



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Bildnis im 19. Jahrhundert

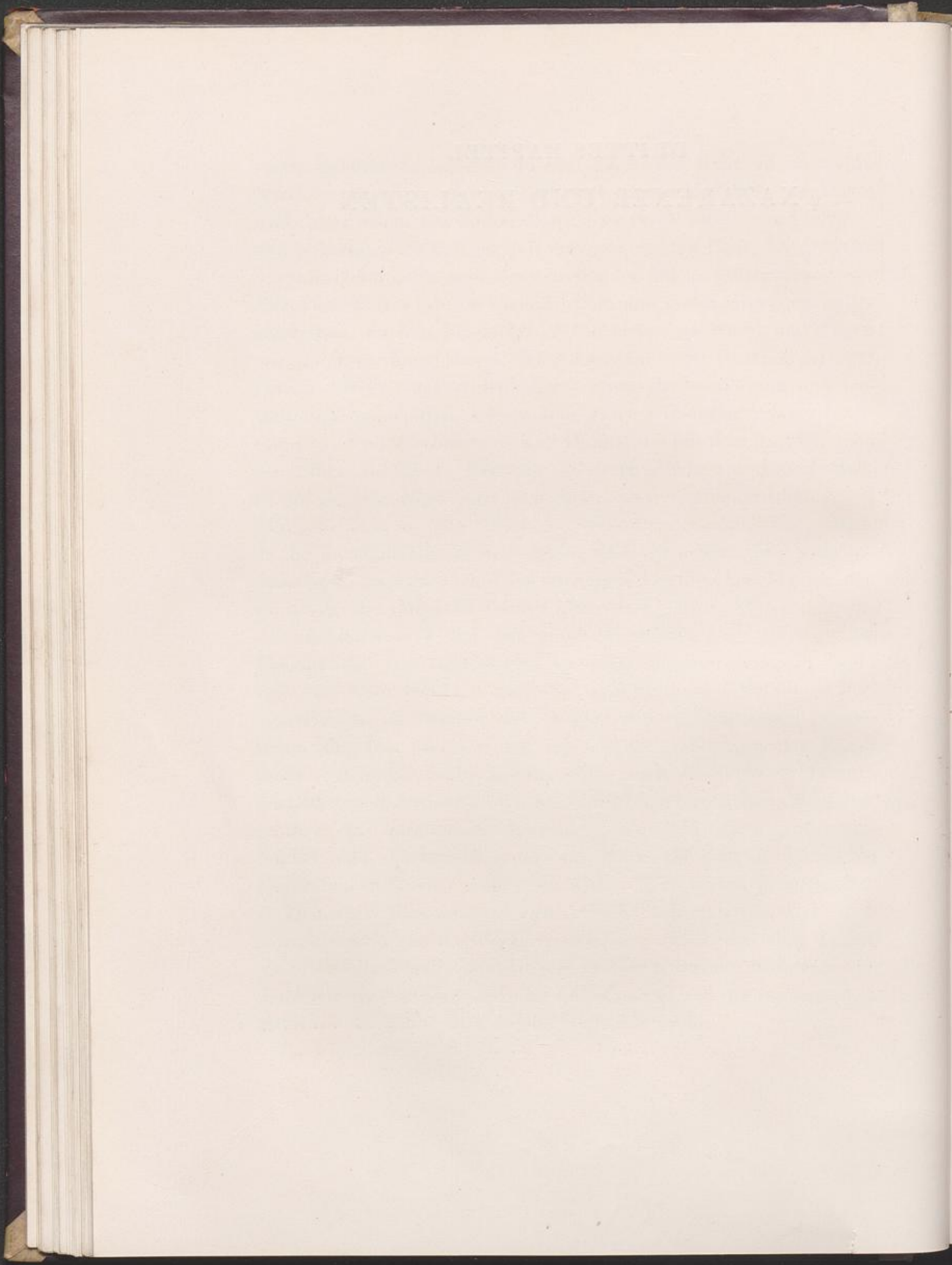
Waldmann, Emil

Berlin, 1921

Nazarener und Realisten

urn:nbn:de:hbz:466:1-43233

DRITTES KAPITEL
NAZARENER UND REALISTEN





Wenn es, kunsthistorisch genommen, auch auf dem Gebiete des Porträts möglich ist, die gangbaren Klassifizierungen von beherrschenden Richtungen einigermaßen aufrechtzuerhalten und den Gegensatz zwischen klassizistischer und romantischer Auffassung im Bildnis anzuerkennen — über diese ganz allgemeinen Unterscheidungen hinaus geht es nicht. Was Philipp Otto Runge von Jacques Louis David trennt, aus welchem Grunde Delacroix' Paganini mit irgend einem Bildnis von Ingres innerlich und äußerlich keine Gemeinsamkeiten haben kann, sieht und fühlt man auf den ersten Blick. Kommt man aber zu den Nazarenern, deren Kunst doch im Gebiete des Historienbildes eine eigene Richtung bedeutet, und fragt man nach dem eigentlichen Wesen des nazarenischen Porträts, so wird man um die Erklärung sehr bald verlegen. Die Bildnisse, die sie gemalt haben, verraten vielleicht, wenn auch sehr temperiert, eine romantische Empfindung. Aber diese romantische Empfindung erzeugte keine neue Form, sondern die Form geht im wesentlichen auf die gleichen Dinge hinaus, wie sie die Klassizisten auch schufen, bald mehr, bald weniger persönlich gefärbt, und die Hamburger Nazarener kommen alle deutlich von ihrem Schulhaupt Runge her und verlieren, mit wenigen Ausnahmen, ihr Bestes, als die geistige Kraft, die von Runge ausging, erloschen war. In der Berührung mit der wirklichen, konsequenten Nazarenerkunst schliff sich ihre Individualität sehr bald ab. Oldach und Wasmann, die ernstesten unter ihnen, brachten in der Berührung mit dem Nazarenertum schließlich ihre Persönlichkeit zum Opfer, und Wasmann trat in Meran dann nicht nur äußerlich zum alten Glauben über.

