Das Bildnis im 19. Jahrhundert

Waldmann, Emil

Berlin, 1921

Der moderne Realismus und das malerische Problem

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

VIERTES KAPITEL

DER MODERNE REALISMUS UND DAS MALERISCHE PROBLEM

Eines der größten Mißverständnisse in der an Mißverständnissen nicht ganz armen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts betrifft das Problem *Courbet*. Der Mann tat wie ein Revolutionär und Gesellschaftsstürzer, hielt fürchterliche Rodomontaden sozialistisch-anarchistischer Färbung, warf die Julisäule in Paris während der Kommune um, kurz, gab sich als den erbittertsten Feind all und jeglicher Tradition, und das alles nur, weil er das von ihm für seine Kunst geprägte Wort „Realismus" in seiner Bedeutung falsch verstanden hatte. Denn dieser Bauer, dessen Reden gegen den Wert alles Geistigen und alles Traditionellen in der Kunst wirken wie das größenwahnsinnige Gerede eines nicht gerade harmlosen Alkoholikers, schuf, wenn er gerade nicht redete, Kunstwerke, die so voll sind von allerbester Maltradition, daß man Courbet, wenn man seine Modernität damit nicht in Frage stellen würde, unbedenklich den letzten der alten Meister in Frankreich nennen könnte.

Der „Realismus", den er sich wie ein schreierisches Plakat vorhängte, bezog sich, genau und ernsthaft genommen, nur auf den Gegenstand seiner Kunst. Er wollte Wahrheit, ungeschminkte Wahrheit, das Leben seiner Zeit so darstellen, wie es ist. Dies war aber nichts Neues, dies wollten viele andere auch, seit Runge und Ingres eigentlich die meisten großen Leute, und wenn man nur die Entwicklung der Porträtkunst bis zur Mitte des Jahrhunderts überschaut, merkt man, daß wenigstens auf diesem Gebiete eigentlich die ganze Zeit dasselbe wollte: Wahrheit im Menschlichen, äußerlich und innerlich. Neu war an Courbet wohl nur die unerhörte Wucht, mit der er dies wollte, und die Tatsache, daß er das Problem, ganz gegen sein Programm, rein künstlerisch faßte. Von Courbet an wird in der Malerei alles, was nur gegenständliche Bedeutung hat, restlos ausgetilgt durch die künstlerische Form, das Bild und damit das Bildnis wird von vornherein zum künstlerischen Formproblem. Dingen, wie Danhausers Versuchen, die im Wollen steckenblieben, ist ein für

allemal der Boden unter den Füßen weggezogen, das gute Handwerk herrscht, die malerische Qualität herrscht, das heißt die Logik, nach der alles, was gemacht wird, nur mit den adäquaten Mitteln gemacht wird, so daß jede Einzelform im gesamten Bildgesetz, aus der Gesamtanschauung gewonnen, aufgeht. Was bisher nur immer von Wenigen, Begnadeten erkannt und vollendet war, wird jetzt erste Forderung: die Wirklichkeit wird künstlerisch überwunden. Der Realismus, bisher eine Voraussetzung und ein Ziel, wird zur selbstverständlichen Voraussetzung: der Realismus ist tot, das Kunstproblem beginnt.

Solche Erkenntnis steht als Motto über dem Eingang der zweiten Jahrhunderthälfte. Und es ist ein blutiger Witz der Kunstgeschichte, daß diese Erkenntnis vor dem Schaffen gerade des Mannes sich offenbarte und als Prinzip durchsetzte, der den Realismus begründet zu haben sich von anderen, von Philosophen, die nichts von Kunst verstanden, einreden ließ und sich selber einredete.

