

TRAUMA EINES DEUTSCHEN KÜNSTLERS

LOVIS CORINTHS LUTHER-ZYKLUS VON 1920/21

Hubertus Kohle

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#3-2021, S. 115–157

<https://doi.org/10.11588/xxi.2021.3.83381>

ABSTRACT

From the perspective of political iconography, this article takes a rather unusual view on a group of graphic works by the German secessionist Lovis Corinth. Martin Luther, whom Corinth honored in an extensive graphic cycle in 1921, is a figure in German religious and national history who played a significant role as a paragon of manliness in the formation of the German nation-state. As the epitome of the German man who stood out for his firmness of faith, steadfastness, and will to fight, Luther was also a suitable model for Corinth himself, who wished for a better reality, especially in the disastrous situation after the First World War.

KEYWORDS

Lovis Corinth; Erster Weltkrieg; Martin Luther; Politische Ikonographie.

I. Der Lithographienzyklus

Lovis Corinth ist bekannt als malender Kraftmensch, der seine Historienbilder, Porträts, Stilleben und später Landschaften mit einem hohen Aufwand an farbiger Intensität gestaltete, der die Malmaterie auf wenig verfeinerte Art und Weise ins Spiel brachte und der „schlachtete, während er malte“.¹ Mit einer eigentümlichen Mischung aus konventioneller Thematik und modernistischer Gestaltungsweise war ihm daran gelegen, eine deutsche Kunst in internationaler Perspektive zu erschaffen, immer wieder vor allem von französischen Vorbildern inspiriert, aber doch unverkennbar auch einer deutschen Tradition verpflichtet.² Dass er vor allem nach seinem Schlaganfall aus dem Jahr 1911 auch ein umfangreiches graphisches Oeuvre produzierte, ist weniger bekannt. Häufig erschien es in Serien, die berühmten Männern aus Geschichte und Literatur gewidmet waren: Goethes frühneuzeitlichem Reichsritter Götz von Berlichingen, der sich auf die Seite der Bauern schlug, dem preußischen König Friedrich II., der seinem Staat im Siebenjährigen Krieg einen Part im Konzert der europäischen Mächte verschafft hatte, dem Reformator Martin Luther. Letzterer kann als Protagonist einer der spätesten seiner Graphikfolgen gelten. Sie ist 1921, gut vier Jahre vor Corinths Tod, bei Fritz Gurlitt in Berlin erschienen und besteht aus 39 großformatigen, kommentierten Lithographien.³ Auffällig ist aber auch, dass die beiden anderen genannten Serien ebenfalls in diese Zeit datieren. Auf die Schnittmenge zwischen den drei in ihnen thematisierten historischen Figuren ist zurückzukommen.

Ziel dieses Beitrages ist es, Corinths heute selten in öffentlichem Besitz anzutreffende Lutherfolge auf ihre künstlerische, politische, mentalitätsgeschichtliche und persönliche Bedeutung hin zu befragen. Im Mittelpunkt muss dabei die Rezeption der welthistorischen Figur des Reformators Martin Luther stehen. An

1

Julius Meier-Graefe, Vorwort, in: *Lovis Corinth, Katalog der 34. Ausstellung der Berliner Secession*, Berlin 1918. Herbert Eulenberg, den Corinth auch porträtierte, stellt in seinem Corinth-Büchlein fest: „Den ‚Metzgermeister‘ nannten ihn seine Gegner, als er als ‚pictor novus‘ mit seinen Akten an den Ausstellungswänden in München und Berlin auftauchte. Das Rücksichtslose seiner kraftvollen Kunst, die mit Blut, dem ganz besonderen Saft des Lebens getränkt war, trug ihm diesen wüsten Ehrentitel ein.“ Herbert Eulenberg, *Lovis Corinth. Ein Maler unserer Zeit. Sein Lebenswerk ausgewählt und eingeleitet von Herbert Eulenberg*, München 1920, 5.

2

Neuere Einführungen zum Werk: Horst Uhr, *Lovis Corinth*, Berkeley, CA/Los Angeles, CA/Oxford 1990; *Lovis Corinth* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst und Berlin, Nationalgalerie im Alten Museum), hg. von Peter-Klaus Schuster, Christoph Vitali und Barbara Butts, München 1996; Michael F. Zimmermann, *Lovis Corinth*, München 2008; Peter Kropmanns, *Lovis Corinth. Ein Künstlerleben*, Ostfildern 2008.

3

Online: <https://st.museum-digital.de/index.php?t=serie&serges=534> (25.09.2021); vgl. Karl Schwarz, *Das graphische Werk von Lovis Corinth*, San Francisco, CA 1985, no. L444 (I–XXXIX). Zu dem Zyklus: Martin Treu, Martin Luther aus der Sicht von Lovis Corinth. Ein Beitrag zu der Frage nach dem „guten“ Lutherbild, in: *Luther 67*, 1996, 26–35; *Martin Luther aus der Sicht von Lovis Corinth* (Ausst.-Kat. Wittenberg, Staatliche Lutherhalle im Alten Rathaus), hg. von Jutta Strehle, Göttingen 1989; Bernhard Bach, Der Luther-Zyklus von Lovis Corinth, in: *Das Münster* 36, 1983, 314–318.

ihn wurde im Jahr des Erscheinens der Lithographienfolge erneut durch eine Reihe von Gedenkfeiern erinnert, welche von seinem heldenhaften Auftreten vor dem Wormser Reichstag im Jahr 1521 ihren Ausgang nahmen.⁴ Darüber hinaus soll die Folge wenigstens ansatzweise in ein Verhältnis zur künstlerischen Luther-Verarbeitung gesetzt werden, die vor allem seit dem frühen 19. Jahrhundert stetig answoll. Dabei gehe ich davon aus, dass die spezifische Szenenauswahl und deren Gestaltung Aufschluss über das gibt, was Corinth an der Figur des Reformators interessiert hat. Es wird sich zeigen, dass dessen Bedeutung für den preußischen Maler vor allem vor dem Hintergrund kulturpolitischer Debatten, die den Ersten Weltkrieg begleiteten, recht präzise zu fassen ist.⁵

Die Lithographien in Tusch- und Kreidemanier sind auf 49 × 38 cm großem Büttenpapier gedruckt, die Auflage ist 150, von denen die ersten 40 auf jedem Blatt vom Künstler signiert sind, während die restlichen 110 nur über eine Signatur auf dem ersten Blatt verfügen. Vermerkt wird, dass die beigegefügte Texte „unter Benutzung authentischer Quellen von Tim Klein ausgewählt“ wurden.⁶ Sie befinden sich jeweils den Lithographien gegenüber und geben gewöhnlich eine Beschreibung des Dargestellten, manchmal aber auch etwas darüber Hinausgehendes. So betont Klein immer wieder die fast schon übermenschliche, ins Dämonische reichende Ausstrahlung des Reformators.⁷ Der künstlerische Zugriff ist im allgemeinen sehr summarisch und auch vom Expressionismus beeinflusst. Paul Eipper berichtet in seinen Ateliervesprächen mit Corinth von vier Lutherblättern, die der Künstler ihm im August 1920 zeigte, im Sommer des Jahres muss er an dem Zyklus also

4

Dorothea Wendebourg, *So viele Luthers ... Die Reformationsjubiläen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Leipzig 2017, 245ff.

5

Zu Corinths Entwicklung im 1. Weltkrieg vgl. Uhr, *Lovis Corinth*, 232–243.

6

Lovis Corinth, *Martin Luther. Originallithographien*, Berlin, Gurlitt, 1920/21. Zu Tim Klein vgl. Eva-Suzanne Bayer-Klötzer, Klein, Tim, in: *Neue Deutsche Biographie* 11, 1977, 747: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd116212683.html#ndbcontent> (09.06.2021): „Die Worte „Befreiung“ und „Vorkampf“ sind die Kernworte in K.s Schaffen, in dessen Mittelpunkt die Willens- und Tatenmenschen, die Kämpfer und die militanten Verfechter einer „moralischen Weltregierung“ (Hermann Bahr) stehen. K. zeigt sich als ein außerordentlich belesener, streng konservativer Humanist, der sich trügerischem, materialistischem Fortschrittsdenken entgegenstellt und immer wieder die Wahrung des deutschen Erbes, die Autonomie des Menschen und seine Selbstbestimmung aus sittlichem Zweck fordert.“

7

Zu Luthers Einzug in Worms etwa heißt es in altertümlichem, Zeitgenossenschaft simulierendem Sprachgestus, der aber aus einer Luther-Biographie des 19. Jahrhunderts übernommen ist: „Etlich trösteten ihn unterwegs sehr übel, daß, weil so viel Cardinal und Bischof zu Worms am Reichstag wären, würd man ihn allda flugs zu Pulver brennen, wie dem Hussen zu Costnitz (Konstanz) geschehen. Aber denen antwort Luther: Und wenn sie gleich ein Feuer machten, das zwischen Wittenberg und Worms bis an Himmel reichte, weil er aber erfordert wäre, so wollte er doch im Namen des Herrn erscheinen und dem Behemoth in sein Maul zwischen seine großen Zähne treten und Christum bekennen und denselben walten lassen./ Alexander, der Legat, schrieb nach Rom: Als dieser Luther vom Wagen stieg, blickte er mit seinen dämonischen Augen im Kreise umher und sagte: Gott wird mit mir sein“, in: Corinth, *Martin Luther*.