Es ist aber ein Zeichen der Stärke und nicht der Schwäche, daß man von einem spezifisch nazarenischen Bildnis nicht gut reden kann, wenigstens nicht ein Zeichen der Schwäche für die Porträtgesinnung, die nun einmal in der ganzen Zeit lebte. Sobald die Nazarener, auch die Führenden unter ihnen, Bildnisse malten, fiel wie mit einem Schlage alles Nazarenische und nur Gedankliche,

alle Kartonzeichnergesinnung und alles Hantieren mit bewußten archaisierenden Stilabsichten fort, und sie standen wieder naiv der Wirklichkeit gegenüber. Hier, wo sie wohl oder übel es zunächst mit dem Realen, dem Sichtbaren zu tun bekamen, mußten sie Farbe und Form bekennen, etwas, das ihnen sonst im Leben ja ein wenig schwer fiel. Von ihrem Ideal, dem Streben nach festem Stilgefühl, konnten sie in das Bildnis immer noch so viel hinüberretten, daß es zu einer Steigerung, nicht zu einer Ertötung des Natureindrucks führte.

Johann Friedrich Overbecks Familienbild, ihn selbst mit Frau und Kind darstellend (Abb. 21), bezeichnet die Art. Von äußerlichem Idealisieren im Sinne Peruginos findet sich nicht allzu viel, am meisten noch in der Gestalt der Frau, die dasitzt und die Augen niederschlägt wie eine umbrische Madonna und deren Antlitz in der Allgemeinheit der schön ausgerundeten Formensprache etwas hinüberstilisiert erscheint nach dem Formenideal vergangener Zeiten, an welche dann noch der Ausblick aus dem Fenster mit seinen italienischen Bauten und seinem einsam dastehenden Bäumchen erinnert. Die beiden anderen Köpfe des Gruppenbildes dagegen, der Mann und das Kind, sind volle, lebendige Wirklichkeit, bei aller Klarheit des Aufbaues und der still fließenden Linienstrenge. In dem frommen Antlitz des Malers lebt Gefühl und Bestimmtheit, das Kind ist sogar höchst individuell gegeben. Die Komposition leidet etwas an einer vielleicht gewollten primitiven Enge — der Mann hat so wenig Platz im Bilde —, aber der Gesamtrhythmus klingt doch überall gleichmäßig und rein, ebenso wie die Farbe.

Wenn sogar der leidenschaftlichste Vorkämpfer des nazarenischen Gedankens ein derart wirklichkeitsnahes Bildnis malen konnte, noch dazu von sich und den Seinen, bei einer selbstgestellten und durch nichts gehemmten Aufgabe, dann sieht man, daß von dem Begriff des „nazarenischen Porträts“ nicht allzu viel Böses und Weltfremdes zu befürchten steht. Es war für die Nazarener und für die Frage, was von ihrem einstigen großen Ruhm und ihrer



Abb. 21. Johann Friedrich Overbeck, Familienbild des Künstlers

Herrschaft einst bleiben würde, ein großes Glück, daß sie hin und wieder Bildnisse malten. Von *Eduard Jakob Steinle* gibt es aus seinem ganzen Schaffen nichts Besseres als das Porträt seines Töchterchens, das so monumental dasteht und zugleich so viel Kinderwahrheit und so viel fesselndes Eigenleben enthüllt (Abb. 22). Der Trotz und der Liebreiz eines solchen Wesens vereinigen sich in



Abb. 22. Eduard von Steinle,
Des Künstlers Töchterchen Karoline

Ausdruck und Haltung, und der seitliche Blick in der schönen Beleuchtung des Kopfes verrät viel von dem werdenden Charakter. Kinderbildnisse werden den schwersten Aufgaben der Malerei zugezählt, weil sie eine sehr entwickelte und empfindliche Fähigkeit des Seelenlesens voraussetzen. Aber die Zeit konnte mit der Physiognomie des Kindes noch etwas anfangen. Als *Moritz von Schwind* die fünf Ältesten seines Freundes, des Nazarenermalers *Julius Schnorr von Carolsfeld*, auf einer Leinwand festhielt, nur die Köpfe, gab er etwas so Lebendiges und Intimes, etwas so Sprechendes und Charakteristisches, daß diesen Leistungen aus dem Bereiche heutigen Kunstschaffens nicht viel Ebenbürtiges



Abb. 23. Moritz von Schwind, Die Kinder Schnorrs v. Carolsfeld

zur Seite zu setzen wäre (Abb. 23). Allerdings mag man zur Erklärung dieser überraschenden Erscheinung, daß gerade diese Stilkünstler mit dem von Hause aus Stillosen so gut fertig wurden, darauf hinweisen, daß es gerade immer die eigenen Kinder der Künstler oder die ihrer Freunde waren, denen sie so viel Charakteristik ablauschten, weil sie ihnen aus der dauernden Intimität der Häuslichkeit so vertraut waren; und man mag mit Recht die Frage aufwerfen, ob sie auch wohl vor fremden Menschen, bei Porträtaufträgen von irgendwoher, nicht auch versagt hätten wie die heutigen Maler so oft. Diese Frage darf immerhin offen bleiben. Aber wenn man sieht, daß einer dieser Nazarener, *Philipp Veit*, der auch in Selbstbildnissen und Freundesbildnissen so Bedeutendes zu sagen wußte, sein Allerschönstes in einem repräsentativen, bestellten Damenporträt, dem der Freifrau von Bernus (Abb. 24), gab, so begreift man, daß es wenigstens nicht immer nur die bei

der eigenen Familie und dem Freundeskreise selbstverständliche Intimität war, die zu solchen Leistungen führte. Natürlich darf man bei dem Worte Repräsentation nicht an das denken, was Ingres künstlerisch mit diesem Begriff verband. An seinem Formendasein gemessen, wirkt dieses Damenbildnis ein wenig leer und fast ein wenig konventionell. Aber intime Erfassung einer Persönlichkeit und Lebendiges, dabei eine gewisse Pracht in der äußeren Erscheinung enthält es doch. Hätten wir mehr Bildnisse dieses Schlages in Deutschland, so wüßten wir besser, wie die Dame um 1840 in Deutschland eigentlich aussah, nicht die alte Dame, die ja wegen der stärker ausgesprochenen Charakteristika



Abb. 24. Philipp Veit, Freifrau von Bernus

leichter zu malen ist, sondern die vornehme, elegante junge Frau, für deren Typus in Frankreich ja auch der späte Ingres so herrliche Beispiele hinstellte. Des Hamburgers *Julius Asher* Bildnis der Jenny Lind, der großen schwedischen Sängerin (Abb. 25), fällt schon wieder in das Gebiet des Künstlerporträts und besticht durch die unter Künstlerseelen häufige Schnelligkeit, mit der sich innere Berührungen vollziehen. Von der feinen



Eduard von Steinle, Karoline

1142



Strenge der leider so seltenen Arbeiten aus Ashers Hamburger Frühzeit ist es trotz allem doch schon weit entfernt. Und ebenso fand auch *Julius Hübner* die glücklichste Formulierung seines sehr beträchtlichen Porträtkönnens in dem Augenblick, wo er drei Malerfreunde, Karl Friedrich Lessing, Karl Sohn und Theodor Hildebrand, in einem Rahmen vereinigte (Abb. 26).