Bei Courbet dreht sich immer alles um die Verwirklichung einer schönen, malerischen Form. Die starke Plastik der Form, vollkommen rund und mächtig modelliert, so daß man jeden Punkt genau definieren kann, hineinzuzwingen in die malerische Fläche, so daß an keiner Stelle der Eindruck der Fläche, des Spiegels zerstört wird, das war sein bewegendes Problem. Der Mann war gar nicht dumm, wenn er auch die Dummheit als unentbehrliche Forderung für gute Malerei proklamierte. Er hatte es sich angesehen, wie die anderen das machten, die im Louvre, die Spanier, Velazquez und sein Freund Zurbaran zum Beispiel oder die alten Holländer oder Holbein, und nun ging er der Natur so zu Leibe, wie sie ihr zu Leibe gegangen waren, und da er, nebenher sozusagen, seinen Sinn dafür entwickelt hatte, was sinnlich schöne Malerei und veredelte Materie, geschliffene Ölfarbe bedeuten, machte er seine Gestalten zu großen Kostbarkeiten. Wenn er sich selber darstellt, seinen Kopf mit den mächtigen Formen nachmodelliert (Tafel VI), weiß er, halb aus Instinkt, halb aus Erfahrung,

ganz genau, was an diesen Formen sprechende Bedeutung besitzt; und sicher ohne die Absicht der Übertreibung dominieren nun diese Formen, weil er sie daraufhin prüft, wie ihre Plastik am klarsten in die Fläche zu bringen ist. Und nach dem Formenleben organisiert er die Lichtführung und die Farbe, aus Dunkel baut er langsam in lückenloser Tonfolge die Helligkeiten auf, unfehlbar in den Abschattierungen, weil ihm in seiner inneren Anschauung als höchste Lichtstufe der Grad von Helligkeit vorschwebt, den das Gesicht bei dieser Stärke der Form noch tragen kann, ohne die Fläche zu durchbrechen. Nach demselben inneren Rhythmus bringt er auch die Farben zum Schwingen, gibt er den Flächen so viel Bewegung, daß sie auch an nebensächlichen Stellen verhältnismäßig ebensoviel Reichtum, Formenrundheit und Lichtbewegung haben, wie ihnen zum Unterschied von der Hauptform zukommen. Sie selber, diese Stellen, sollen da sein, aber nur so weit, als sie die Hauptform tragen und als sie die in der Wirklichkeit vorhandenen Löcher zudecken. Wenn Courbet dieses Problem bis in die letzten Folgerungen hinein durchgeführt hat, ist für ihn alles getan, dann ist sein Wahrheitsdrang gestillt. Wo über dieser genialen Handwerksarbeit der „Geist", den er grimmig verachtete, blieb, war ihm vollkommen gleichgültig, wenn sein Bild nur vollendet ward. Es ließ sich aber nicht vermeiden, daß auch der Geist zu seinem Rechte kam. Denn wenn er vor seinem Selbstbildnis im Spiegel prüfte und forschte und studierte, ob diese oder jene Form deutlich genug wirkte, ob der Bau der Nase und der Augen bedeutend genug sprach, ob der Schattenton unter den Locken stimmte mit dem Gesamtton, so enthüllte er bei dieser Arbeit ja zugleich sein inneres Wesen, dieses malende Wesen voll Stärke und Empfindung, voll Stolz und uneingestandener, fast romantischer Schwärmerei. Der Verwundete, der „Mann mit dem Degen", ist auch ein Selbstbildnis, auch eines von unbegreiflich schöner Malerei. Was hier an körperlich-seelischer Empfindung lebendig geworden ist, hätte der Theoretiker Courbet unentwegt

geleugnet. Und so kommen wir vor Courbets Werken zu der Erkenntnis, daß jede Bildnismalerei, auch die objektivst gedachte und gewollte, wenn sie große leidenschaftliche und ernste Problemarbeit ist, nun wie von selber auch Geistiges und Seelisches enthüllt. Wäre sie nur äußerlich, so wäre sie ja schlechte Malerei. Alle gute Malerei beruht auf innerlicher Anschauung, auf Einbildung, auf einem Hineinnehmen des Außenbildes vor den inneren Blick. Ob dabei letzte seelische Tiefen und seelische Schicksale enthüllt werden, steht nicht in Frage, ist auch wohl nur ein Unterschied des Grades, nicht des Prinzipes, und hängt von dem Charakter des Gegebenen wesentlich mit ab. Nur daß eine Kunst die auf Menschendarstellung ausgeht, in dem Augenblick, wo sie große Kunst ist, gerade durch ihre höchste malerische Objektivität auch Innerliches geben muß, dies ist die neue Erkenntnis, nachdem einmal das Bildgesetz im Vordergrunde stand. Dies muß Leibl gemeint haben, wenn er sagte: „Wenn ich nur die Dinge so male, wie sie sind, ist ohnehin die Seele mit dabei."