schon gearbeitet haben.⁸ Mitte Oktober scheint er dann fertig gewesen zu sein.⁹

Die Darstellungen lassen sich grob in drei Gruppen einteilen. Zunächst handelt es sich um Porträts des Protagonisten und von Zeitgenossen: Neben Martin Luther werden dem Vater und der Mutter Blätter gewidmet. Die Ehefrau Katharina von Bora erscheint auf einer Lithographie, die sie mit dem Ehemann zeigt, zudem Ursula Cotta, die den jungen Luther in Eisenach in ihren Haushalt aufgenommen hat. Zu sehen sind außerdem Repräsentanten der Fürstenschaft und andere wichtige historische Personen, Karl V., Philipp von Hessen und Georg V., Frundsberg, Kaiser Maximilian I., Kurfürst Friedrich der Weise, Joachim I. von Brandenburg, Erasmus von Rotterdam, Künstler wie Albrecht Dürer, Hans Sachs und Lucas Cranach, schließlich Mitstreiter wie Ulrich Hutten [Abb. 1]. Letzterer – so viel im Vorgriff – wird vom Künstler durch die Inschrift „Ich habs gewagt“ gleich in Position gebracht. Sie evokiert ein berühmtes Gedicht des Humanisten, in dem sich Hutten als deutscher Patriot und Kämpfer gegen Unrecht präsentiert, eine Rolle, die Corinth auch für sich in Anspruch nimmt, und die er wohl auch in den anderen um 1920 in graphischen Zyklen verarbeiteten historischen Helden wiederfindet – Götz von Berlichingen und Friedrich dem Großen. Insgesamt ist deutlich mehr als ein Drittel des Zyklus solchen Porträts gewidmet, die im Übrigen häufig zur Authentizitätssteigerung nach zeitgenössischen Gemälden oder Graphikvorlagen gestaltet sind.¹⁰ Daneben aber dominieren zweitens Ereignisszenen, die bedeutenden, im Rahmen der vor allem seit dem späteren 18. Jahrhundert sehr lebhaften Darstellungstradition immer wieder gezeigten Momenten aus dem Leben des Reformators gelten, während gerade diese Darstellungen von Ereignissen aus seinem Leben in der Frühzeit der Reformationskommemoration gar nicht vorkamen.¹¹ Es seien hier zunächst einmal nur Szenen wie Luthers Gang ins Kloster genannt, der Thesenanschlag in Wittenberg, Luther verbrennt die Bannbulle, der Einzug in Worms, der Aufenthalt auf der Wartburg, Luthers Tod. Hinzu kommen drittens Begebenheiten aus dem Privatleben, welche die Identifikationspotentiale des Reformators für den Betrachter steigern: etwa Luther und sein Barbier oder der Tod seiner Tochter Magdalene. Inse-

8

Paul Eipper, *Ateliergespräche mit Liebermann und Corinth*, München 1971, 33ff. Eipper scheint Corinth auch bei der Identifizierung der einzelnen Episoden behilflich gewesen zu sein, vgl. ebd., 66.

9

Ebd., 90.

10

Der Zwang, sich bei solchen historischen Porträts an historische Vorlagen halten zu müssen, wird in der kunstkritischen Rezeption des Zyklus gerne negativ vermerkt, umso mehr, als Corinth's Image, ein berserkerhafter Originalschöpfer zu sein, dem wenig zu entsprechen scheint. Vgl. Alfred Kuhn, *Lovis Corinth*, Berlin 1925, 113ff.

11

Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts (Ausst.-Kat. Veste Coburg, Kunstsammlung), hg. von Joachim Kruse, Coburg 1980, 12.



[Abb. 1]

Lovis Corinth, Ulrich von Hutten, 1921, Lithographie, 49 × 39 cm (Größe des Blattes), in: ders., Martin Luther (mit Originallithographien von Lovis Corinth und dem Text von Tim Klein), Verlag Fritz Gurlitt, Berlin 1921. Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.

samt folgte Corinth thematisch der Darstellungstradition des 19. Jahrhunderts, in der Luthers Leben erstmals in größerer Breite evoziert und das familiäre Glück im Zusammenhang mit seiner welthistorischen Bedeutung vorgestellt wird.¹²

II. Der deutsche Luther

Luthers religiöse Bedeutung stand, wie naheliegend, im Zentrum seiner Rezeption. In den protestantischen Ländern nicht nur Europas, insbesondere auf dem Gebiet des Alten Reichs, blieb die Berufung auf seine „sola fide“-Lehre dominant. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert aber rückte in Deutschland – vor allem in den preussischen Territorien – Luthers nationale Bedeutung in den Vordergrund.¹³ Das galt für die Zeit der Befreiungskriege im frühen ebenso wie für den Aufstieg zur Weltmacht im späten 19. Jahrhundert. Um die Wende zum 20. Jahrhundert ist er dann endgültig zu einem Deutschen geworden, dessen Nationalgefühl „schon in der Seele des thüringischen Bauernsohnes [...] glühte“.¹⁴ Luther wurde zum Inbegriff deutscher Mannhaftigkeit („ein furchtloser Mann der Tat, keine ängstliche Gelehrtennatur“¹⁵), der ganz seinem Gewissen verpflichtet, kompromisslos im Glauben und in der Vertretung der eigenen Interessen war, eben einer, der seinen Standpunkt behauptete und nicht anders konnte: „Ein Mann von guter Mittelgröße und gewaltigem Knochenbau, aufrecht einherschreitend, mit funkelnden Augen, die wie Blitze leuchteten.“¹⁶ Corinth selber äußert sich zu dem Thema anlässlich seines letzten Blattes in der Reihe, „Luthers Tod“ [Abb. 2]:

Betrachten Sie bloß diesen Schädel. Was für furchtbare Backenknochen ... Das ist doch nicht der Kiefer eines Menschen, sondern eines Raubtiers ... das muß ein gewaltiger Streiter gewesen sein. Na, sonst wäre er auch nicht mit Pfaffen und Päpsten fertig geworden.¹⁷

¹²

Henrike Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Dissertation Köln 2004, 813ff, <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:38-21329> (09.06.2021).

¹³

Ebd., 819.

¹⁴

Paul Schreckenbach, *Martin Luther. Ein Bild seines Lebens und Wirkens*, Leipzig 1918, 22.

¹⁵

Schreckenbach, *Martin Luther*, 10.

¹⁶

Ebd., 9.

¹⁷

Eipper, *Ateliiergepräche*, 49.



[Abb. 2]
Lovis Corinth, Luthers Tod (wie Abb. 1). Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.

Der Künstler scheint sich mit solchen Formulierungen eher an den geläufigen Zuschreibungen zu orientieren als an seiner eigenen Gestaltungsweise, kann man doch in seiner Darstellung von „furchtbaren Backenknochen“ eigentlich wenig entdecken. Speziell diese radikale Authentizität und Aufrichtigkeit in Verbindung mit körperlich dominanter Präsenz wird immer wieder gerne in einen Gegensatz zu den katholischen Ländern gebracht, in denen, wie mehr oder weniger vorsichtig insinuiert wird, andere, weniger geradlinige Werte vorherrschten:

Daß wir ein anderes Gewissen, ein anderes Pflichtgefühl, ein anderes Gemütsleben, eine andere und unendlich tiefere und ernstere Religion und Sittlichkeit haben als die Spanier und Italiener, die Wallonen, Engländer und Franzosen – das alle verdanken wir im Grunde ihm, Martin Luther, dem Begründer des deutschen Christentums, dem Apostel der Deutschen.¹⁸

Erst mit Luther ist der Deutsche demnach recht eigentlich zum Deutschen geworden. Darauf ist im Konkreten zurückzukommen. Hier nur so viel: Wenn Corinth nicht nur die geistige, sondern gerade auch die körperliche Stärke des Reformators bewundernd hervorhebt, so dürfte das auch im wehmütigen Rückgriff auf die eigene Männlichkeit erfolgt sein, die mit dem Schlaganfall auf schmerzliche Weise verletzt schien. Denn dass der Maler eine gewaltige Erscheinung war, wissen wir nicht nur aus Berichten, sondern auch aus seinen vielen Selbstporträts.

Es verwundert nicht, dass Luthers Reputation als Inbild teutonischer Mannhaftigkeit in Preußen vorherrschte. Das gilt vor allem für den Bismarckschen Kulturkampf der 1870er Jahre, in dem der Reichskanzler die preußische Vormacht im neu gebildeten deutschen Reich gegen den katholischen Einfluss aus dem Süden und Osten durchsetzen wollte. Lovis Corinth stammte aus Tapiau im preußischen Kernland und muss mindestens ebenso sehr als preußischer wie als deutscher Patriot gelten. Ein Bekenntnis dazu lieferte er auch mit dem Luther-Zyklus, und zwar genau in einem Moment, in dem sein Preußen genau wie sein Deutschland am Boden lagen. Es muss daher an dieser Stelle vor allem um die Stellung Luthers im Ersten Weltkrieg und danach gehen, dabei natürlich vor allem um Corinths Verhältnis dazu.

Im Zuge eines immer wieder zu beobachtenden Prozesses der historischen Parallelisierung glaubte man vor allem im protestantischen Norddeutschland, den Kriegseintritt aus dem Geiste Luthers begründen zu können. Der Theologieprofessor und Rostocker Universitätsrektor Wilhelm Walther brachte dies mit einem Buch zum Ausdruck, das er unmissverständlich „Deutschlands Schwert durch

¹⁸

Schreckenbach, Martin Luther, 42.