In diesem Werk ist ein neuer Typus der Porträtgruppe geschaffen, einer, der sich selbständig erhebt über alles Bisherige. Er gibt die drei Köpfe eng aneinandergerückt, nur die Köpfe, dicht unter den Schultern abgeschnitten. Zwei im Profil nach links, der dritte in Dreiviertelwendung ihnen zugeneigt. Dadurch, daß der Kopf dieses Dritten — es ist Lessing — allein in voller Silhouette sichtbar wird, während die beiden anderen sich überschneiden, dadurch, daß der Künstler ihn etwas seitlich rückt und ihn sich in die Tiefe drehen läßt, gewinnt er das formale plastische Gleichgewicht wieder, das so leicht verlorengehen konnte. Zugleich sagt er damit diskret seine Meinung über die Bedeutung dieser drei. Lessing war der Bedeutendste unter ihnen, er sah auch wohl am bedeutendsten aus, und deshalb bekam er



Abb. 25. Julius Asher, Jenny Lind

denn auch mehr plastisches Volumen als die anderen. Solche Formulierung eines Problems bedeutete viel innerhalb ihrer Zeit, und es steht vielleicht im Zusammenhang mit dem Glück und der Befriedigung über diesen Fund, daß der Künstler sich hier einer freieren und lebendigeren Malweise überließ, als er sonst gewohnt war. Die kühne, halb offene Pinselführung, die reiche Behandlung im Licht, die fein abgestufte Tonfolge der Helligkeiten, alle diese zunächst formalen Züge entstammen aus so unmittelbarer künstlerischer Anschauung und Sinnenfreude, daß sich hierbei zugleich die Charakteristik vertiefte. Je leidenschaftlicher sich Hübner mit der Erscheinung nach solchen Gesichtspunkten auseinandersetzte, um so tiefer gelangte er in die psychische Deutung hinein. Hier sieht man, was es heißt, wenn man sagt, ein Bildnis muß ein Bild sein. Da hier der für das damalige Niveau nicht häufige Fall vorliegt, daß der Künstler von einem starken Bildwillen beseelt war, geriet auch das Bildnishafte gleichsam wie unter der Hand um so besser. An solchen Problemen, an der klaren Erkenntnis über die Bedeutung solcher Problemstellung fehlte es damals in Deutschland, wahrscheinlich weil nirgends ein Echo dafür vorhanden war. So mußte auch diese Leistung wieder vereinzelt bleiben.

Als Philipp Otto Runge nach seinem Dresdener Aufenthalt, wo ihm die Zeit an der Akademie nichts gegeben hatte, sich Hamburg zu seiner Stätte ausersah, um dort eine wesentlich auf der Porträtkunst aufgebaute Malerschule ins Leben zu rufen, leitete ihn ein sicherer Instinkt und ein klarer Blick für das Mögliche. Eine Tradition war da — der alte Groeger hatte beträchtliche Bildnisaufgaben gemeistert — und eine Akademie war nicht da, an der ursprüngliche Talente hätten zugrundegehen können. Außerdem ließ sich hier eine neue Tradition aufbauen, eine Tradition, die durch das lebendige Entgegenkommen des sozialen Elementes langsam wachsen konnte, denn Hamburg besaß etwas, was andere Orte gar nicht mehr oder in viel weniger ausgesprochenen



Abb. 26. Julius Hübner, Die Maler Lessing, Sohn und Hildebrand



Abb. 27. Erwin Speckter, Schwester Mine an der Staffelei

Formen besaßen: eine Gesellschaft, die gewohnt war, sich zur Geltung zu bringen. Und nun ist es erstaunlich, zu sehen, wie in dieser Stadt und in dieser äußerlich, durch die napoleonischen Kriege und die Kontinentalperre so unglücklichen Zeit eine Fülle von Begabung aufsteht, die mit zum Verheißungsvollsten im damaligen deutschen Kunstleben gehört. Oldach, Wasmann, Erwin und Hans Speckter (Abb. 27), Milde (Abb. 28), die Brüder Gensler und

noch einige andere von weniger stark umschriebenem Charakter stehen plötzlich da als ein neues Geschlecht, das, angefeuert durch Runges künstlerischen Ernst und hingerissen von seiner Gefühlskraft, sich seine Aufgaben in der Darstellung des Menschen, wie er wirklich ist, sucht. Diese Leute haben damals, oft im Miniaturformat mit dem Bleistift, Bildnisse von der größten Unerschrockenheit oder von der tiefsten Andacht vor der Natur geschaffen, Bildnisse von bohrender Charakteristik und von schwärmendster Intimität. Eine bürgerliche Kunstübung im besten Sinne des Wortes war hier im Werden, und Großes ward versprochen. Das Bildnis zum Bild zu machen war der heimliche Motor aller dieser Gedanken, den Menschen darzustellen, schlicht

in seiner schlichten Umgebung, dies ward immer wieder von neuem versucht.

Fragt man sich, was aus alledem schließlich geworden ist, so beklagt man bald die Widrigkeit des Geschickes, das über diesem Streben waltete. Runge starb schon 1810, und damit fehlte dieser Künstlergruppe das führende Genie. Einige dieser Maler, wie der gleichfalls jung verstorbene Oldach, der ein erstaunlich frühreifes Talent war, gingen dann aus Mangel an Führung doch auf die Akademie, lernten dort, was zu lernen unwesentlich war, und verlernten, was sich nicht lernen ließ. Andere, wie Milde, wurden Forscher und Kunsthistoriker, und Wasmann endlich, die größte Begabung, die auch auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei sehr Überraschendes und Zukunftsreiches geäußert hatte, verlor sich in einem äußerlichen und blutleeren Nazarenertum. Wer sich behauptete, wie Günther Gensler, kam doch nicht dazu, alle die



Abb. 28. Julius Milde, Bildnis Erwin Speckters

18.25, 047 77
Milde

großen Anlagen fruchtbar zu machen. Die Zeit war noch nicht reif für das Neue und Einfache, die Künstler fanden das Echo nicht, das auf die Dauer eben doch nicht ausbleiben darf: Sie fanden keine Auftraggeber, die Gesellschaft, die vorhanden war, ließ sich von der Genialität des zu früh verstorbenen Runge nicht mit fortreißen und glaubte nicht an die Bedeutung dessen, was übrig blieb.