Man hat Courbets Riesenbild, das „Begräbnis zu Ornans" (Abb. 42), gefühllos und empfindungslos, blasphemisch und idiotisch und wer weiß was sonst noch gescholten. Das heißt nichts weiter, als daß man damals, genau um die Jahrhundertmitte, die Wahrheit in dieser machtvollen Form einfach nicht wollte, weil man im Geschmack so verdorben war, daß man von der Kunst nur noch Schmeichelei und aufdringliche Sentimentalität vertrug. Heute äußert dieses monumentale Gruppenbildnis ein geradezu erschütterndes Gefühl. Wenn es auf dem Lande bei solchen feierlichen Anlässen so stumpf und so verlegen zugeht, wenn die Leute, die gerade nicht das Taschentuch vor das Gesicht halten, steif dastehen und blöde dreinschauen, wäre Courbet ein Charlatan gewesen, hätte er hier eine Variation über sichtbare Ergriffenheit gemalt, auch wenn er sich solche Sentimentsfragen überhaupt vorgelegt und nicht von Anfang an lieber über sein gewaltiges Bildproblem nachgedacht hätte, dieses Bild mit seinen fünfzig Porträts in der Landschaft: eine

Gustave Courbet, Selbstbildnis

Abb. 42. Gustave Courbet, Begräbnis zu Ornans

Aufgabe, noch gewaltiger, als was Frans Hals jemals in seinen Regentenstücken zu meistern hatte, gewaltiger, weil das gegenständliche Motiv schwerer wiegt; und gelöst mit einer Sicherheit und Selbständigkeit, die hinter der Kunst des großen Niederländers nicht zurückstehen, im Handwerklichen voll altmeisterlicher Könnerschaft, im Gesamtgefühl durchaus von eigenen Gnaden. Hier ist das moderne, repräsentative Gruppenbild in seiner höchsten Form Wirklichkeit geworden, nicht nur als Idee gefühlt und als Aufgabe ersehnt, sondern mit letzter künstlerischer Konsequenz hingestellt.

Denkt man sich einen solchen Vorgang, wie ein so figurenreiches Bild einer Beerdigung, in Wirklichkeit zurück, so denkt man an eine große allgemeine Unordnung. In Courbets Kunst wird sie zu klar überschaubarer Ordnung. Die groß gesehene Landschaft mit dem sanft schwingenden Rhythmus faßt die Gruppen zusammen und gliedert sie, und dieser Rhythmus von Steigen und Fallen, Dunkelheiten und Helligkeiten setzt sich in den Gestalten fort, er umschlingt sie wie ein unsichtbares Band. Und so viele Menschen es auch sind, man faßt sie alle auf, die Haltungen und Stellungen, die Drehungen und Wendungen sind so ausdrucksvoll und reich, daß man auch von den gleichgültigsten dieser Menschen immer die klare Ansicht hat. Die sprühende Lebendigkeit der Zeichnung, die Pracht der blühenden Modellierung läßt an keiner Stelle aus, jeder Mensch ist ein Porträt, vollkommen natürlich und vollkommen charakteristisch. Solcher Reichtum ließ sich nicht bändigen ohne die stilisierende Komposition der Farbe. Vor dem edlen Graugrün des Hintergrundes herrscht der Dreiklang von Schwarz, Weiß und Rot. Diese harten Kontraste mit dem blutigen Rot machen die Wirkung einer aufregenden Lebendigkeit. Das Rot, das sich über das ganze Bild hinzieht und überall wieder hervorkommt und, höchst taktvoll, sich in den nebensächlichen Gestalten der Vorsänger hinter dem Priester zusammenballt, läßt das Bild nicht zur Ruhe kommen, es flammt in den Gesichtern auf und hält alles

zusammen. Was daneben sonst noch an Farbe vorkommt, wie etwa die Männerfigur rechts in Kniehosen mit der bunten, altmodischen Tracht, hat nur die Bedeutung einer schönen Bereicherung.

Es ist ein feiner Zug, daß die stärksten Kulminationspunkte der Koloristik und die interessantesten Stilleben an schöner Farbe in die gegenständlichen Nebenzentren verlegt sind. Rembrandt hatte in seiner Nachtwache mit solchen Erwägungen gearbeitet und die Wirkungssprache der Akzente weise verteilt. Gegenüber der Tradition dachte Courbet wie Molière, er nahm das Gute, wo er es fand.

