

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 13 (1926)  
**Heft:** 8

**Nachruf:** Corinth, Lovis  
**Autor:** Seelig, Carl / Hauenstein, Wilhelm

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

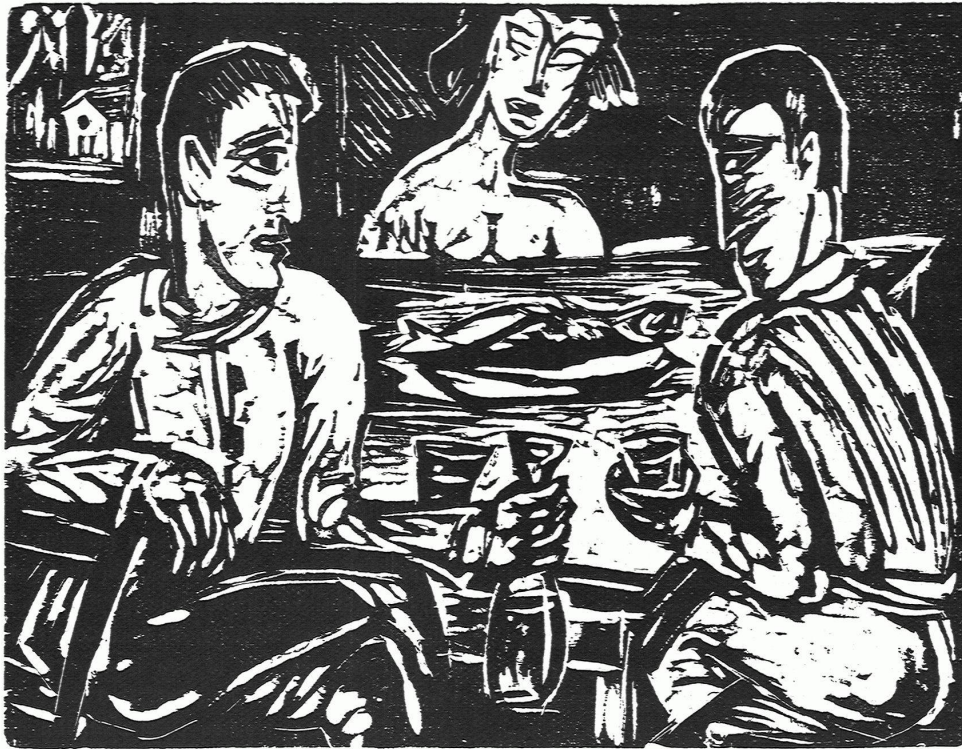
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 16.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



WALTER HELBIG, ASCONA. *Holzschnitt*

## IN MEMORIAM LOVIS CORINTH († 18. JULI 1925)

### DIE SELBSTBIOGRAPHIE

*Lovis Corinth: Selbstbiographie.* 206 Seiten mit zwei mehrfarbigen Offsetbildern, zwei farbigen und 22 schwarzen Lichtdrucktafeln. Geb. Fr. 37.50. 150 nummerierte Vorzugsexemplare mit zwei Originalradierungen und einer Faksimileseite des Originaltagebuchs. In Ganzleder geb. Fr. 17.50. Verlag S. Hirzel in Leipzig.

Corinth gesteht freimütig, dass ihm »die Aufgabe des Schreibens viel schwerer gefallen ist als irgend etwas anderes«. Tatsächlich sind diese posthum veröffentlichten Aufzeichnungen, die 1912 begonnen und am 8. Mai 1925, also zehn Wochen vor seinem Tode (17. Juli 1925) abgeschlossen wurden, stilistisch nicht ganz einwandfrei. Doch geben sie die schwerfällige, ungezierte Art des Erzählers — dem, nach seinem eigenen Urteil, das Barbarische seiner Familie stets verblieben ist — ungemein charakteristisch wieder, und so offenbart sich ein Mensch, der rücksichtslos ehrlich gegen sich selbst und andere, fanatisch wahrheitsliebend, ehrgeizig, selbstbewusst, kurz:

im Guten wie im Schlechten ein Charakter ist. Mit minutiösen Strichen schildert er seine harte Jugendzeit in Topiau und Königsberg; eine seiner letzten Aufzeichnungen lautet: »Ich habe keine gute Kinderstube gehabt, sogar eine möglichst schlechte . . . sodass ich Gott danken kann, dass ich noch zu einem halbwegs anständigen Menschen herangewachsen bin.« Es folgen die Lehr- und Wanderjahre in München (bei Defregger und Loeffz), in Antwerpen und Paris, endlich, zur Stärkung der Sezession, die Uebersiedelung nach Berlin, wo er das Atelier Kari Stauffers, mit dem er sich verkrachte, bezog. Bald auch — konstatiert er trocken — »erhielt ich Aemter und Würden« und die Intriguen, die ihnen folgen, der Streit wider Paul Cassirers Kunstpolitik scheinen ihm ein eigenes, nicht das kleinste Kapital wert. Sonst erfährt man von Corinths Berliner Erlebnissen, die Jahrzehnte verschlucken, herzlich wenig; Eingehenderes nur über die Porträtsitzungen Eberts und Georg Brandes'. Politische Sorgen belasten im letzten Viertel seines Daseins die menschlichen, künstlerischen. In ihren Schatten ringt er

um die Kunst. Sie, »welche mir eine grosse nationale Sache war, wird international«. »Ein Mantelhänger oder Schmeichler« — »ein Herdenvieh« — bin ich niemals gewesen. Die französische Kunst habe ich stets geschätzt, aber ohne sie nachzuahmen. Ich bin eingetreten für die deutsche Kunst und war vor dem Weltkriege überzeugt, dass die deutsche Kunst an Vortrefflichkeit der französischen bestimmt den Rang ablaufen wird, nur gehört Selbstvertrauen und Selbstständigkeit dazu . . . Da kam der Krieg von 1914. Dieser Krieg hob alles auf, da habe ich resigniert an der »deutschen Kunst«. Wohlverstanden, aber nicht an mir! »Denn,« dies betont er oft und stolz, »ich kann alles, was ich will.« »Ich konnte alles, weil ich es wollte!« Und als Vierundsechzigjähriger, zu einer Zeit, als ihm die Hände vom »stillen Suff« der Jugendzeit zittern, jubiliert er: »Ich kann arbeiten, mehr und besser wie ein Junger; ich habe es erreicht, und wenn ich heute, während ich dies schreibe, sofort hin bin, so werde ich doch leben in der Zukunft.« Täuschen wir uns nicht! Wenig früher, wenig später schreibt derselbe: »Ich war nicht wenig erstaunt, dass alle Welt mich aus meinen Arbeiten einen starken Lebensbejaher nannte. In der Tat war ich, ich kann wohl sagen seit meiner Kindheit, von schwerster Melancholie heimgesucht. Es ist kein Tag vergangen, an welchem ich es nicht besser fand, aus diesem Leben zu verschwinden.« 1924: »Es ging kein Tag fort, an dem ich nicht mein Leben verfluchte und beendigen wollte!« . . . wenn nicht die wunderschöne, tapfere Devise: »*Ran an die Arbeit!*« diesen Menschenverächter, diesen Barbaren mit der unbarbarischen Seele immer wieder lichtwärts gehoben hätte.

Die 26 eingestreuten, mustergültig reproduzierten Selbstbildnisse Corinths, die keine »wallende Mähne und Radmantel«, vielmehr eine »wenig versprechende Aussen-seite« zeigen, verfolgen seine menschliche Entwicklung mit schonungsloser Offenheit: das letzte Blatt, eine Röteldruckzeichnung von 1925, schon ganz von Dämonie verzerrt, trägt wie ein Klageschrei die zitternden Zeilen: »O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn!«

*Carl Seelig.*

## „DAS STRUMPFBAND“

Ich weiss nicht, was ich zuerst gesehen habe: die doppelt geblähte Brust im Ausschnitt, die wie das Antlitz, wie der Januskopf dieses Bildes ist, oder die geschwungene und straffe Wade im leichten Strumpf, oder das Stückchen Fleisch am dichten Schenkel über dem Bande, oder den Vorhang hinten in Kupferrot und Schwarz, oder das