Was unter den Händen eines talentvollen, die Zeichen der Zeit verständnisvoll deutenden jungen Menschen aus der vorhandenen Tradition werden konnte, sieht man an den frühen Bildnissen von *Julius Oldach*. In dem Bildnis seiner Tante Elisabeth (Abb. 29) ist die Tradition nur latent, nur als ernsthaftes Handwerk lebendig, äußerlich erinnert das Bild schon an gar nichts Früheres mehr, trotzdem es doch von einem erst Zwanzigjährigen stammt. Eine Charakterstudie von ganz seltener Eindringlichkeit steht vor uns: ein Gesicht mit ernsten Zügen, ein einsamer, leidender, etwas bekümmert Mensch, dem man ansieht, daß er mit dem Schmerz auf vertrautem Fuß stand, still und nachdenklich und trotz gebeugter Haltung innerlich aufrecht. Wo ist in der damaligen Kunst ein Bildnis, das die Seelendeutung so tief treibt und das menschliche Herz bis tief in sein Innerstes so bloßlegt, so naiv und so leidenschaftlich nach Wahrheit suchend! Man findet dies anderswo nicht. Der Jüngling, der dies malte, stand ganz auf dem Boden des neuen Jahrhunderts, auf dem Boden des Menschlichen und wahrhaft Humanen, das im 19. Jahrhundert endlich zum Durchbruch kam, nachdem im 18. Jahrhundert die größten Geister dafür gekämpft hatten. Er stand auch, in dem Verzicht auf alles Zu-rechtgemachte, ganz in der Sphäre des Bürgerlichen — man merkt, daß aus den unteren Schichten des Volkes ein neuer Stand heraufkommt, der sich und sein Lebensgefühl zur Geltung bringt. Erstaunlich bleibt dabei, was dieser Mensch schon alles kann, denn im Malerischen findet man hier eine Begabung für die Darstellung der Materie, wie sie damals nicht sehr häufig war, ein Gefühl



Abb. 29. Julius Oldach, Bildnis der Tante Elisabeth



Abb. 30. Alfred Rethel, Die Mutter des Künstlers

Menschlichen ähnlich bedeutendes Bildnis seiner Mutter (Abb. 30), das schwer und erdig im Ton aussieht, so weiß man, wo die höhere malerische Kultur zu suchen ist. Und dabei war Rethel ein großer Mann und Oldach nur eine Hoffnung.

In noch höherem Niveau war der merkwürdige *Wasmann* zu Hause. Zu der Intimität im Charakteristischen und der stillen Noblesse im Malerischen gesellt sich bei ihm ein Gefühl für große Form, die an das von Overbeck Gewollte erinnert, aber weit darüber hinausgeht und die sich in ganz glücklichen Augenblicken, wenn auch von ferne, in eine Reihe mit Ingres rücken darf. Wasmanns Kunst stellt sich sehr stark auf Linie und Zeichnung ein. Was die führende Melodie bedeutet, neben welcher das solide Malen-

für das Stoffliche und die Oberfläche der Dinge von sehr weitgehender Intimität. Der Fleischton ist sehr kräftig hingestellt mit Lichtern und Schatten, der Ton des schwarzen Kleides wirkt vornehm, und das Beiwerk, wie die Spitzen und die Bänder und die Haube, haben genau so viel Wirklichkeit, wie das plastische Gefühl des Ganzen voraussetzt. Vergleicht man mit dieser malerischen Noblesse etwa *Rethels* im



Friedrich Wasmann, Bildnis einer jungen Frau

können die Rolle der Instrumentierung übernimmt, sagen seine besten Frauenbildnisse (Abb. 31). Vor allen das einer jungen Frau mit roter Korallenkette (Tafel IV). Dieses auf den rechten Arm gestützte Antlitz mit dem ruhigen, träumerischen und etwas melancholischen Blick vergißt nicht wieder, wer es einmal gesehen hat. Etwas Innerliches, das beiden, dem Maler wie seinem Modell, gemeinsam gewesen sein muß, lebt hier auf zu monumentaler Gestalt. Man spürt vor diesem Bildnis etwas von dem Hauch großer Zeiten, und die kühle, ganz an ihr Objekt hingeebene Sachlichkeit hat am Ende etwas Hinreißendes. Dekorative Haltung verbindet sich mit der Intimität herber Anmut und steht gleichzeitig zwischen Altmeisterlichem und Modernem, in demselben Grade, wie Farbe und Zeichnung einander durchdringen. Trotz ganz bestimmt sprechender Linienführung und Formenmodellierung sagt doch die Linie nicht das Letzte. Zu dem Sinn für die einfache Auffassung großer Formenzusammenhänge gehört es, daß das Letzte der Dinge auch malerisch modelliert ist. Der Landschaftler, der in Wasmann steckte und der viel wußte über die gegenseitigen Beziehungen von Licht, Luft und



Abb. 31. Friedrich Wasmann, Mädchenbildnis

Farbe, ist heimlich mit am Werk. Wenn man dem Kontur nicht mehr nachgehen kann und denkt, die Kraft und Spannung der Linie habe ausgelassen, steht plötzlich die malerisch modellierte Plastik da, enthüllt neue Reize des Sichtbaren und gibt neue Rätsel auf.

Man versteht, daß hier Probleme rein künstlerischer Art angedeutet sind, die weit über ihre Zeit hinaus in die Zukunft weisen, Probleme, die der Arbeit einer ganzen Generation bedurft hätten, um zu allgemeiner Bedeutung zu gelangen. Sehr viel Klarheit über das, was in diesem Sinne künstlerisches Problem bedeutet, und sehr große Selbstbescheidung war vonnöten, um dergleichen durchzusetzen. Dies besaß die Zeit noch nicht, und Wasmann war ein unglücklicher Mensch, der nicht zur Bedeutung kam. Aber wie groß das war, was er anbahnte, kann man ermessen, wenn man daran denkt, daß der Mensch, der solche Probleme dann aufgriff und zum Siege führte, Wilhelm Leibl hieß. Erst er besaß die große Ruhe, die große Selbstzucht und das geniale Handwerker-tum altdeutschen Schlags, um hieraus die ganz große Kunst der Menschendarstellung zu machen.