Der große Rhythmus des Gesamtaufbaues, die ungeheure Wucht der plastischen Modellierung und des statuenhaften Dastehens, die meisterhafte Organisation der Farbe innerhalb der Fläche — alles dies und der sachliche Ernst der Anschauung machen dieses Gemälde vom Begräbnis zu Ornans zum monumentalsten Gruppenporträt, das die neuere Kunst kennt. Daß es seine Größe rein malerischen, nicht abstrakt stilisierenden Formelementen verdankt, bedeutet für die Weiterentwicklung, auch für die deutsche, ein günstiges Vorzeichen: im Sinne der reinen Malerei war Monumentalität zu erreichen in dem Augenblick, wo man das rein malerische Problem, das man, wenn man gerne will, l'art pour l'art nennen mag, als das führende Prinzip in aller Malerei anerkennen wollte. —

In der Kunst wird das, was wir Entwicklung nennen, bestimmt durch das Schaffen der genialen Persönlichkeiten. Von selber wächst die Kunst nicht. Ja, ohne das periodische Auftreten schöpferischer Kräfte verfällt sie und kann nicht einmal ihr Niveau halten. Es muß, auch rein äußerlich, immer einmal wieder ein großer Maßstab aufgestellt werden, an dem sich die Talente aufrichten und ihr Vorbild nehmen. Gerade aus diesem Grunde war Courbets Leistung so ungeheuer wichtig und einflußreich: man hatte immer vor Augen, was gute Malerei bedeuten kann, wie man seine Anschauungserlebnisse realisieren muß.

Courbet war von allen französischen Malern der seiner Art nach am wenigsten französische. Er steht wie ein Fremder innerhalb seiner Umgebung, und es braucht nicht sehr zu verwundern, daß Frankreich ihn nie so recht verstand und ihn, auch nach seinem Tode noch, seiner Bedeutung entsprechend nicht voll zu würdigen wußte, so daß er in seinem Vaterlande kaum direkte Nachfolge fand. Den Franzosen war seine unerschrockene Wucht so unangenehm, das Undurchdringliche seiner Kunst so fremd, daß sie darüber die kultivierte Feinheit seiner Malerei übersahen. Außerdem verziehen sie ihm sein persönliches Wesen nicht, das allerdings unerträglich gewesen sein muß, und fühlten sich durch sein Programm, wie übrigens durch alles Programmatische in der Kunst, abgestoßen, ohne sich darüber klar zu werden, daß sein Programm mit seiner Malerei im Grunde sehr wenig zu tun hat.

Gewirkt hat Courbets Kunst dagegen auf Deutschland, und von Deutschland muß er viel gehalten haben. Das „Begräbnis in Ornans“ stellt er zwei Jahre nach der Vollendung in Frankfurt aus, Courbet war 1858 in Frankfurt und dachte daran, dort eine Schule zu gründen, er lebte dort mit Viktor Müller in Ateliergemeinschaft, Scholderer und Eysen standen ihm nahe — kurz, Frankfurt, von alters her den französischen Beziehungen vertraut, wäre fast zu einer Filiale von Courbets Ideen geworden. Aber gerade weil man in Frankfurt schon vorher sich mit französischer Kunst praktisch auseinandergesetzt hatte, zum Beispiel mit der Landschaftskunst der Schule von Fontainebleau, verschrieb man sich dieser neuen Erscheinung nicht hemmungslos, nicht mit Haut und Haaren, sondern nahm sie nur als Befruchtung und als Bestätigung hin. So erzeugte Courbet in Deutschland keine Nachahmer seiner Art, sondern verständnisvolle Begleiter. Er stärkte dieser Gruppe, aus deren Zusammenhang schließlich doch eine so große Persönlichkeit wie Hans Thoma hervorging, den Rücken und den Charakter in ihrem Streben nach rein malerischer Problemstellung und nach guter kultivierter Malerei.