Luther geweiht“ betitelte.¹⁹ Wie Luther in seinem Engagement für die Befreiung Deutschlands vor allem aus den Fesseln römisch-katholischer Dominanz verteidigt wurde, so sah man sich selber berechtigt, den Ansprüchen der Westmächte entgegenzutreten, und verteidigte den Kriegseintritt als Akt der Notwehr:

Schon in seinem herrlichen Buche ‚Ob Kriegsleute auch in seligem Stande sein können‘ vertritt Luther die männliche Meinung, daß das Christentum seine Anhänger nicht von der Pflicht entbinde, feindliche Angriffe mit der Waffe zu bestehen.²⁰

Im Krieg kämpfte das höhere Geistige (des Deutschen, zu dessen nicht nur religiöser Akkulturation Luther durch seine Bibelübersetzung einen entscheidenden Beitrag geleistet habe²¹) gegen das niedere Materielle (der Westmächte und aller anderen), die Kultur gegen die Zivilisation,²² die „Ideen von 1914“ gegen Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit der französischen Revolution,²³ letztere angeblich eine kaum verhüllte Verbrämung von Händlerideal und Eigeninteresse, gegen die deutsche Gemeinschaftlichkeit ins Feld geführt wurde.²⁴ Ins Bestialische wurde die Charakterisierung des kulturell Anderen dann mit Bezug auf die slawischen Völker gewandelt; während der Westen wenigstens einen Prozess der Zivilisation durchgemacht habe, träfe noch nicht einmal dies auf die Horden des Ostens zu.²⁵

¹⁹

Vgl. Wilhelm Walther, *Deutschlands Schwert durch Luther geweiht*, Leipzig 1914.

²⁰

Schreckenbach, Martin Luther, 36.

²¹

Ebd., 17.

²²

Vgl. Kurt Flasch, *Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg. Ein Versuch*, Berlin 2000, 42 und passim.

²³

Diez Bering, *Luther im Fronteinsatz. Propagandastrategien im Ersten Weltkrieg*, Göttingen 2018, 49.

²⁴

Werner Sombart zit. nach Bering, *Luther im Fronteinsatz*, 50. Wenn Corinth am 24. März 1923 vermerkt: „Die Künstler sind zu Kaufmännern geworden, man hört nur Dollar, Devisen, Papiere. Ekelhaft“, dann kann man hierin immerhin einen fernen Reflex auf diesen einigermaßen weltfremden Idealismus sehen, der aus Corinths Enttäuschung über den Ausgang des Krieges und die in seinen Augen desaströse Entwicklung der frühen Weimarer Republik resultiert. Lovis Corinth, *Selbstbiographie*, Leipzig 1926, 165. Zu ergänzen wäre hier, dass Corinth selber durchaus entschieden auf seinen finanziellen Vorteil achtete.

²⁵

Flasch, *Die geistige Mobilmachung*, 50. Corinth liefert im Kapitel „Vae Victis“ seiner *Selbstbiographie* (Corinth, *Selbstbiographie*, 125ff.) reiches Anschauungsmaterial für eine derartige Deutung.

III. Corinths Luther im Kontext seiner Zeit

Für den Lutherzyklus, unter den vielen Graphikfolgen Corinths die umfangreichste, hat der Maler intensiv die Schriften des Reformators studiert und auch die künstlerische Produktion seiner Zeit in Augenschein genommen.²⁶ Die Darstellung Albrecht Dürers etwa ist ganz eindeutig nach dessen Münchener Selbstbildnis gestaltet. Für den humanistisch gebildeten Corinth war das frühe 16. Jahrhundert nicht nur die Zeit der größten deutschen Künstler, sondern auch der Moment, in dem sich kulturelles deutsches Selbstbewusstsein am reinsten ausgebildet hat, bevor es sich dem Führungsanspruch Frankreichs geschlagen gab.²⁷ Im Folgenden seien Schlaglichter auf einige weitere für die Argumentationsführung wichtige Blätter geworfen.

Für die Nachwelt verdichtete sich die Reformation bis heute im emblematischen Akt von Luthers Thesenanschlag in der Wittenberger Schlosskirche. Bei Corinth zeigt das 13. Blatt der Reihe [Abb. 3] erhöht den strahlenden Mönch vor einer Menge sich ihm entgegenstreckender Begeisterter. Diese stehen ganz in der exaltierten Tradition des Nachkriegs-Expressionismus, der wir etwa bei Magnus Zeller und Max Pechstein begegnen.²⁸ Wie die revolutionären Massen nach dem 1. Weltkrieg den aufwiegelnden Rednern verfallen, so jubelt Luther das Freiheit ersehrende Volk des Reformationszeitalters zu. Während auch damals eine weniger pathetisch gestimmte historische Forschung annahm, der Thesenanschlag sei mit Leim oder Siegelwachs erfolgt, zudem vielleicht gar nicht von Luther selber ins Werk gesetzt worden, so wählte Corinth den Hammer, den der Reformator groß und überdeutlich schwingt, eher ein Kampfinstrument als ein Werkzeug, um die Blätter mit Nägeln in die Tür der Kirche zu schlagen. Man mag den Unterschied für marginal halten, Diez Bering aber hat in seiner sprechend „Luther im Fronteinsatz“ betitelten Monographie auf die bald omnipräsente Parallele des Hammer schwingenden Mönchs und des in den Krieg ziehenden, deutschen Soldaten hingewiesen.²⁹ „Wir sind Gottes Hammer“ heißt es bei einem protestantischen Pfarrer der Zeit, der Appell an die Soldaten „werdet zu Stahl“ wird mit einer den Hammer haltenden Faust illustriert, die sich in Verbindung mit dem Luther, der die Nägel in die Kirchentür schlägt, zu einem Bild wehr-

²⁶

Martin Luther aus der Sicht von Lovis Corinth, Ausstellung Göttingen 1989, 7f.

²⁷

Vgl. Christopher With, „Work and Make It Better“: Lovis Corinth, German Art, and the Peril from abroad, in: *Studies in the History of Art* 53, 1996, 208–227, hier 222.

²⁸

Vgl. etwa Magnus Zeller, *Der Volksredner*, ca. 1920, Abb. unter <https://collections.lacma.org/node/254670> (09.06.2021). Hierzu allgemein: Joan Weinstein, *The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany, 1918–1919*, Chicago, IL/London 1990.

²⁹

Bering, *Luther im Fronteinsatz*, 13ff.



[Abb. 3]
Louis Corinth, Die 95 Thesen (wie Abb. 1). Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.

hafter Selbstbehauptung formt.³⁰ Aufschlussreich ist erneut der Vergleich mit der Darstellungstradition. Beim jungen Adolf Menzel, der offenbar der historischen Forschung folgte, brachte Luther die Thesen nicht etwa selber an der Kirchentür an, sondern ließ dies von einem Helfer ausführen [Abb. 4], womit der gestisch pointierten Rhetorik, der sich Corinth wohl im Anschluss an die Luther-Exegeten des Ersten Weltkriegs verpflichtet fühlte, ein zentrales Ausdrucksmotiv fehlte.

Gestalterisch schließt „Luther verbrennt die Bannbulle“ [Abb. 5], das 18. Blatt der Serie, an das Motiv des Thesenanschlags an. Die Szene ist deswegen legendär, weil sich hier der mutige, auf sich selbst gestellte Theologe, gegen Bann- und Todesdrohung des Papstes stellte und damit auch für spätere Zeiten reiches Assoziationsmaterial lieferte. Kurz zur Erinnerung: Papst Leo X. hatte in der Bulle „Exsurge Domine“ den Reformator Luther in aller Schärfe dazu aufgefordert, einen guten Teil seiner in Wittenberg verkündeten Thesen zu widerrufen, widrigenfalls er zum Ketzer erklärt würde. Eben dies erfolgte ein gutes halbes Jahr später, nachdem Luther sich nicht fügen wollte. Er wurde exkommuniziert und damit für vogelfrei erklärt. Corinth zeigt, wie Luther mit der päpstlichen Drohung verfuhr. Auch hier wieder die in der Rückenansicht dargestellten Jubelnden, erneut anonym und pars pro toto für das Volk, das in der Rezeption gerne als eigentlicher Adressat der Lutherschen Lehren genannt wurde. In ihrer Rückenansicht können sie wie im Thesenanschlag als Verlängerung des Betrachters ins Bild angesehen werden, modern gesprochen darf man sie als deren Avatare im Bild begreifen, welche dem Betrachter das angemessene Verhalten nahelegen. Der eigentliche Verbrennungsvorgang ist in dem Blatt gar nicht zu sehen, doch sollen wir die Szene wohl so verstehen, als wäre der eher wie ein moderner Revolutionär dargestellte Protagonist gerade dabei, die hochgestreckte Bulle ins Feuer zu schleudern. Die Gewalt der expressionistisch inspirierten Darstellung wird auch hier wieder in einem Vergleich mit der ikonographischen Tradition deutlich, die Henrike Holsing für das 19. Jahrhundert detailliert zusammengestellt hat.³¹ Corinths Triumphgestus setzt sich merklich von den Darstellungen aller Künstler romantischer und realistischer Tradition ab, die den Reformator die Bulle eher verächtlich ins Feuer fallen, als sie dort hineinschleudern lassen. Die Bedeutung einer solchen Darstellung in der Zeit des 1. Weltkrieges mag aus einer Rede hervorgehen, die anlässlich der Feier der Verbrennung der Bannandrohungsbulle Ende 1920 gehalten wurde:

Wenn wir trauern, daß wir keine Führer haben, so liegt's daran, daß wir uns von Luthers Bekennermut nicht tra-

³⁰
Ebd., 21f.