Wir wissen, daß Runge sich als ganz junger Mensch schon mit dem Plane trug, ein Gruppenbild monumentaler Art zu malen, seine Familie in dem Augenblick, wo die Söhne ins Vaterhaus zurückkehren. Er sah, daß die Aufgabe des großen Gruppen-porträts die reichsten Möglichkeiten zur Entfaltung einer historischen Bildniskunst bot, und in der Tat sollte man denken, daß eine Stadt wie Hamburg, mit ihrem Bürgersinn und ihrer Selbstverwaltung den holländischen Kulturzentren des 17. Jahrhunderts in so manchen Dingen verwandt, Interesse an der Entstehung und Entwicklung einer solchen Bürgerkunst hätte haben müssen. Auch abgesehen von dem regierenden Senat mit seiner alten Tracht waren in den vielen Gesellschaften und Korporationen von halb öffentlicher Bedeutung Kreise genug da, die für solche Aufgaben und Bestellungen hätten in Frage kommen sollen. Aber *Günther Gensler*, der einzige,

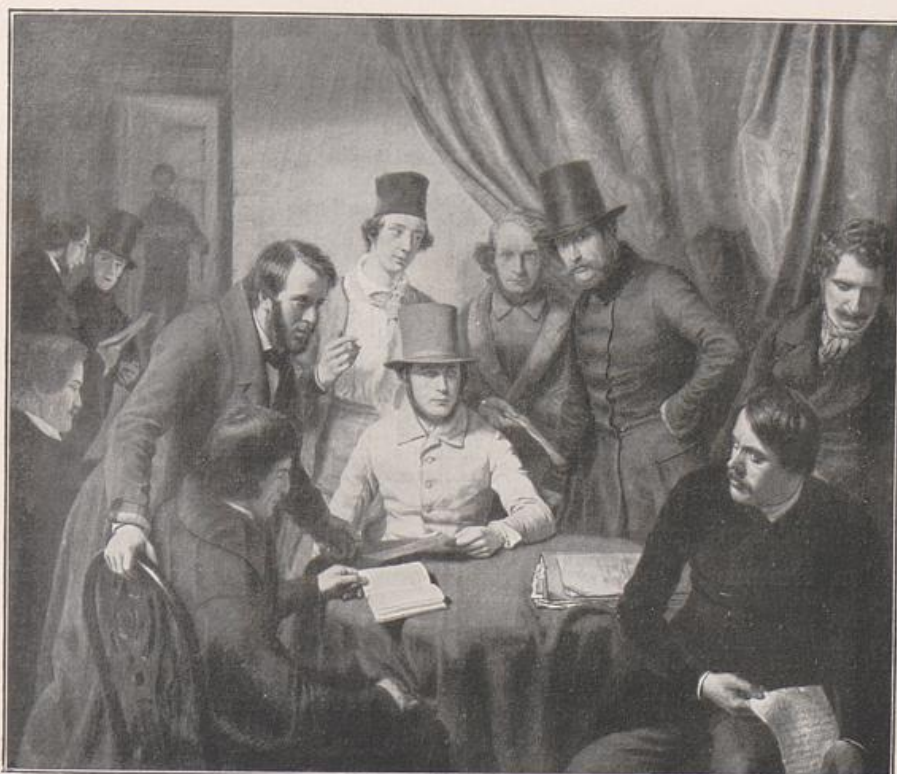


Abb. 32. Günther Gensler, Der Hamburger Künstlerverein 1840

der den Gedanken aufgriff und, nicht ohne Kenntnis der holländischen Regentstücke, daran ging, Ähnliches im modernen Geiste zu malen, drang damit in der Öffentlichkeit nicht durch, sondern blieb auf den Kreis seiner Freunde beschränkt. Wohl darf er sich künstlerisch nicht von ferne mit Runge messen, und auch die Problemtiefe und der Ernst Wasmanns blieben seiner Natur versagt. Aber den Typus dieser Kunstgattung hat doch er geschaffen.

In seiner großen Komposition: „Die Mitglieder des Hamburger Künstlervereins“ vom Jahre 1840 (Abb. 32) sagte er, wie er es meinte: eine Gruppe lebensgroß gegebener Männer um einen Tisch herum, geistig vereinigt durch eine Aufmerksamkeit, die sich auf einen kleinen Vorgang konzentriert — also eine Variation des Rembrandtschen Themas der „Anatomie“. Die Künstler sind damit beschäftigt,

Zeichnungen, Skizzenbücher und Kunstblätter anzusehen, der links stehende Martin Gensler ruft seinem rechts sitzenden Bruder Günther quer über den Tisch ein Wort zu, der sucht weiter in seiner Mappe und antwortet, und nun stehen die anderen und warten, was da kommt, nur einige fahren fort im Betrachten dessen, was sie gerade vor sich haben. Daß die Sitzung den offiziellen Teil fast hinter sich hat, merkt man an einem Detail im Hintergrunde: dort naht der Vereindiener, mit dem Servierbrett Erfrischungen herantragend (auch dies eine Variation des auf holländischen Regentenstücken so häufigen Motivs mit dem „Knecht“). Aus der Erfindung und Abwandlung dieser kleinen, aus der Wirklichkeit genommenen Handlung gewinnt der Künstler nun sowohl die Möglichkeit zwangloser geistiger Konzentrierung als auch den großen Reichtum an Komposition, an Gegensätzen von Ruhe und Bewegung, an plastischem Hin und Her der Formen und der Achsen, an Wendung und Drehung. Zugleich aber auch die diskret benutzte Möglichkeit der geistigen Rangordnung: der in der Mitte sitzende Jakob Gensler, der hinter ihm stehende Soltau und der sich leicht nach der Mitte zu beugende Hermann Kauffmann in der eleganten Haltung waren die Bedeutendsten des Kreises, selbstverständlich außer den Brüdern Martin und Günther Gensler selber. Was hinten links im Schatten sich bewegt, verdiente nicht die gleiche Aufmerksamkeit.

Trotzdem das Bild innerlich in seinem Hauptgedanken von den alten Holländern herkommt, atmet es doch durchaus den Geist seiner Zeit. Jedes Einzelporträt gibt ungeschminkte Wirklichkeit, jede Haltung ist natürlich, jede Form vor dem Objekt durchempfunden. Auch die Lichtführung und die Koloristik wirken ebenso original wie originell, und das wenn auch schüchterne Herausholen farbiger Akzente aus individuellen Besonderheiten der Tracht bedeutet etwas Persönliches. Pfirsichfarbene, veilchenfarbene und grüne Röcke, roter Fes, grauer Zylinder, blaue, violette und taubengraue Krawatten geben feine Bereicherungen des



Abb. 33. Karl Begas d. Ä., Familienbild
Aufnahme F. Bruckmann, München

neutralen Gesamttons her, und wenn das Spiel mit solchen Betonungen auch noch Spiel blieb und nicht zum malerischen Problem an sich emporgehoben wurde, so waren diese Dinge doch zunächst einmal gesehen und hätten unter den Händen einer koloristischer empfindenden Generation leicht zu ernsthaftem Motiv werden können. Die Hauptsache neben dem Bildnishaften aber liegt im architektonischen Bau der Gruppe und der kompositionellen Verschlingung und Auflösung des Figurengefüges. Der hier niedergelegte Reichtum an Ideen ließ sich für ein Dutzend von Repräsentationsstücken für Senat und Bürgerschaftskommissionen, für Vorsteher und Präsidenten irgendwelcher Behörden und Korporationen leicht fruchtbar machen.