Abb. 43. Viktor Müller, Otto Scholderer
Aufnahme F. Bruckmann, München

Viktor Müller erfuhr seinen Einfluß am direktesten. Es ist aber ein nicht zu unterschätzender Beweis für die innerliche Selbständigkeit des in der Coutureschule in Paris erzogenen Künstlers, daß er sich von den Ateliertheorien Courbets nicht im geringsten irremachen ließ, sondern sich aus Courbets Kunst nur das herausnahm, was seiner feinen Natur gemäß war: das Romantische. Das Bildnis, das er von seinem Freunde Scholderer malte, ist ein durch und durch romantisches Bildnis (Abb. 43). Sicher hat Müller frühe Köpfe Courbets, etwa in der Art der „Amants dans la campagne" gesehen, in denen Courbets Romantik noch unverhüllt sich ausspricht. Auf die Deutlichkeit der Einzelform ist gar kein Gewicht gelegt, was der Porträtist im Kopfe seines Freundes sucht, ist die große Empfindung und die aus ihr entspringende melancholische

Gesamtstimmung, in malerische Stimmung umgesetzt. Er taucht den Kopf, den er als schwere Profilform vor gewitterhaftem Abendhimmel empfindet, in Schatten, so daß man das Auge überhaupt nicht sieht. Er spricht durch den starken Umriß des plastischen Volumens, der mit seinen bewegten Linien, besonders an Nase und Mund, und in seiner ausdrucksvollen Neigung etwas faszinierend Lebendiges hat. Durch die Lichtstimmung, wo die Lichter über das Gesicht huschen wie das Wetterleuchten über den Himmel, bekommt der Ausdruck etwas Geheimnisvolles und Rätselhaftes, und man kann sich ein Bild machen von diesem Charakter und seiner jugendlichen Schwermut. Die Modellierung der plastischen Form geht in demselben Rhythmus wie die Modellierung der Luft, überall herrscht die gleiche Formempfindung. Daher rührt das Bildhafte im Bildnis und daher letzten Endes auch die Einheitlichkeit der großen Empfindung.

Louis Eysens Bildnis seiner Mutter (Abb. 44) hat äußerlich mit Courbet gar nichts zu tun. Hier ist die Kunst der malerischen Modellierung weiterentwickelt auf ganz persönliche Weise. Aber trotzdem ist die ganze Klugheit in den Mitteln, die Courbet in den Fingerspitzen hatte, in dem Bilde enthalten. Man denkt vor diesem Werk an die Sachlichkeit der Hamburger, auch an die getreue Objektivität Krügers. Alles von der Umwelt der geschilderten Person ist da, wir sehen einen Menschen in seiner alltäglichen Beschäftigung und in seiner alltäglichen Umgebung. Doch das sozusagen Geographische dieser Umgebung fand durch die Modellierung im Licht ihre künstlerische Überwindung, alle Gegenstände, die Kommode, die Schriften und das Bücherbrett, ja selbst das Kleid und der Stuhl haben nur insofern Bedeutung, als sie zum Gesamtcharakter des Lichtes beitragen, als Träger von so und so viel Helligkeit im Bilde. Daß bei dieser Auflösung der Körperlichkeiten die Hauptsache, der Kopf, das Porträt, nicht unterging im Gefüge der Bildrechnung, war die große Schwierigkeit. Es hätte ein Genrebild, eine Studie im Licht daraus werden

Abb. 44. Louis Eysen, Die Mutter des Künstlers

können. Aber abgesehen davon, daß die Gestalt, ohne daß wir es merken, die ganze Bildbreite einnimmt, sorgt die Komposition dafür, daß wir das Gesicht der Frau sofort auffassen: der Kopf sitzt vor einer Ecke, in dem einzigen Treffpunkt der wagerechten, der senkrechten und der diagonalen Linien. Eine Ecke hat immer etwas räumlich Bedeutendes, räumlich Anregendes. Hier wirken die Dinge als Volumen, und so wird dieser Kopf zur einzig plastischen Form, so stark, daß der Künstler es ruhig wagen darf, die Frau mit gesenkten Augenlidern darzustellen: sie senkt die Augen und fädelt die Nähnadel ein, sie ist unbeobachtet, und nun können wir sie beobachten, wir müssen sie beobachten, da alle Akzente des Malerischen uns an diese Stelle leiten: in diesem Kopf und diesen Händen ist auch das feinste Licht gesammelt.