³¹
Holsing, Luther – Gottesmann und Nationalheld, Abb. 71ff.



[Abb. 4]
Adolf Menzel, Der Thesenanschlag in Wittenberg, Lithographie, 26 × 35 cm,
in: Luthers Leben für die Jugend, 1832 (?). Archiv des Insti-
tuts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.



[Abb. 5]

Lovis Corinth, Luther verbrennt die Bannbulle (wie Abb. 1). Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.

gen lassen. Nur der volle Ernst Lutherischer Lebensenergie kann unsere haltlose, heillose, herrscherlose Zeit wieder emporführen.³²

Wie zu zeigen sein wird, spiegelte diese Aussage sehr genau die Gemütslage Corinths, und zwar zu dem Zeitpunkt, als er seinen Luther-Zyklus konzipierte. Sie demonstriert Skepsis gegenüber dem demokratisch-republikanischen Modell, das in der Weimarer Republik realisiert werden sollte, und gibt der Sehnsucht nach jenem Führermodell Ausdruck, das mit dem Ende des Kaiserreiches historisch zunächst einmal ad acta gelegt zu sein schien:

Aber da das deutsche Reich sich der Feinde nicht erwehren konnte und der amerikanische Eingriff Deutschland das Kreuz brach, als das Unglück über Deutschland hereinbrach, daß aus dem heiligen Kaiserreich eine Republik wurde, da verzweifelte ich an dem Hochkommen der Kunst.³³

Unverblümt bringt Corinth die Staatsform in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Schicksal künstlerischer Bestrebungen [Abb. 6].

„Ein feste Burg ist unser Gott“ ist das 29. Blatt aus der Serie. Der Lied-Titel ist am oberen Rand angebracht, die Verbindung von Text und Bild kennzeichnet im Übrigen eine ganze Reihe der Lithographien. Die „Marseillaise der Bauernkriege“ (Friedrich Engels) ist zwar nicht so blutrünstig wie das französische Revolutionslied, aber im Krieg ließ es sich doch gut verwenden, war doch dieser Gott auch noch „ein gute Wehr und Waffen“.³⁴

Die Evangelische Kirche ist in das Erinnerungsjahr der Reformation eingetreten. Gegen eine Welt von Feinden erscholl des größten deutschen Mannes Siegerlied: „Ein feste Burg ist unser Gott!“ Treues Festhalten an den Gütern der Reformation verbürgt auch treues Festhalten an Kaiser und Reich und die Kraft zum siegreichen Durchhalten auch im furchtbarsten Weltkrieg der Weltgeschichte,

heißt das in einem Glückwunschsreiben des evangelischen Kirchenausschusses an Kaiser Wilhelm zum neuen Jahr 1917, in dem sich der Thesenanschlag in Wittenberg zum 400. Mal jährte.³⁵ Mit dem Lied auf den Lippen liefen Hunderttausende von deutschen

³²

Wendebourg, So viele Luthers, 265, Anm. 122.

³³

Corinth, Selbstbiographie, 158.

³⁴

Text in https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_feste_Burg_ist_unser_Gott (09.06.2021).

³⁵

Vgl. Günter Brakelmann, *Lutherfeiern im Epochenjahr 1917*, Bielefeld 2017, 19.



[Abb. 6]

Lovis Corinth, Ein feste Burg ist unser Gott (wie Abb. 1). Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.

Soldaten in den Tod, und auch auf der Gegenseite blieb einer ebenso großen Zahl dieser nicht erspart:

Aus dem Felde ist uns erzählt worden, dass das mächtigste der Lieder, das, in dem Luthers Kampfeskraft und Ewigkeitssinn am erhabensten sprechen, ein' feste Burg, wohl auch von katholischen Soldaten dort draußen mitgesungen sei, einfach als deutsches Lied.³⁶

Wie die religiöse Rezeption Luthers sich im 19. Jahrhundert in eine tendenziell nationalistisch-kriegerische verwandelte, so wurde auch der Choral von einer Hymne gegen die Altgläubigen zu einem Kampflied gegen die Kriegsfeinde umfunktioniert. Bei Corinth steht eine Reihe von gestiefelten Kämpfern mit ihren Lanzen in Tiefenstaffelung; quer zu ihnen sitzt im Hintergrund ein Offizier auf seinem Pferd. Aus den teils weit geöffneten Mündern scheint der Gesang hervorzuströmen. Doch in Verbindung mit dem ein wenig in sich zusammengesunkenen Reiter wirken die Kämpfer eher defensiv, wenn nicht erschrocken, keineswegs unverzagt nach vorne stürmend.

Mit einer sehr ausführlichen, noch dazu überaus sprechenden Inschrift ist auch eines der Porträts Martin Luthers in Corinths Zyklus versehen, hier das Blatt 36 mit dem Bildnis des gealterten Reformators [Abb. 7]:

Es ist keine verachteter Nation denn die Deutschen. Italiener heißen uns Bestien, Frankreich und England spotten unser und alle anderen Länder, wer weiss, was Gott will und wird aus den Deutschen machen.³⁷

Hier zitiert Corinth eine Passage aus Luthers „Tischreden“, die allerdings ebenso gut in die Zeit nach dem Weltkrieg zu passen scheint.³⁸ Italien, eigentlich Mitglied des Dreibundes, dann aber 1915 in die Entente der Westmächte eingetreten, damit aus deutscher Sicht schon einmal als Verräter gebrandmarkt, sowie der sogenannte Erzfeind Frankreich und England waren die Weltkriegsgegner und -gewinner. Corinths eigener Patriotismus war aufs Höchste verletzt, er fühlte sein Land zutiefst ungerecht behandelt, nachdem er in den ersten Jahren des Krieges vom schlussendlichen Sieg seines Landes noch fest überzeugt war. In den Augen

³⁶

Erich Marcks, *Luther und Deutschland*, Leipzig 1917, 42.

³⁷

Ähnlich auch in Eipper, *Ateliierge spräche*, 59.

³⁸

Vgl. Kurt Aland (Hg.), *Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart*, Bd. 9: Die Tischreden, Göttingen 1983, 207 (https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00051825_00206.html?contextSort=sortKey%2Cdescending&contextRows=10&context=bestien&zoom=1.00;02.09.2021).



[Abb. 7]

Louis Corinth, Martin Luther (wie Abb. 1). Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.

der Zeitgenossen war Luthers eigene Auffassung etwa der Italiener durchaus eindeutig. Für ihn seien sie „Schelme und Buben“ gewesen, ihre Schamlosigkeit habe ihn geekelt, ihre Schwatzhaftigkeit geärgert. Den an die Deutschen gerichteten Vorwurf der Bestienhaftigkeit drehte er um, es seien Menschen, „die widernatürliche Unzucht trieben, denen nichts heilig war, und mit Zorn erfüllte ihn, dass diese Nation ... vor allem auf die Deutschen mit Verachtung herniedersah“.³⁹ Wo es passte – und es schien sehr häufig zu passen – ließ Luther sich wunderbar als Legitimationsquelle verwenden. Es zeigt sich hier einmal mehr, wie stark Corinth eingebunden war in das allgemeine Lutherverständnis der Zeit.

Womöglich noch expliziter von der Kriegserfahrung geprägt als in dem hier thematisierten Zyklus stellte sich Corinths Luther-Deutung in einem großen, im Krieg zerstörten Bild dar, das 1915 entstand [Abb. 8].⁴⁰ Breitbeinig steht der Reformator hier vor seiner Fluchtburg hinter Eisenach, seine Bibel traktiert er mit der Faust wie in Max Klingers berühmtem Denkmal Beethoven sein Knie. Der ritterliche Held scheint in diesem Propagandawerk in einen Haudrauf verwandelt, der nur noch seinen Talar ablegen und in die Rüstung steigen müsste, um dann an die Front in Verdun zu ziehen. Eine „ängstliche Gelehrtennatur“⁴¹ ist dies weiß Gott nicht mehr. Der wild entschlossene, schon fast ins Karikaturale abgeglittene Gesichtsausdruck tut das Seinige hinzu. Der Kritiker und Liebermann-Biograph Erich Hancke, der das in der Berliner Sezession gezeigte Bild besprach, lobte Corinth in seiner „unbeirraren Urwüchsigkeit“ für die Wucht in der Figur und die Solidität in der Modellierung des Kopfes,⁴² und es dürfte kein Zufall sein, dass Corinth in den letzten Kriegsjahren mehrfach in Deutschland ausgestellt wurde.⁴³ Die Charakterisierung entspricht dem Luther-Klischee der Zeit; dass Corinth in diesem Kriegsprodukt sein Niveau deutlich unterbot, spielte offenbar selbst bei feineren Geistern keine Rolle.

In einem Blatt aus dem Zyklus scheint die Konversion des Theologen in den Ritter ad oculos demonstriert. Hier figuriert Luther als „Junker Jörg“, nicht erst bei Corinth ist die soldatische Verkleidung zu einem Statement geworden: Wo nötig, muss der Geistesarbeiter seinen Beruf wenigstens vorübergehend an den Nagel hängen und zur Tat schreiten [Abb. 9]. In der Positionierung

39

Schreckenbach, Martin Luther, 5.