Abb. 34. Franz Catel, Kronprinz Ludwig von Bayern in der Osteria

Was diese Leistung innerhalb des Rahmens ihrer Zeit bedeutet, geht schlagend aus einem Vergleich mit dem vielfigurigen Familienbild von *Karl Begas d. Ä.* hervor (Abb. 33). Hier scheint die Komposition schwunglos und mühsam, bei allem Verdienst im einzelnen. Und Begas, der Berliner Künstler, hatte doch für das Gruppenporträt die noch nicht vergessene Tradition Chodowieckis hinter sich, der in seinen kleinen, malerisch so feinen Interieurs sowie in seiner Familiengruppe aus dem Tiergarten über die Komposition so brauchbare Andeutungen gemacht hatte. Auch *Franz Catels* bekanntes Bild: „Kronprinz Ludwig von Bayern in der Osteria“ (Abb. 34), wo der Kronprinz mit seinen Künstlerfreunden beim römischen Weinsitz, weiß noch nichts von der großen Kunst der Konzentrierung und der Akzente. Ungegliedert sitzt die Bildnisgruppe an der

einen Seite, in sich nur ängstlich und bedeutungslos geordnet, und die Isolierung der Gestalt des Wirtes mit den beiden Weinflaschen, die solche Figur kompositionell zur Hauptfigur macht, während sie doch in den Hintergrund gehört, lehrt laut und deutlich, wie wenig Verhältnis man damals zu diesen Aufgaben mehr besaß, so sehr man das Bedürfnis, solche historischen Gruppen zu malen, auch empfinden mochte. Infolge dieser Verlegenheit

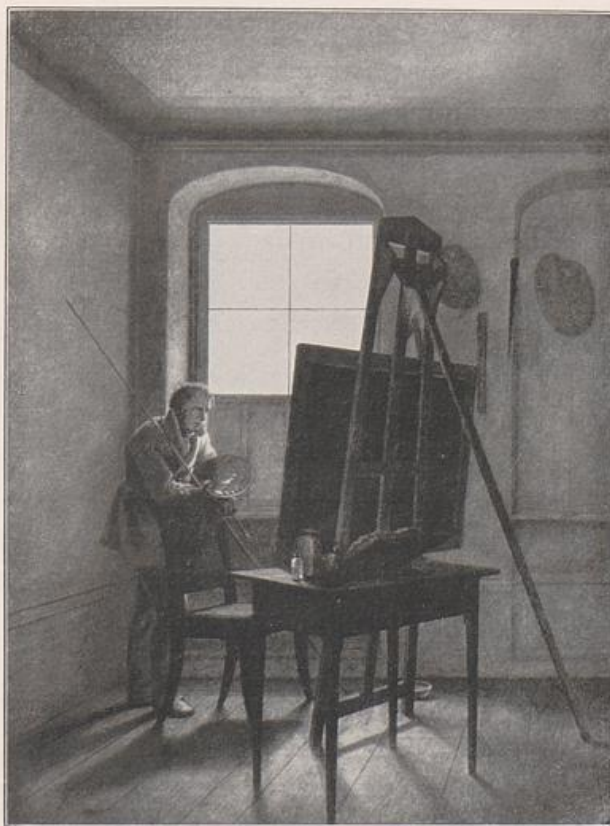


Abb. 35. Friedrich Kersting,
Der Maler Caspar David Friedrich in seinem Atelier

mußte das Bild zum Rang einer Genremalerei hinabgleiten. Wenn auch in diesem Catel etwas von der neuen Gesinnung lebte, die auch das Bildnis auffaßte als den künstlerischen Wiederaufbau einer Wirklichkeit mit allem auch äußeren Zubehör, — die gestaltende Kraft zur Erreichung dieses Zieles fehlte ihm wie so vielen anderen seiner Zeit. Daß Günther Gensler sie besaß, macht seine große prinzipielle Bedeutung aus.

Diese Porträtgesinnung, der auch alles Äußerliche nicht gleichgültig war, die alltägliche Umgebung ebensowenig wie die alltägliche Tracht, die in diesen Dingen nur eine Art von Erweiterung der persönlichen Existenz sah und sie deshalb mit zur

Charakteristik heranzog, blieb nun aber nicht auf Hamburg beschränkt, wenn sie in Hamburg allerdings auch am stärksten in die Erscheinung trat. Die neue, auf das Sachliche und Wirkliche ausgehende Kunstgesinnung, ein Hauptmerkmal dieser bürgerlichen Kunstepoche, lebte an den verschiedensten Orten gleichzeitig auf, überall da, wo neben dem herrschenden Akademieton und Hofton sich Jugendfrische in der Kunst bemerkbar machte, in Dresden, wo Caspar David Friedrich und seine Freunde um die Schönheit des Wirklichen kämpften, ebenso wie in dem damals traditions-gesegneten Berlin wie auch in Wien.

Es ist gerade für die Tatsache, daß Berlin noch Kunsttradition besaß, ein Beweis, daß diese neue Bürgerkunst fast widerstandslos Zutritt bei Hofe erlangte. Während *Friedrich Kersting* in Dresden mit seiner Bildniskunst, die einen Menschen in seiner alltäglichen Umgebung wiedergibt, auf seinen Freund, den Maler Caspar David Friedrich (Abb. 35) angewiesen blieb (ein höchst charakteristisches Stück und, wie wir aus Kugelgens Erinnerungen wissen, auch in der Darstellung der Umgebung mit dem kahlen ordentlichen Zimmer durchaus wirklichkeitsecht!), durfte Franz Krüger in Berlin den Prinzen August in seinem Zimmer so malen, als sei er ein beliebiger höherer Artillerieoffizier.