grüne, rote, weisse Gedränge des Kleides und der gerafften Wäsche. Ich würde auch nicht wagen, zu entscheiden, was der letzte Sinn dieses triumphalen Bildes sei, das wie mit einem Schlag den ganzen Lovis Corinth offenbart: ob der letzte Sinn dieses Bildes die Inbrunst des Mannes sei, der ein Weib begehrt und es in die Verfassung rückt, in welcher es dem heimlichsten Instinkt des Mannes am meisten aufreizt und ergötzt — oder ob der eigentliche Sinn des Bildes die Kunst sei. Aber vielleicht ist dies der eigentliche Sinn des Bildes: dass die Entscheidung über den Sinn des Bildes gar nicht getroffen werden kann. Dies also ist vielleicht der Sinn des Bildes; dass die entzündete Begierde des männlichsten Mannes und die Lust des überschwenglichsten Malers in einem köstlich zweideutigen Gleichgewicht gehalten werden, und dass man ein Schulmeister werden müsste, um diese Zweideutigkeiten zu zerstören . . .

Ich stehe gebannt, an den Boden genagelt, und schaue, schaue. Es ist ein Rasen, Toben, ein Geringel, ein Kreisen, ein brünstiges Getöse in dem Bild. Die faszinierten Augen werden schwindelig, die gereizten Gedanken wirr. Wer wüsste noch, wo er von solchem Bilde betroffen wird? In den Sinnen? Natürlich. Und gewiss auch in den Ideen, wo sie am meisten Geist sind. Hat dieser Maler gewusst, womit er dies Bild gemalt hat — ob es von oben oder unten kam? Der Atem stockt. So erschreckt die Liebe. So erschreckt die Kunst. O Wunder: Beklommenheit und Freiheit unterscheiden sich nicht mehr voneinander; Rausch und Bewusstsein, Schwarm und Urteil werden das Nämliche; Liebe und Kunst, Geschlecht und Malerei sind nur noch eins und dasselbe.

So steht sie da: gesenkten Kopfes niederblickend zu ihrem Knie und mit beiden Händen das Strumpfband festziehend. Man erblickt nichts von ihrem Gesicht als das Kinn und den unteren Teil der rechten Backe; und also bleibt das Frauengesicht unpersönlich, anonym, kollektiv — und also regt es auf, wie bloss die ganze Welt aufregen kann, »pandemisch«: die ganze Welt, die aber noch mehr ist als alle Frauen zusammen. Ein grau und weisser Federhut hängt über das Gesicht vor. Noch sieht man die Schwere des kastanienbraunen Haarknotens, der wie ein Reim auf die lastende Fülle des Busens ist; man sieht die Schwere des Haarknotens von ehedem, und dies Bild, ob auch nicht viele Jahre alt, gewinnt noch die ganze Fülle der Geschichte des Weiblichen — ich sage: der Geschichte . . . Robe und Dessous sind das leidenschaftlichste Getümmel von scharfem Grün, von verführendem Rosa, von brennendem Hochrot, von enthusiastischem Blütenweiss. Sie sind ein wahres, eingeständenes, intimes, über die Scham erhabenes Bacchanale von