Trotzdem, das Bild hat etwas Gewagtes. Es wird nicht jedermanns Sache sein, sich so porträtieren zu lassen, und nur in dem kleinen Format, in dem das Werk ausgeführt wurde, ließ sich die Intimität der Empfindung rein erhalten. Eine derart restlose Auflösung des Bildnishaften in formal-malerische Motive würde in normalen Maßen wohl der Individualität des Dargestellten nicht mehr gerecht werden können. Aber daß ein solches Bild nun auf einmal in dieser Weise möglich wurde, zeigt den Unterschied der Zeiten gegen die Sehgewohnheiten früherer Generationen, die nur an das Tatsächliche glaubten. Es zeigt, mit welcher Leidenschaft die neue Lehre auch von Naturen zweiten Ranges aufgenommen wurde. Und gerade solche Nebenwerke und Einzelwerke sind es schließlich, die am eindringlichsten in die Zukunft weisen. —

An der Stelle, wo in Frankreich Courbet steht, steht in Deutschland *Wilhelm Leibl*. Es ist vielleicht nicht nur, daß er ein Deutscher war, wenn wir ihn noch höher schätzen und noch mehr lieben als Courbet. Er erscheint uns, alles in allem genommen, nicht weniger sachlich, dabei aber noch innerlicher und von einem noch tieferen Naturgefühl beseelt, von einer noch größeren Andacht vor dem Menschlichen. Wenn wir an Leibls Menschen

denken, wird es beglückend still in uns, wir denken an ihn, wie wir an die Natur denken. Keiner hat wie er seine künstlerische Form so restlos vollendet, mit einer so stolzen, uneitlen Männlichkeit. Die Person ist gar nichts mehr, das Werk alles. Leibl übertrifft Courbet dadurch, daß er für die „Musik der Erscheinung“ ein stärkeres und feineres Organ besaß und daß seine Bilder reicher und konzentrierter, zugleich schwingender und äußerlich noch kostbarer wirken. Ihre Helligkeit ist intensiver.

Leibl war nie Courbets Schüler, wie man gesagt hat, weder im direkten noch im übertragenen Sinne. Die beiden sind Parallelerscheinungen, der eine so notwendig für sein Land wie der andere für das seine. Sie haben sich gekannt und sich auf den ersten Blick verstanden, sie haben einander bewundert und verehrt, und wenn Leibl auf der internationalen Kunstausstellung in München im Jahre 1869 auf Courbets Werke hinwies als auf ganz große Leistungen, so hat Courbet aus innerer Überzeugung im nächsten Jahre in Paris den sechsundzwanzigjährigen Kollegen dadurch geehrt, daß er ihm seine Schüler ins Atelier brachte, sie sollten sich das ansehen, wie Leibl das machte, die Malerei. Außerdem war Leibl im wesentlichen fertig, als er Courbet kennenlernte, das berühmte Bildnis der Frau Gedon existierte schon.

Leibl war sein Leben lang Menschenmaler, Figurenmaler. Er hätte ausschließlich Bildnismaler sein können, denn er hat eigentlich nichts als Bildnisse gemalt, wenn auch oft Bildnisse von Bauern und Bäuerinnen, die zur Kunst keine weiteren Beziehungen hatten als die des Modellstehens. Nach Paris ging er wegen eines Porträtauftrages, den ihm das Bildnis der Frau Gedon eingebracht hatte, und wenn er dort geblieben wäre, hätte er Bestellungen zu den glänzendsten Bedingungen in Menge haben können. Doch das „Gastrollengeben im Porträtfach“, wie er selber einmal so etwas nannte, war seine Sache nicht, damals in den Zeiten seines jungen Ruhmes nicht und später, als er mit dem Leben kämpfen mußte, auch nicht. Sein gesunder