Franz Krüger bedeutet für die Berliner Malerei Unendliches. Er fing da an, wo Chodowiecki aufgehört hatte, nur sehr viel ernster und mit viel größerer Begabung. Dieser Autodidakt mit dem eisernen Fleiß und dem unerschütterlichen Pflichtgefühl, das auch in der Ausübung der Malerei zu Dreivierteln die Erfüllung einer Pflicht sah, war nach Art und Anlage der Vorläufer Menzels. Ihm fehlte nur Menzels Genialität, um ein ganz Großer zu werden. Nüchtern und unpathetisch, ein fabelhafter Zeichner, fast immer ein kultivierter und gelegentlich sogar ein hervorragender Maler von rein malerischen Instinkten, war er dazu geboren, der Vater des Berliner Realismus zu werden. Denn er war auch der geborene Porträtist. In allem, was er machte, leitete ihn eine



Abb. 36. Franz Krüger, Prinz Wilhelm und der Künstler beim Ausritt

unbestechliche Porträtgesinnung. Überall suchte er das Physiognomische in Menschen und Tieren, Straßenfluchten und Häuserfronten, Trachten und Uniformen, Riesenparaden, Kriegsbildern und Jagdstücken. Sachlich strengste Treue und eindeutigste, sichtbare Charakteristik waren bei seiner Arbeit das Leitmotiv. Seelische Vertiefung und psychologisches Ahnungsvermögen darf man bei ihm nicht suchen, seine Welt erschöpft sich im Sichtbaren. Dies aber ist glänzend beobachtet und durchaus künstlerisch gegeben, mit starker Gliederung von Hauptsachen und Nebenzügen. Eine tadellose, ausdrucksvolle Zeichnung, die alles beherrscht, verbindet sich mit einer harmonischen, manchmal lebendig malerischen Koloristik. Als er den Prinzen Wilhelm, nachmaligen Kaiser Wilhelm den Ersten, und sich selber beim Ausritt porträtierte (Abb. 36), war sein sportliches Interesse ebenso sehr erregt wie sein menschliches. Von dem langen Trab des Schimmels und dem guten Sitz des Reitanzugs verstand er nicht weniger als von der Art und dem Wesen des hohen Herrn. Höchst taktvoll hat er das Bildnishaftes herausgebracht: der Prinz schaut sich um nach seinem Hunde, der da mitläuft, und nun sehen wir sein Gesicht in Vorderansicht, während alle übrige Bewegung im scharfen Profil vor sich geht, und durch dieses formale Motiv, diese synkopenhafte Unterbrechung der Gesamtbewegung fühlt das Auge des Beschauers sofort, wo die Hauptsache liegt. Der Maler selbst, der den Prinzen begleitet, schielt nur leicht hinüber, um zu sehen, was der da plötzlich macht. Es könnte ein Genrebild sein, so harmlos und alltäglich erscheint alles. Aber durch die feine Sprache der Akzente bleibt das Bildnishaftes als Hauptbedeutung bestehen, und der malerische Rahmen mit dem Landschaftlichen und fein Atmosphärischen ist nicht mehr als Rahmenhaftes.

Im Bildnis des Prinzen August von Preußen (Abb. 37) gibt Krüger einen Menschen in seiner alltäglichen Umgebung. Der Prinz steht in seinem Zimmer, einem gelben Empiresalon, in der Uniform eines Generals der Artillerie, militärisch stramm aufgerichtet und doch



Abb. 37. Franz Krüger, Prinz August von Preußen

elegant: den grauen Mantel, koloristisch ein Virtuosenstück des Malers, hat er nachlässig über einen Stuhl geworfen. Diese Mischung von Militär und Weltmann entsprach seinem Wesen, innerhalb des Unpersönlichen feine persönliche Züge äußernd. So erscheint auch seine Umgebung, ein Empiresalon, wie es damals in den königlichen und prinzlichen Schlössern viele gab, Mahagoni mit Gold und gelber Seide. Aber man sieht doch sofort, daß dies der eine bestimmte Salon in dem Palais in der Wilhelmstraße war, der Empfangssalon des Prinzen: an der Wand hängt das Bildnis der Mme. Julie Récamier, von Gérard gemalt. Und dieses Hintergrundsbeiwerk setzt die etwas undurchdringliche Charakteristik des Dargestellten fort. Der war nicht nur Artillerist und erfolgreicher General (die auf dem Tisch ausgebreitete Karte deutet darauf hin), sondern auch ein Mann der großen Welt und ein Mensch von Herz. In Frankreich, in Gefangenschaft, hatte er mit Mme. de Récamier verkehrt, sich sehr in sie verliebt, er hatte sie heiraten wollen, und nur politische und konfessionelle Gründe vermochten es schließlich, ihn zu bewegen, Ordre zu parieren, auf die Heirat zu verzichten und sich mit einem Bildnis und seinen Erinnerungen zu trösten. Kaltes und Warmes an Empfindung geht in diesem Gemälde ebenso durcheinander, wie in den Farben, dem Blau und Gelb, stark und doch harmonisch durch Grau, Gold und Rot gelöst, Kälte und Wärme gegeneinander wirken. Ohne eindringliche Psychologie, die in diesem Falle von dem Dargestellten vielleicht als Indiskretion wäre empfunden worden, sagte dieser nüchterne, aber warm empfindende Preuße nur mit Hilfe des Sichtbaren alles über seinen Auftraggeber aus, was sich über diesen warm empfindenden, aber nüchternen Preußen mit der Kunst der objektiven Darstellung aussagen ließ. Daß ein königlicher Prinz nichts dagegen einzuwenden fand, wenn ein Künstler ihn so bürgerlich-menschlich auf die Nachwelt brachte, ist ein klares Zeugnis dafür, welcher Wertschätzung sich diese neue, nur auf Wirklichkeit ausgehende Kunst in Berlin damals schon erfreute, und tatsächlich gibt es kaum ein anderes Milieu, wo Künstler von dem Range Krügers



Abb. 38. Franz Krüger, Das Ehepaar Taglioni



Abb. 39. Franz Krüger, Adolph Menzel

und Rauchs, die treuen Porträtisten der Epoche (Abb. 38 u. 39), so ausgiebig wären beschäftigt worden.