üppigen Pasten, von malerischen Zügen, Schlägen, Zuklungen. Sie sind ein ganzer Ansturm pittoresker Liebkosungen. Kein Mann könnte mit geringerem Abstand sagen, was er von einer Frau will. Und dies Getümmel gleicht dennoch dem Getümmel frivol bossierter und galant gefärbter Stukkaturen in barocken Kirchen: da wie dort treiben die Säfte, und hier wie dort schwärmt der Geist ein Gloria! Das gestreifte Grau der Strümpfe, der schwarze Lack der Schuhe, jene Enklave rosabrauner Haut zwischen Strumpfband und Spitzen: die reine Wollust — ja! Doch wer wüsste denn: wovon die Wollust? wessen die Begierde? Wollust der vom Geschlecht gespannten Nerven — oder Wollust des überlegenen Künstlergedankens? Es ist beides. Es ist dasselbe . . . Hier ist der zwingende Drang, dem kein Sterblicher entrinnt, und hier ist der Ueberblick des malenden Genies, der wenige auszeichnet. Die gewaltigen Bälle der Brust, Rosa und Elfenbein, sinken mit einer betäubenden Weichheit über den Rand der Robe vor. Es ist unmöglich, die Hände zu meistern. Es ist noch unmöglicher, die Hände zu rühren, zuzugreifen; denn der von einem gierigen Künstler entflammte Ernst der schauenden Augen, der denkenden Augen, der vielleicht schon melancholischen Augen, kommt den gelüstigen Fingern zuvor: oculis, non manibus — mit den Augen, mit den Augen, nicht mit den Fingern! Wer gesund ist, muss hier begehren, wie jemals inmitten aller Wirklichkeit (die niemals so sehr Wirklichkeit kann gewesen sein wie dieses Bild). Wer aber noch mehr ist als gesund, muss hier mit gebundenen Händen, mit gefangenen Augen bewundern! Er sieht die Falte zwischen Oberarm und Achselhöhle; er ahnt das Aroma der Frau; aber die hohe Linie der kräftigen Schulter ist erhaben wie je ein Scheitel; sie ist ein Firmament . . . Dahinter brennt der Vorhang wie die Sünde; er glüht zwischen Kupfer und Scharlach, und das Dunkel des Musters, das schwarz scheint, wiewohl es farbig ist, macht diesen Vorhang infernalisch. Aber immer kommt in dieser Welt das eine zum andern. Am Boden liegt auf einem Teppich mit Orange, Purpurblau, Waldgrün ein Blumenstrauss, weiss und rosig. Um ihn scheint, wie er schon traurig darniederliegt, ein schwarzer Flor gewunden — als wäre dies tolle Bild des strotzenden Lebens eine beginnende Allegorie des Todes; »Frau Welt« . . . Es könnte sein, dass dieser Flor eine Sorge meiner Phantasie wäre. Gleichwohl; diese Phantasie wäre ohne Willkür; sie wäre gehorsam dem Gang der Dinge, der da heisst: de la mort et de la volupté . . . Die Liebe ist eine Angelegenheit auf Leben und Tod, oder sie ist nicht; hier aber ist sie.

Wie verhält es sich mit dem »uninteressierten Wohlge-



LOVIS CORINTH. Skizze zum „Strumpfband“

fallen« der Aesthetiker? Ach, das meine ist interessiert; es ist auf jede Weise beteiligt — auf jede! Wie könnte es anders sein? Man sagt, die Kunst sei der höchste Ausweis des Menschlichen. Aber vielleicht steht es umgekehrt: das Menschliche ist der höchste Ausweis der Kunst — jenes Menschliche, das in keiner Gestalt dem ganzen Menschen und Künstler fernbleiben kann. Mir scheint: dies Bild ist mehr als Kunst; es bricht aus der Leinwand hervor wie der stossende, puffende Rauch aus dem Vesuv; es ist das treibende und zerstörende Leben selbst, das nichts für sich kann; es ist die überschüssende Natur in Person; es ist die naive Trunkenheit des Daseins, und die Kunst der Malerei wird von dieser Trunkenheit gerade nur mehr umschlossen. Ist es so? In dieser Sekunde sehe ich das Genie des Malers über seine männlichen Begierden hinausbranden wie den Ozean über das krause Gestade; mit wunderbarer Souveränität bewegt sich die

Schönheit des Malerischen um die Erscheinung eines Weibes nur noch wie um die vollendete Gleichgültigkeit des Gegenständlichen. In dieser anderen Sekunde aber sehe ich: das Genie des Malerischen ist nur ein Vorwand der Inbrunst des Mannes, nur ein Mittel des entflammten Mannes, sich mit der Blösse und den rauschenden Stoffen der Frau zu beschäftigen; nur eine Ausrede des verliebten Mannes, der den Künstler spielen lassen muss, um noch einer Haltung gewiss zu sein — die er nachher um so gewisser, um so pompöser verlieren wird. Denn auch Malerei ist nur ein Umweg der Liebe — und was eigentlich wäre sie noch, wenn sie dies nicht wäre! Wer also entscheidet, was hier geschieht? Muss man es denn ent-

scheiden? Lassen wir doch ganz beisammen, was ganz beisammen, unentwirrt, beisammen ist: die Lust am Geschlecht und die Lust am Malen! Lassen wir mit hundertfältigem Entzücken dies Bild eines grossen Malers so bleiben, wie es ist! Lassen wir das Malerische getrost das Alibi der Venus sein, den Eros aber das Alter ego des Malerischen! So hat Rubens gemalt. Und als Lorenzo Bernini für Santa Maria della Vittoria zu Rom die Santa Teresa modellierte, da lag gar, rückwärtsgeneigtes Hauptes, mit halbgeschlossenen Lidern, mit kaum noch geschützter Kehle, als Modell für die höchste der Tugenden, die süsseste der Sünden da. *Wilhelm Hausenstein.*