40

Charlotte Behrend-Corinth, *Lovis Corinth. Die Gemälde, Werkverzeichnis*, München 1958, no. 655. Das Bild hing im Königsberger Schloss.

41

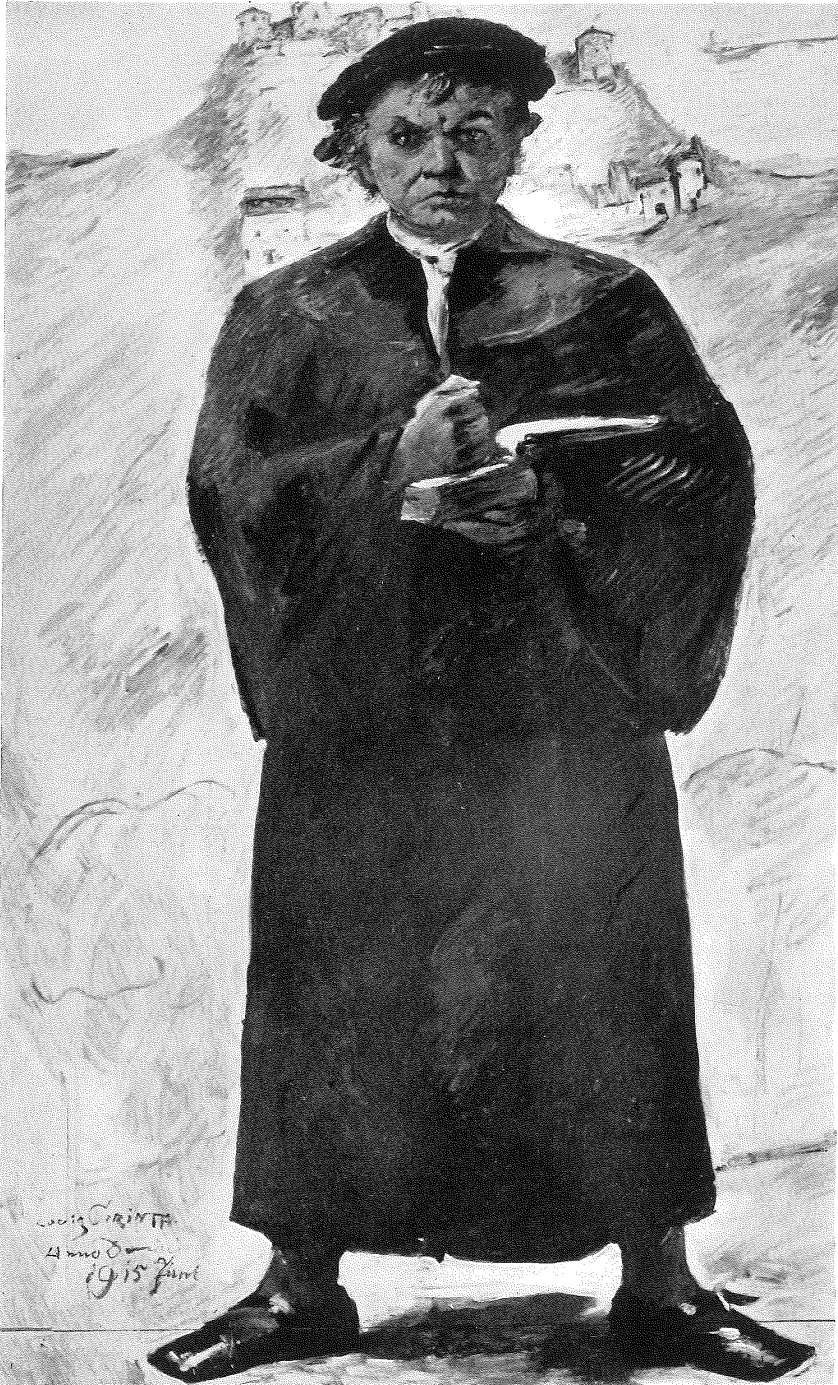
Schreckenbach, Martin Luther, 10.

42

Erich Hancke, Die 29. Ausstellung der Berliner Sezession, in: *Kunst und Künstler* 15, 1917, 136.

43

Uhr, Lovis Corinth, 241.



655 Martin Luther, 1915

[Abb. 8]

Lovis Corinth, Luther vor der Wartburg, 1915, Öltempera auf Leinwand, Maße unbekannt. Ehemals Schloss Königsberg, vgl. Behrend-Corinth, Werkverzeichnis, no. 655. Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.

dem eben angesprochen Bild eng verwandt erscheint hier Luther bärtig vor der Wartburg, in Kriegertracht und daher nicht mehr mit der Bibel bewaffnet, sondern aufgestützt auf ein Schwert. Fast könnte man meinen, dass hier die historischen Verhältnisse umgekehrt sind und nicht mehr die Wartburg den Reformator, sondern dieser die Burg schützt.

Bedeutsam für die Identifikationspotentiale sind aber nicht nur die historisch zentralen Szenen aus dem Wirken Luthers, sondern auch Momente seiner privaten Existenz. „Im schwarzen Bären zu Jena“ schließt an die „Junker Jörg“ Ikonographie an und bezieht sich auf eine auch im frühen 20. Jahrhundert vielfach berichtete Anekdote, über die der Schweizer Reformator und Luther-Verehrer Johann Keßler in Kenntnis setzt [Abb. 10]. Auf dem Weg nach Wittenberg habe dieser einen ihm Unbekannten in der Jenenser Gaststätte angetroffen und sei von ihm zu Speis und vor allem Trank eingeladen worden. Erst später dann in Wittenberg habe er sich als Luther zu erkennen gegeben.⁴⁴ In Corinths Lithographie ist Luther unverkennbar in der ritterlichen Ausstattung gegeben, mit der linken Hand am Griff des Schwertes und durch den massiven Bart unkenntlich gemacht. Seine Volkstümlichkeit wird hier durch die legendäre, in mancherlei Anekdoten bis heute verbreitete Ess- und Trinklust manifestiert („Warum rülpsset und furzet ihr nicht? Hat es euch nicht geschmacket?“).⁴⁵ Eine Selbstprojektion des Künstlers, dessen Alkoholkonsum vor dem Schlaganfall ja ebenfalls bekannt war, ist – wie oben angedeutet – auch in dieser Hinsicht nicht auszuschließen, genauso wenig im hier noch anzuführenden Blatt „Luther beim Barbier“ [Abb. 11]. Das Thema ist in der Darstellungstradition nicht bekannt und muss als Corinths Erfindung gelten. Der Reformator sitzt wohligh zurückgelehnt und selig lächelnd im Friseurstuhl und lässt sich einseifen. Nicht seine berühmte, an den mit ihm schon fast befreundeten Barbier gerichtete Schrift „Wie man beten soll“ steht hier im Zentrum, sondern volkstümliche Bodenständigkeit. Dabei klärt der Kommentar über die antipäpstliche Zielrichtung der Episode auf, da Luther bei der päpstlichen Botschaft erscheinen sollte und diese frisch rasiert mit seiner Jugendllichkeit verärgern wollte.⁴⁶

44

Schreckenbach, Martin Luther, 21. Die Episode wird auch im Kommentar des Corinthischen Zyklus evoziert.

45

Zu Luthers Gefräßigkeit vgl. wieder Schreckenbach, Martin Luther, 30.

46

„Als der Balbir kommen ist, hat er gesagt: ‚Herr Doctor, wie kömmet’s, daß ihr euch so frühe wollt balbiren lassen?‘ Da antwortet Doctor Luther: ‚Ich soll zu des Heiligen Vaters, des Papsts, Botschaft kommen, so muß ich mich lassen schmücken, daß ich jung erscheine, so wird der Legat denken: Ei der Teufel, ist der Luther noch so jung und hat so viel Unglücks angerichtet, was wird er denn noch thun?‘ Und als ihn der Meister Heinrich gebalbiret hat, da zog er an seine besten Kleider und hing sein gülden Kleinod an den Hals; da saget der Balbirer: ‚Herr Doctor, das wird sie ärgern.‘ Luther sagt: ‚Darum tue ich es auch. Sie haben uns mehr denn genug geärgert, man muß mit den Schlangen und Füchsen also umgehen.‘“



[Abb. 9]
Lovis Corinth, Martin Luther als Junker Jörg (wie Abb. 1). Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.



[Abb. 10]

Lovis Corinth, Im schwarzen Bären zu (wie Abb. 1). Archiv des
Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.



[Abb. 11]
Lovis Corinth, Luther beim Barbier (wie Abb. 1), Archiv des
Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.

Da bin ich gestern um Mittag die halbe Zeit vor dem Spiegel gestanden und habe mir Seife ums Maul geschmiert. Ich habe eine Anekdote über Luther gelesen, und dieses Bild muss unbedingt in das Buch hineinkommen,

heißt es von seiten Corinths in einem Gespräch mit Paul Eipper.⁴⁷ Dass er sich hier selbst an die Stelle Luthers stellt, dürfte nicht hinreichend mit dem Modellstehen begründet sein. Manches in der zeitgenössischen Luther-Rezeption mag ihn in bei seiner Identifikation mit der Menschen Luther befördert haben. So wird gerne der künstlerische Charakter des Reformators hervorgehoben:

Aber Luther war ein Persönlichkeitsmensch bis in die letzte Phase seines Wesens, diamantharte Persönlichkeit, und eine schöpferische, im höchsten Sinne künstlerische Natur, nicht ein Mensch von kaltem, farblosen Denken.⁴⁸

Man wird nicht fehlgehen, hierin auch eine Färbung durch das Nietzscheanische Persönlichkeitsideal zu vermuten, das um die Jahrhundertwende bekanntermaßen omnipräsent war.