In Wien stand an der Spitze der gesunden Wirklichkeitskunst *Ferdinand Waldmüller*. Er war allerdings Akademieprofessor, aber in Wien, wo man die Dinge nie so theoretisch nahm wie im nüchternen Norden, machte das nicht viel aus. Durchdringen konnte er mit dem Neuen, das er brachte, an der Wiener Akademie ja nun nicht

gerade, und er mußte sich wegen seiner Prinzipien mit seinen Behörden gelegentlich ordentlich herumschlagen. Aber im Privatleben, als Maler, störte ihn das nicht weiter, und aus dem Akademischen nahm er an guter Malkultur nur so viel, wie er gerade für seine sinnensfreudige Anschauungswelt brauchen konnte. Als Landschaftler war er bahnbrechend und führte die Freilichtmalerei beinahe zur Existenz. In seiner Menschendarstellung vereinigte er die Erfassung natürlicher und lebendiger Wirklichkeit mit sinnlich schöner Malerei wie nur je ein geborener Maler. Jedes Bildnis bedeutet ihm neben der Charakterstudie ein malerisches Problem, die gegenseitigen Beziehungen von Farbe und Licht erfaßte er instinktsicher, und mit glänzendem Vortrag ließ er seinen Pinsel die schönen Dinge streicheln, die herrlichen Stoffe und die leuchtenden Farben, alles zitternd und fein bewegt im Licht. Er

liebte heitere Erscheinungen, besonders an Frauengestalten, und der jungen wie der alten Wienerin, wenn sie nur lebensfroh und temperamentvoll war, hat seine frohe, aber immer gewissenhafte Kunst leidenschaftlich gehuldigt. Daß er darüber nie verlernte, in die Tiefe zu gehen, wenn Tiefe da war, zeigt sein Bildnis des Fürsten Andrei Rasumowsky, des russischen Gesandten am Wiener Hofe (Tafel V). Auch hier, wie bei Krüger, ein Mensch in seiner täglichen Umgebung, mit allem Zubehör der Einrichtung des Arbeitszimmers. Aber während Krüger alle Dinge ein wenig gleichmäßig gibt und sich über das hinter der äußeren Erscheinung liegende persönliche Wesen sozusagen nur unter der Hand, mit Anmerkungen äußert, geht Waldmüller seinem Gegenüber direkter zu Leibe und zu Seele. Er zeigt den Diplomaten im Augenblick des Nachdenkens. Das Schriftstück, das er in der Hand hält, war nur der Anlaß zu einem Gedanken, und nun zieht allerhand durch seine Seele, vage Gestalten, unbestimmte Möglichkeiten, und die Menschenkenntnis dieses klugen Beobachters mit den scharfen Augen und den dünnen Lippen



Abb. 40. Ludwig Knaus, Direktor Waagen

erinnert sich, sieht voraus, prüft und urteilt. Das ganze Interesse an dem Bilde konzentriert sich auf den Kopf, alles übrige ist nur eben da und spricht leise mit, der Kopf enthält die stärkste Form und die ausdrucksvollste, lebendigste Malerei, mit dem prachtvollen Zusammenfassen der Formen und der malerischen Beweglichkeit in der Modellierung. Waldmüller, der als Landschaftler die Bedeutung des Lichtes kannte, wußte, wie man einen solchen Kopf mit fließendem Licht und gleitenden Schatten modelliert, so daß alles andere dahinter diskret zurücktritt und sich unterordnet: durch vorsichtiges Abnehmenlassen der plastischen Werte bis zur Flächenhaftigkeit und durch langsames Sichverlierenlassen der Deutlichkeiten. Was bei solcher Organisierungskunst der Mittel malerische Vision ist, was dagegen psychologischer Wille im Bildnishaften, bleibe da hingestellt. Wahrscheinlich durchdringen diese Elemente einander so, daß sie sich schon im Augenblick des Schaffens nicht mehr trennen ließen: hinter der Anschauung lauerte der Gedanke, und das Denken und Deuten ließ sich von forschender Anschauung willig führen.

Dieses Gemälde, Waldmüllers Meisterwerk, ward zum Prototyp einer ganzen Gattung von Standesporträts geistig bedeutender Persönlichkeiten. Noch *Ludwig Knaus* steht, ein halbes Jahrhundert später, mit seinen Gelehrtenbildnissen von Mommsen und Helmholtz im Schatten dieser Leistung, und wenn man auch sagen muß, daß diese berühmten Stücke nicht zu dem Besten der Knausschen Malerei gehören, weil sie hart und trocken und unlebendig im Malerischen sind, auch das bessere Bild von Direktor Waagen (Abb. 40) erreicht trotz aller Bescheidenheit im Beiwerk und trotz mancher Feinheit in der Malerei das Vorbild bei weitem nicht. Waldmüller war eben ein geborener Maler.

Auch in Wien fand Waldmüller keine würdige Nachfolgerschaft. *Josef Danhauser*, vielleicht der talentvollste aus der Gruppe der Zeitgenossen, bleibt doch im Malerischen weit unter dem Meister. Der harte Ernst, der Waldmüller trotz seines Frohsinns beseelte,



Ferdinand Waldmüller, Fürst Rasumowsky



Abb. 41. Josef Danhauser, Liszt am Klavier

fehlte ihm ganz, sein Hang zu rein äußerlicher Eleganz und gefälliger Sentimentalität schloß die große Leistung bei ihm aus. Auch mit dem Problem des Gruppenporträts, das ja in der Luft lag und nach Lösung drängte, mußte er aus diesem Grunde scheitern. Sein „Liszt am Klavier“, wo Liszt im Anblick einer Beethovenbüste am Flügel sitzt und berühmte Zeitgenossen, Paganini Arm in Arm mit Dumas, dann Berlioz, Rossini und George Sand ihm zuhören, verflattert trotz geschickter Gruppenkomposition im einzelnen doch ins Leere (Abb. 41). Die „malerische“ Unordnung mit den vielen durcheinandergeworfenen Gegenständen dieses Stillebens aus Noten, Büchern, Kissen, Herrenhüten, Damenhüten, Handschuhen und einer hingelagerten Verehrerin wirkt doch verstimmend. Wenn dergleichen in Wirklichkeit auch so vor sich gehen mochte, koloristisch ist dies nicht bewältigt, geschweige denn malerisch, und so wird weder der geistige Zusammenhang

unter diesen Menschen noch das Bildnisinteresse dominierend fühlbar. An solche Aufgaben reichte Danhauser nicht hin, wie die meisten seiner Zeitgenossen nicht. Für das große künstlerische Problem waren Naturen seines Schlages nicht geboren. Die Zeit und das Niveau Danhausers waren mit dem Gegenständlichen in der Kunst, das zunächst erst einmal erobert sein wollte, noch so beschäftigt, daß das ausschließlich künstlerische Problem nur erst bei wenigen großen Naturen klar erkannt wurde.