## THEATER

### SCHWEIZER MARIONETTEN

Der schönen Publikation über die Arbeiten ihrer kunstgewerblichen Abteilung, über welche im Mai an dieser Stelle ausführlich referiert wurde, hat die Direktion der Zürcher Gewerbeschule eine zweite, über das von ihr ins Leben gerufene Marionettentheater und im Zusammenhang damit über die verwandten Theater in Lausanne und Meiringen, auf dem Fusse folgen lassen.<sup>1</sup> Dieses schmale Buch ist wiederum typographisch hervorragend ausgestattet und wird allen denen hochwillkommen sein, welche seit den ersten Versuchen anlässlich der Schweiz. Werkbund-Ausstellung von 1918 den Werdegang des Marionettentheaters (das 1919 an das Zürcher Kunstgewerbemuseum übergang) verfolgt haben. *Direktor Altherr* schildert in seinem Vorwort die Geschichte dieser Unternehmung, deren Leitung in seinen Händen lag, *René Morax* spricht in einem geistvollen Aufsatz über das Wesen der Marionette, und *Hans Jelmoli* erläutert die Rolle der Musik im Marionettenspiel.

Den Hauptteil der Abbildungen (von denen wir eine hier wiedergeben können) liefert das Zürcher Marionettentheater, dessen neue Inszenierungen aus der letzten Spielzeit ganz besonders herangezogen werden, drei Bilder stammen aus dem Lausanner Marionettentheater (Henry Bischoff und René Morax sind seine Inauguratoren) und eines von dem kleinen Theater in Meiringen, wo Ernst Brügger ein berndeutsches Stück von Fritz Ringgenberg inszeniert hat. Von den drei Lithographien, die den Band schmücken, ist Pierre Gauchats »Ausrufer«

<sup>1</sup> *Marionetten*. Herausgegeben von *Alfred Altherr*, mit textlichen Beiträgen von *Hans Jelmoli* und *René Morax*. Mit drei Originallithographien von *Pierre Gauchät* und *E. G. Rüegg*. Drei farbige und drei schwarzweisse Abbildungen. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich.

(aus »Don Pedros Puppenspiel«) als ganz besonders feines Blatt zu erwähnen.

Bei dieser Gelegenheit sei mit allem Nachdruck auf die Broschüre »*Schatten- und Marionettenspiele*« von Alfred Altherr hingewiesen (Verlag der Gemeindestube), die über dieses reizvolle Gebiet des Miniaturtheaters sehr gut informiert. *Gtr.*

### DAS BÜHNENKOSTÜM

*Joseph Gregor, Das Bühnenkostüm. (II. Band der Sammlung »Wiener Szenische Kunst«). Amalthea-Verlag, Zürich, Leipzig, Wien.*

Ein ausgezeichnetes und kluges Werk, dessen Lektüre jedem nachdenklichen Theaterbesucher ungesäumt empfohlen werden muss. Gerade in unsern Tagen, wo das Theater, zusammen mit seiner grandiosen Travestie, dem Kinomatographen, eine fortschreitende Revolutionierung durchmacht, werden Gregors Untersuchungen auf den fruchtbarsten Boden fallen. Sie sind in jenem höhern Sinne historisch orientiert, als sie den Versuch machen, die Geschichte des Bühnen- und Festkostüms nach ein paar grossen Gesichtspunkten zu betrachten. So folgen sich die drei Hauptkapitel, deren Überschriften (»Das Bühnenkostüm als plastischer Ausdruck des Dramas«, »Das Bühnenkostüm als malerischer Ausdruck des Dramas«, »Das Bühnenkostüm als seelischer Ausdruck des Dramas«) nicht das antithetische Nebeneinander, sondern das historische Nacheinander bezeichnen, wobei die Grenzen im XV. Jahrhundert und um 1800 liegen. In einem kurzen Schlusskapitel »Ergebnisse« fasst Gregor die Resultate programmatisch zusammen, eine ganz besonders erwünschte Zugabe für den eiligen Leser, der vor allem den reichen Bilderteil konsultieren will. Hier sind die interessantesten Dokumente, wie sie der Verfasser vor-