IV. Corinths gemalte Kriegsreflexion

Corinths *alter ego* Martin Luther war nur einer der Helden, denen der Maler die Rettung des Vaterlandes zutraute. Götz von Berlichingens Ritterschicksal schien ihm in seiner Unbezwingbarkeit und kraftstrotzenden Volkszugewandtheit von ähnlicher Überzeugungskraft, und Friedrich der Große, dem er ebenso einen eigenen Graphikzyklus widmete, galt ihm als einer derjenigen, die den preußischen Staat groß gemacht haben, ohne den eigenen persönlichen Vorteil in den Vordergrund zu stellen. Und immer wieder Bismarck, der gerne in einem Atemzug mit Luther genannt wurde⁴⁹ und auch noch 1916 in einer Lithographie Corinths in einem Heft von „Krieg und Kunst“ erschien, das jeweils von Künstlern der Berliner Sezession gestaltet wurde.⁵⁰ Bismarck stellten die Künstler in der Gründerzeit häufig als deutschen Ritter dar. Ein verhalten oppositionelles Potential konnte der Reichskanzler gleich mit verkörpern, hatte doch Kaiser Wilhelm, dessen Kunstpolitik bei allen progressiven Künstlern, darunter auch Corinth, auf Widerspruch stieß, ihn

⁴⁷

Eipper, Ateliiergepräche, 48.

⁴⁸

Carl Werckshagen, *Martin Luther, der deutsche Glaubensheld*, 1901, 36, Zit. nach Holsing, Luther. Gottesmann und Nationalheld, 587.

⁴⁹

Bei Corinth, Selbstbiographie, 127f.

⁵⁰

Berliner Sezession (Hg.), *Krieg und Kunst*, Heft 7, 1916; vgl. Schwarz, Das graphische Werk, no. L 212.

abserviert. Ritterlichkeit ist bei Corinth dann auch schon in der Vorkriegszeit eines der wichtigsten ikonographischen Motive.⁵¹

Nichts an Deutlichkeit zu wünschen übrig zu lassen scheint Corinth „Selbstporträt in Rüstung“ von 1914 [Abb. 12].⁵² Aber das Bild ist auf den März datiert, eine Zeit, in der von konkreter Kriegsgefahr noch keine Rede war. Es könnte – wie manch andere Ritterdarstellung aus den Jahren zuvor – auch auf Corinth Kampfeslust zu beziehen sein, die ihn als Secessionisten auszeichnete. Einen weiblichen „Ritter“ lithographierte Corinth für die erwähnte, von der Berliner Sezession herausgegebene Folge „Krieg und Kunst“, Jeanne d’Arc, die Jungfrau von Orléans. Absurderweise bekämpft sie hier im Verein mit deutschen Soldaten offenbar ihre eigenen Landsleute, im Bild erkenntlich an der rot-blauen Uniform [Abb. 13].⁵³ Im letzten Kriegsjahr noch malte er einen schwächlichen David mit Helm, und es scheint nicht abwegig, hierin auch eine Allegorie auf das spätestens seit dem Kriegseintritt der Vereinigten Staaten gegen eine Übermacht kämpfende Deutschland zu sehen – wenn es auch schwerfällt, noch Hoffnung auf den Sieg zu erkennen.⁵⁴ Auch die im gleichen Jahr entstandenen „Rüstungsteile im Atelier“ [Abb. 14], auf den Boden hingestreckt und jeder Macht beraubt, dürften auf die fast aussichtslos gewordene Kriegslage zu beziehen sein.⁵⁵ Die hilflos nach oben blickende „Borussia“ aus dem Jahr 1917, umgeben von einer Kinderschar, die sie zu schützen trachtet, wirkt auch nicht gerade von Kriegsmut inspiriert.⁵⁶ Ansonsten immer wieder der schwer gerüstete Ritter, gerne in Verbindung mit einer nackten und hilflosen Frau. Martialisch dem Feind entgegenblickend, gibt sich der Krieger in einer durch den Titel („Im Schutz der Waffen“, [Abb. 15]) ausdrücklich als Allegorie verstandenen Darstellung aus dem Jahr 1915, ein Zeitpunkt, zu dem die aggressive Ausstrahlung des Bildes noch gerechtfertigt sein

51

Vgl. Dagmar Lott-Reschke, Ritter Lovis – Tugendheld und Freiheitskämpfer. Zu Corinth Selbstbildnissen in historischem Kostüm, in: *Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse* (Ausst.-Kat. Hamburg, Kunsthalle), hg. von Ulrich Luckhardt und Uwe Schneede, Ostfildern-Ruit/Hamburg 2004, 11–29.

52

Corinth, Werkverzeichnis, no. 621.

53

Heft 2, vgl. Maria Makela, A Late Self-Portrait by Lovis Corinth, in: *Art Institute of Chicago Museum Studies* 16, 1990, 56–69, hier 64.

54

Corinth, Werkverzeichnis, no. 731, Ausst. Berliner Sezession 1918.

55

Corinth, Werkverzeichnis, no. 727, Ausst. Berliner Sezession 1918. Vgl. Sandra Isabell Rohwedder, *Von hoher Zinne. Untersuchungen zum Ritterbild im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Dissertation Bonn 2019, 371, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5-53700> (09.06.2021).

56

Corinth, Werkverzeichnis, 705, Ausst. Berliner Sezession. 1918.



[Abb. 12]

Lovis Corinth, Selbstbildnis, 1914, Öl auf Leinwand, 100 × 85 cm: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/1914_Corinth_Selbstbildnis_im_Harnisch_anagoria.JPG (09.06.2021). Hamburg, Hamburger Kunsthalle, gemeinfrei.



[Abb. 13]
Lovis Corinth, Jeanne d'Arc, in: *Krieg und Kunst*, 1915, Lithographie; 28 × 14 cm.
Wien, Albertina, Inv. DG1916/91/16/1, www.albertina.at © Albertina, Wien.



[Abb. 14]
Lovis Corinth, Rüstungsteile im Atelier, 1918, Öl auf Leinwand,
97 × 82 cm: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Lovis_Corinth_R%C3%BCstungsteile_im_Atelier_1918.jpg (09.06.2021). Berlin, Nationalgalerie, gemeinfrei.



[Abb. 15]
Lovis Corinth, Im Schutz der Waffen, 1915, Öl
auf Leinwand, 200 × 120 cm: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Lovis_Corinth_Im_Schutz_der_Waffen_1915.jpg
(09.06.2021). Privatsammlung Wilhelmine Corinth, gemeinfrei.

mochte.⁵⁷ Im Jahr darauf nahm Corinth ein Thema seiner Berliner Frühzeit wieder auf, „Perseus und Andromeda“ [Abb. 16], in dem eine ähnliche Konstellation von schützendem Ritter und hilfsbedürftiger Frau figurierte, von der hier im Anschluss an eine These von Christopher With behauptet werden soll, dass in ihr auch Deutschland symbolisiert sei.⁵⁸ Auch wenn der „Alte Mann in Rittersrüstung“ [Abb. 17] von 1915⁵⁹ wohl nur indirekt ein Selbstbildnis sein dürfte – Corinth referiert nach dem Schlaganfall immer wieder einmal auf sein fortgeschrittenes Alter – wird man den Eindruck nicht los, dass in diesen männlichen Evokationen auch eine Form von Selbstbezüglichkeit vorhanden ist. Kein Wunder, malt Corinth in den Jahren nach 1900 doch einige Selbstbildnisse in weiblicher Begleitung, die eine entschiedene Hierarchie von männlichem Dominanzanspruch und weiblich-sinnlicher Unterwürfigkeit zeigen, einschließlich des Schutzes, den ein wahrer Ritter seiner Angebeteten, zugleich seiner Muse bietet. Am berühmtesten wohl in dem „Selbstbildnis mit Modell“ von 1903 [Abb. 18] und im heute verschollenen, ebenfalls als Selbstbildnis zu verstehenden „Sieger“ von 1910 [Abb. 19], nun aber weiter militarisiert und schon fast eine der späteren, ritterlichen Kriegsfiguren.⁶⁰ Die Grenzen zwischen Selbstbild und Personifikation scheinen sich zu verflüchtigen. Wie Luther im Zuge der historischen Parallelisierung von Reformation und Weltkrieg auf die deutsche Gegenwart bezogen wird, so kann der Künstler in die Rolle des Vaterlandverteidigers schlüpfen. Ein vergleichbarer Übergang vom Privaten ins Öffentliche zeigt sich in einer Anekdote, die Corinths Sohn Thomas berichtete. Sein Vater habe ihn als kleinen Jungen einmal zur Seite genommen und ihm empfohlen, sich immer zur Wehr zu setzen, wenn er sich ungerecht behandelt fühle.⁶¹ Ins Große übertragen wurde dies zur Konstellation des Deutschen Reiches zu Beginn des Krieges, als Corinth wie viele seiner kaiserlich gestimmten Landsleute seinem Vaterland zugutehielt, dass es sich gegen illegitime Angriffe zu verteidigen habe. Nicht durch Zufall malte er vor und im Krieg mehrfach Thomas in Rittersrüstung. In einer geradezu verräterischen Lithographie für „Krieg und Kunst“ von 1916 wandte er die Anekdote ins Kriegesische: „Die Erziehung eines Soldaten“ [Abb. 20] zeigt ganz offensichtlich ihn selber mit dem nackten Sohn (?) auf dem Oberschenkel

57

Corinth, Werkverzeichnis, no. 656, Ausst. Berliner Sezession 1918, no. 98. Vgl. hierzu Rohwedder, Von hoher Zinne, 366ff.