Instinkt mochte ihm sagen, daß in einer Zeit, wo die Stilbegriffe in der bedenklichsten Weise durcheinanderschwankten, wo es überhaupt erst einmal wieder darauf ankam, gute Malerei zu machen, daß in einer solchen Periode im Nichtsalsspezialistentum, im Nurporträtmalen ein Gift verborgen war, das auf die Dauer auch den stärksten Mann, das heißt: auch ihn, Wilhelm Leibl, ruiniert hätte. Deshalb verzichtete er auf diese Laufbahn zugunsten seiner wahren, größeren Aufgabe. Denn er wollte mehr. Er wollte in der Malerei Charaktere schaffen, Charaktere von letzter, tiefster Eindringlichkeit, innerlicher wie äußerlicher Eindringlichkeit, von einer auch handwerklichen Vollendung, wie sie nur die alten Meister gekannt hatten, von ebenso starkem Naturgefühl, aber auch von ebenso weitgehender Durchbildung im Technischen. Dazu brauchte er Ruhe in der Arbeit und Geduld, grenzenlose Geduld vor der Natur. Die hätte er im Strome der Welt nie gefunden. Er konnte an der Erscheinung eines einzigen Menschen monatelang, ein Jahr lang in täglicher harter Arbeit malen, bis er ihn hatte. Die Porträtmalerei, die Auftragsmalerei, in der dies möglich ist, in der die Modelle sich dies gefallen lassen, muß erst noch gefunden werden. Nicht mit jedem seiner Modelle stand er so wie mit seinem Freunde Baron von Perfall, dem „Jäger" (Abb. 45), den er einfach mit körperlicher Züchtigung bedrohte, als der nach stundenlangem Stillhalten in qualvoller Haltung sich zu rühren wagte, und der dann, nach der Sitzung eines Vormittags endlich erlöst, sich sein Bild ansehen wollte und auf der großen Leinwand nichts weiter entdeckte als ein talergroßes, allerdings bis ins letzte durchgemaltes Stückchen seines Hutes.

Weshalb brauchte Leibl zu diesem winzigen Detail, das andere im Atelier nach dem Hutmodell gemacht hätten, das Modellstehen des ganzen Menschen in der unverrückbaren Gesamthaltung des ganzen Bildes? Sein Bild stand von Anfang an fertig vor seinem inneren Auge. Eine Skizzierung, ein schnelles Niederschreiben der Hauptformen, etwa das Umreißen der Figur gegenüber dem Raume,

Abb. 45. Wilhelm Leibl, Der Jäger

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

der Landschaft, brauchte er nicht, das hatte er innerlich. Aber weil er es hatte, so fest und so endgültig, daß auch die leiseste Veränderung irgendeiner Linie, eines plastischen Formverhältnisses die ganze Formenharmonie, das ganze gleichmäßige Formengewebe zerrissen hätte wie ein Loch in einem gerade in Arbeit befindlichen Teppich, konnte er nur an Einzelheiten malen. Die aber mußte er gleich fertigmalen, in Primatechnik von hinten bis vorne, von unten nach oben vollenden, weil er nur so die Formenstärke, die jedes Detail so gut wie schließlich das Ganze haben sollte, erreichen konnte, weil alles gleichmäßig sein sollte und weil er nur, wenn das eine, erste Stück fertig dastand, das zweite bis zu dem gleichen Grade von Vollendung treiben konnte. Das erste Stück gab ihm immer den Maßstab für den Grad von Erscheinungsstärke für das zweite, und an der Natur, am Modell, mußte er jeden Augenblick kontrollieren können, ob es sich auch richtig einfügte in das ganze Gewebe von Dichtigkeit, das schließlich seine Malfläche bedecken sollte. Wenn eine Gewandfalte sich verschob und jetzt weniger plastisch heraustrat als im Augenblick vorher, konnte er ja nicht mehr wissen, ob die Schwellung eines Mundes, an dem er gerade malte, nicht zu rund, nicht zu scharf wurde, ob sie nicht etwa zu viel Lokalfarbe, nicht zu viel Lichtstärke bekam. Er sah das Einzelne, und wenn er es im Geiste mit dem Ganzen, das er in der malerischen Phantasie vor sich sah, verglich, mußte er es für den Bruchteil einer Sekunde wieder vergessen und sich dann von neuem wieder einstellen können.

So oder ungefähr so — denn die letzten Geheimnisse kann man mit Worten nicht fassen — sind seine vollendetsten Werke entstanden. Böcklin nannte das Denkfaulheit. Er vergaß aber, daß zu dieser Arbeit eine mindestens ebenso angestrengte, leidenschaftliche und erregte Phantasietätigkeit gehörte wie beim Schaffen aus dem Gedächtnis und aus der Vorstellung. Was Leibl in dieser „Galeerensklavenarbeit“ nachmalte, war ja gar nicht die Wirklichkeit, die da vor ihm stand, oder nicht einmal halb die Wirklichkeit.