58

Behrend-Corinth, Werkverzeichnis, no. 677. Zur Identifikation von weiblicher Figur und Deutschland vgl. auch With, Work and Make It Better, 217.

59

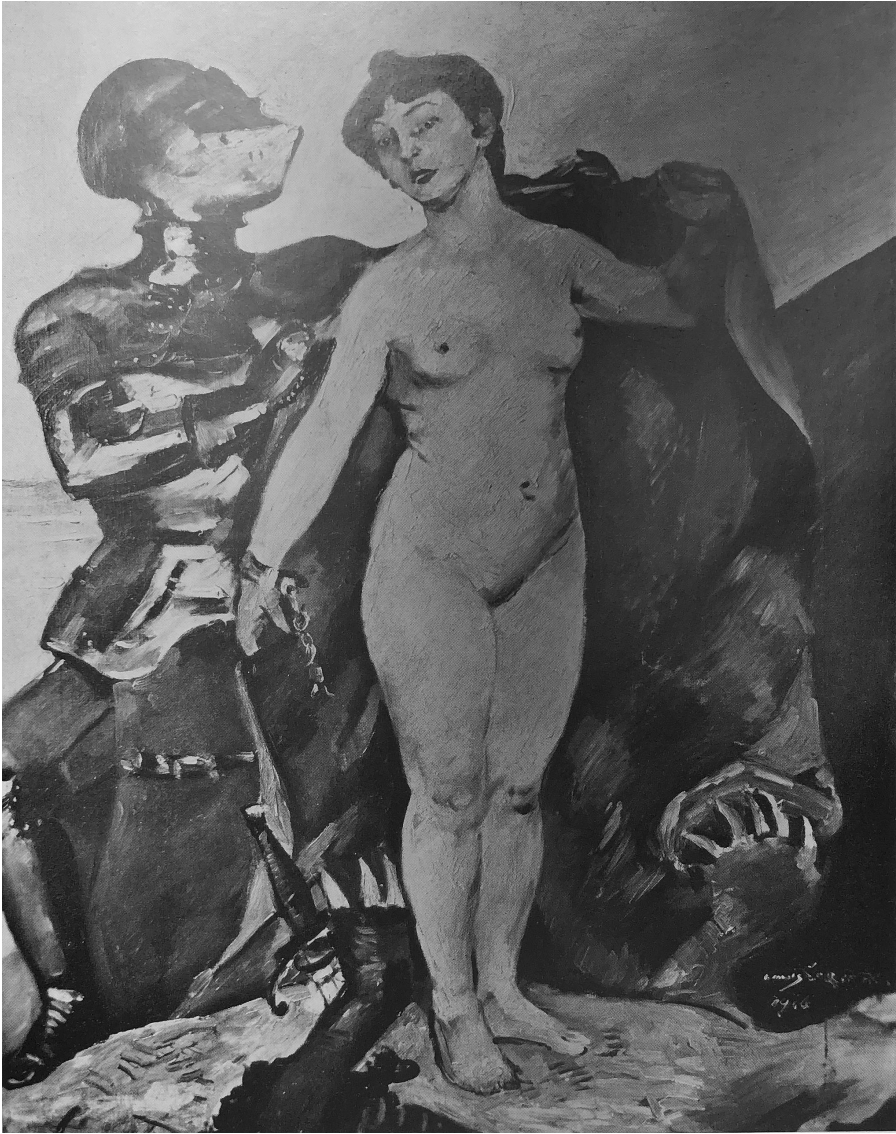
Behrend-Corinth, Werkverzeichnis, no. 654.

60

Ebd., no. 414.

61

Rohwedder, Von hoher Zinne, no. 425.



[Abb. 16]
Lovis Corinth, Perseus und Andromeda, 1916, Öl auf Leinwand,
100 × 80 cm. Privatsammlung, gemeinfrei. Archiv des Insti-
tuts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.



[Abb. 17]
Lovis Corinth, Alter Mann in Ritterrüstung, 1915, Öl
auf Leinwand, 125 × 90 cm: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia
/commons/0/0e/Lovis_Corinth-_22Alter_Mann_in_Ritterr%C3%BCstung%22.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Lovis_Corinth-_22Alter_Mann_in_Ritterr%C3%BCstung%22.jpg)
(09.06.2021). Cottbus, Bezirksmuseum, gemeinfrei.



[Abb. 18]
Lovis Corinth, Selbstbildnis mit Modell, 1903, Öl auf Leinwand, 121 × 98 cm. Kunsthaus Zürich. Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.



[Abb. 19]
Lovis Corinth, Der Sieger, 1910, Öl auf Leinwand, 138 × 110 cm. Verschollen.
Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.



[Abb. 20]
Lovis Corinth, Die Erziehung eines Soldaten, 27 × 21 cm,
Lithographie, 1916, in: *Krieg und Kunst*, Heft 26. Archiv des
Instituts für Kunstgeschichte der Ludwigs-Maximilians-Universität München.

sitzend, den er nach vorne, an die Stelle des Betrachters weist, wo sich offenbar der Feind befindet.⁶²

V. Corinths Patriotismus

Dass Lovis Corinth ein preußischer und deutscher Patriot gewesen ist, wurde von seinem Sohn explizit bestätigt, ist aber natürlich nichts Außergewöhnliches.⁶³ „Ich fühle mich als Preusse und kaiserlicher Deutscher.“⁶⁴ Allerdings konzidierte ihm sein Sohn, dass seine Vaterlandsliebe wohl ausgeprägter war als die der meisten anderen Deutschen.⁶⁵ Das Schicksal Deutschlands in dem 1918 hoffnungslos scheinenden Krieg traf den Maler „im tiefsten Herzen“.⁶⁶ Zu Beginn des Krieges hat er „pflichtgetreu Kriegsannehmer“ gezeichnet und die russischen Kriegsgegner in seiner ostpreußischen Heimat als „Horden“ bezeichnet „überall plündernd, sengend und mordend“. Anfang 1915 gratulierte er einer ihm bekannten Arztgattin schriftlich zum Eisernen Kreuz ihres Sohnes,⁶⁷ Mitte des gleichen Jahres dann lieferte er in einem Brief an den Freund Hermann Struck eine ausgesprochen optimistische Analyse der Kriegslage und gab der Hoffnung auf einen Siegfrieden Ausdruck, eine Einschätzung, die zu diesem Zeitpunkt schon unrealistisch war,⁶⁸ fast genauso unrealistisch wie Ende 1916, als er sie mit Blick auf ein in seinen Augen schwächelndes England wiederholte.⁶⁹ Seine Frau beglückwünschte er Mitte 1916 zum Seesieg der deutschen Flotte gegen England bei Jütland,⁷⁰ und Entsprechendes wiederholte sich öfter einmal dann, wenn militärische Erfolge vermeldet wurden.⁷¹ Auch seinem Vertrauen in die Führer der Obersten Heeresleitung,

⁶²

Vgl. Makela, A Late Self-Portrait, 66.

⁶³

Vgl. hierzu With, Work and Make It Better, 214ff. und Makela, A Late Self-Portrait, vor allem 63.

⁶⁴

Zit. nach Makela, A Late Self-Portrait, Anm. 35.

⁶⁵

Thomas Corinth, *Lovis Corinth. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth*, Tübingen 1979, 192.

⁶⁶

Ebd., 243.

⁶⁷

Ebd., 194.

⁶⁸

Ebd., 197.

⁶⁹

Ebd., 217.

⁷⁰

Ebd., 205.

⁷¹

Ebd., 207.

Hindenburg und Ludendorff, gab er mehrfach Ausdruck.⁷² Einmal beneidete er den genannten Struck um seine Heldentaten an der Ostfront und schien mit dabei sein zu wollen, schreckte dann davor aber zurück, weil ihm einfiel, dass dies doch wohl eine verdammt dreckige Arbeit sein musste.⁷³ Seine Wahrnehmung des Krieges verdüsterte sich im Gefolge, und im September 1918 formulierte er:

Ich leide augenblicklich wieder stark unter moralischem Katzenjammer. Ich denke, es ist stark der politische Einfluß. Man kann garnicht absehen, wie das Ende werden soll. Hoffentlich kein Ende mit Schrecken. Die Franzosen sind dagegen wieder ganz aus dem Häuschen.⁷⁴

Greifbar wird der Patriotismus des Künstlers dann, wenn wir uns sein weiteres künstlerisches Werk ansehen und seine schriftlichen Ausführungen mit einbeziehen, die sich in Aufsätzen, Zeitungsbeiträgen, Vorträgen etc. niederschlugen.⁷⁵

Nicht derjenige ist der nationale Künstler, der einen deutschen Grenadier hinstreicht, sondern derjenige, der ein Werk schafft, das überall als Ausfluß deutscher Kunstfertigkeit und nationaler Kultur geschätzt werden kann!⁷⁶

Corinth hatte lange für eine deutsche Kunst, nicht gegen eine ausländische gekämpft, wie etwa diejenigen, die sich dem Pamphlet Carl Vinnens anschlossen, das 1911 erschien.⁷⁷ Dieser Wille zur Verbesserung künstlerischer Leistungsfähigkeit im Zeichen der Modernität, die sich aus internationalen Inspirationen speisen sollte, aber keinesfalls deren sklavische Nachahmung implizierte, verengte sich dann im Umfeld des Krieges immer wieder zu einem einigermaßen verstörenden Nationalismus und Antimodernismus, der in seiner Schärfe wohl nur aus der allgemeinen politischen Lage erklärt werden kann.⁷⁸ Die Lachsalven, die 1914 anlässlich

⁷²

Etwa ebd., 211.

⁷³

Ebd., 216.

⁷⁴

Ebd., 245.

⁷⁵

Zum Verhältnis der deutschen Modernisten zum Ersten Weltkrieg allgemein: Marion Deshmukh, German Impressionist Painters and World War I, in: *Art History* 4, 1981, 66–79.

⁷⁶

Lovis Corinth, *Das Leben Walter Leistikows*, Berlin 1910, 75f.

⁷⁷

Carl Vinnen, *Ein Protest deutscher Künstler*, Jena 1911.

⁷⁸

Vgl. hierzu Dietrich Schubert, Lovis Corinths Text „Krieg und Kunst“ vom Dezember 1915 und Waldemar Röslers Reaktion im Schützengraben, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 56, 2014, 139–150. Was man Corinth anlässlich einer Ausstellung beim Wiener Hagenbund

eines Vortrages Corinths vor Studenten durch den Saal peitschten, als der Maler sich über Picasso, Matisse und Marinetti lustig machte, erinnern doch fatal an das, was der modernen Kunst, auch Corinths eigenem Werk, dann kaum ein Vierteljahrhundert später in Deutschland widerfuhr.⁷⁹ Bei aller Wertschätzung für die große Vergangenheit der italienischen und französischen Kunst ähnelte Corinths historische Bewertung in ihrer tendenziellen Abfälligkeit doch sehr den nationalen Stereotypen, die wir in der Lutherdeutung antreffen:

Auch in der Kunst wollen wir auf unsere Machtstellung pochen. [...] es besteht die Wahrscheinlichkeit, das wir im Laufe der Zeiten im Bewußtsein unserer Kraft wohl all unsere Lehrmeister überdauern werden. Ist doch von dem ehemaligen Überfluß italienischer Künstler wenig übriggeblieben; sie zehren schon seit Jahrhunderten von dem Ruhm ihrer Michelangelos und Raffaels. Der zaghafte Deutsche aber überdauert alles; zähe ist er im Unglück und bescheiden in seinen Erfolgen. Nun werden wir es uns eingestehen, daß wir bereits viel weiter waren in der Kraft unserer besten Künstler, als die dückelhaften Romanen es bis jetzt noch eingestehen wollen, welche die Welt vollpahlten, daß wir noch immer ihre Schleppenträger waren, als der Deutsche schon längst seine Kinderschuhe ausgetreten hatte. Lassen wir die großen Maler Frankreichs, die wir selbst am meisten würdigen. Nimmt man aber diese Größen fort: die Schule von Barbizon, die Impressionisten, so bleibt eigentlich nichts mehr übrig. Oder haben die Franzosen größere Genies, als wir an unserem Feuerbach und Marées besitzen? Haben sie einen Maler wie Viktor Müller aufzuweisen, dessen Bild „Schneewittchen mit den Zwergen“ das poetischste Kunstwerk ist, welches ich kenne?⁸⁰

Die Abstrusität gerade der letzten Bewertung fällt im Nachhinein auf für Corinath geradezu peinliche Weise ins Auge, obwohl sie mit ihrem Verweis auf ein deutsches Nationalmärchen sicherlich auch nicht unbedacht gewählt ist. Auffällig ist aber vor allem, wie sich hier die Einschätzung der deutschen Kunst mit allgemeineren nationalen Klischees mischt, und wie sehr sich die Stimmungslage

nach seinem Tod konzediert, scheint da übermäßig gutwillig: „Doch war sein Nationalgefühl völlig frei von jedem Chauvinismus; aber er litt schwer unter dem Zusammenbruch seines Volkes, unter der Ruhrbesetzung und dem Zerfall des nationalen Wohlstandes. Dabei hatte er selbst damals die größten künstlerischen und materiellen Erfolge. Aus dem tiefen Leid dieser Zeit sind die wunderbaren sublimierten Werke seiner Altersperiode entstanden.“ Gedächtnisausstellung Lovis Corinath, 1. Teil: Aquarelle, Handzeichnungen und Graphik. In den Räumen des Hagenbundes, November/Dezember 1926, 5. Zu Corinaths nationaler Gesinnung zeitgenössisch auch Kuhn, Lovis Corinath, 119ff.

79

Lovis Corinath, Über deutsche Malerei, in: *Gesammelte Schriften*, Berlin 1920, 96ff. Vgl. hierzu With, Work and Make It Better, hier vor allem 212ff.

80

Lovis Corinath, Der Genius der deutschen Malerei. in: *Gesammelte Schriften*, Berlin 1920, 84.

gegenüber der liberalen Einstellung verändert hat, die er noch im „Leben Leistikows“ bekundet hatte.⁸¹ Eine Bemerkung wie die folgende wäre in der Kriegszeit wohl nicht mehr denkbar gewesen:

Ein Beweis, daß die Individualität alles, die Nationalität nichts bedeutet, wäre die Zusammenstellung der drei großen Maler Manet, Stevens und Leibl.⁸²

Statt dessen wird die Engführung von Tango, kubistischer Malerei und hottentottischer Naivität in einen Zusammenhang mit der Kriegserklärung an Deutschland gebracht.⁸³

VI. Coda

Louis Corinth's Lutherbild nach dem Ersten Weltkrieg muss man wohl als eine komplexe Mischung aus Enttäuschung, Selbstbestätigung und Ressentiment verstehen. Der Reformator erschien in dem hier analysierten Lithographienzyklus als durchsetzungsfähiger Kraftmensch, als gemütlicher Genießer, als Inspirator deutschen Selbstbewusstseins und als fröhlicher Menschenfreund. Als einer, der auch dann über seine Feinde obsiegte, wenn diese in Überzahl gegen ihn antraten. Wie vermeintlich Deutschland im Ersten Weltkrieg: eigentlich im Recht, aber umzingelt von übelwollenden Gegnern, die ihm den Erfolg neideten, den das Land vor allem seit seiner Vereinigung ein halbes Jahrhundert zuvor errungen hatte. In dieser Hinsicht wäre es wohl auch verfehlt, in Luther, wie Corinth ihn sah, ein geläufiges Modell zur Inspiration und Orientierung der nach dem Krieg Führenden zu vermuten. Sein Glaube an die aktuelle Politikergeneration war wenig ausgeprägt, dagegen spricht auch nicht, dass er im Jahre 1924 den Auftrag erhielt, Reichskanzler Friedrich Ebert zu malen. Wenn er noch kurz vor seinem Lebensende den Sohn Thomas in sich zusammengesunken mit einer Lanze in der Rechten und verunsichert aus dem Bild herausblickend malte [Abb. 21], so unterlief er damit auch seinen Ritterglauben der Vorkriegs- und frühen Kriegszeit. Von hier aus gesehen war Luther für Corinth eher das wehmütig erinnerte Ideal des deutschen Mannes, das der Ungerechtigkeit der Zeitläufe zum Opfer fiel. Für die Zukunft versprach diese in der Weimarer Republik verbreitete Opferseligkeit nichts Gutes, und nur wenige Jahre nach Corinth's Tod sollte sie sich in mörderische Rachelust verwandeln.

⁸¹

Vgl. Corinth, Das Leben Walter Leistikows, 97: „Warum sollten wir uns nun nicht an Bildern freuen, die so außergewöhnlich gut sind, wie die Sachen von Manet, Monet, Courbet, Degas, Boldini, Zorn, Thaulow, Segantini, die Bildwerke von Rodin und Meunier?“

⁸²

Louis Corinth, Gedanken über den Ausdruck „das Moderne in der bildenden Kunst“ und was sich daran knüpft, in: *Gesammelte Schriften*, Berlin 1920, 45.

⁸³

Corinth, Selbstbiographie, 128.



[Abb. 21]

Lovis Corinth, Thomas in Rüstung, 1925, Öl auf Leinwand,
100 × 75 cm: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Lovis_Corinth_Thomas_in_R%C3%BCstung_1925.jpg (09.06.2021). Essen, Museum Folkwang, gemeinfrei.

Hubertus Kohle (hubertus.kohle@lmu.de): Studium in Bonn, Florenz und Paris, Dissertation zu Denis Diderots Kunsttheorie 1986, Habilitation zu Adolph Menzels Friedrichbildern 1996, Assistent an der Universität Bochum, Hochschuldozent an der Universität zu Köln, Professor an der LMU München seit 1999, Schwerpunkte in der deutschen und französischen Kunst des 18. bis 20. Jahrhunderts und in der digitalen Kunstgeschichte, zur Zeit Sprecher des DFG-Schwerpunktprogramms „Das digitale Bild“.