Es war vielmehr das innere Bild von dieser Wirklichkeit, das er sich in seiner Phantasie umgesetzt hatte zu einer neuen, zu einer stärkeren, konzentrierteren Erscheinung. Die Wirklichkeit selber besaß für ihn nur den Wert der Kontrolle.

Bei einem Künstler, der sich so maniakalisch einbohrte in die äußere wie die innere Erscheinung, kam das Geistige und Seelische, auf das Lenbach sich bei jenem Schimpfwort von der Galeerensklavenarbeit berufen mochte, ganz wie von selber. Das „bammelt nur so mit", wie Goethe sagt. —

Zu diesem Grade von Anschauungsstärke und malerischer Vollendung kam Leibl in langsamer, mühevoller Arbeit. Ausgerüstet mit der guten Atelierkultur der Pilotyschule und der Rambergschule, bereichert durch das flüssige, leichte Malenkönnen in durchsichtiger Technik, wie er es in Paris gesehen hatte, gestärkt durch die selbsterworbene Kenntnis vor den alten Meistern, deren Geheimnisse er mit genialem Handwerkerblick durchschaute, trat er der Natur immer sachlicher, immer gemütsruhiger entgegen. Da die alte Courbetfrage: „Wie macht man das?" ihn bald nicht mehr beunruhigte, da er vor jedem Bild von vornherein wußte, wie man das macht, das heißt, wie es nachher aussehen sollte, konnte er sich restlos der Gewalt der Erscheinung hingeben und seine eigene Individualität ganz in den Schatten zurücktreten lassen. —

Nach seiner Rückkehr aus Paris, 1870, trug sich Leibl mit dem Plane eines Gruppenbildes, dessen erste Idee wahrscheinlich bis in die Pariser Zeit zurückgeht. Ursprünglich sollte es ein Konzertbild werden, ein Trio oder ein Quartett, doch ließ Leibl später den Gedanken mit den Musikinstrumenten fallen und malte die „Tischgesellschaft", eine Gruppe von drei Erwachsenen und einem Knaben (Abb. 46). Ein Existenzbild mit einer kleinen, die Lebendigkeit motivierenden und den Moment verdeutlichenden Handlung: man hat gegessen und steckt sich zu rauchen an, das junge Mädchen blättert in Noten, um vielleicht nachher etwas zu singen, der eine junge Mann, der sitzende, schickt den Knaben

zum Bierholen fort. Also auch wieder etwas in der Art der alten Holländer.

Leider ist das Bild unvollendet, nur ein Torso. Hier ist endlich einmal in der deutschen Kunstgeschichte ein Fall, wo die Nichtvollendung tatsächlich stört (während bei den meisten anderen Bildern der Zeit etwaiges Stehenlassen des Skizzenhaften einen besonderen Reiz ausmacht, weil das Fertigmachen nicht jedermanns Sache ist). Die Durchführung in der Einzelform läßt manches zu erraten übrig. Fertig, im Leiblschen Sinne fertig, ist wohl nur die Figur des stehenden jungen Mannes rechts, der Kopf des Knaben links und annähernd der Kopf des Mädchens. Rein zu genießen, außer diesen Einzelheiten und der wundervoll ruhigen Charakteristik der Personen, bleibt die Komposition. Reif, ausgeglichen und vollendet bis in die letzten künstlerischen Gedanken hinein. Ein zwangloser Reichtum von Körperbewegungen ist hier zur Ruhe gebracht. Der junge Mann rechts, der scharf im Profil gegeben ist und dessen strenger Silhouettencharakter noch weiter durch die Pfeife betont wird, hält mit der ziemlich weit ausladenden Gebärde der Arme das Gleichgewicht zu der geballten Gruppe links, in der die verschiedensten Bewegungsachsen gehäuft sind und deren Köpfe in gleicher Höhe stehen, ohne eintönig zu wirken. Daß sie es nicht tun, hat Leibl, nach bewährtem venezianischen Rezept, dadurch erreicht, daß er ihnen verschiedene Ansichten gibt, Vorderansicht mit leiser Drehung, Dreiviertelansicht und verlorenes Profil. Den Eindruck des Geballten in dieser Gruppe hebt er durch die Armstreckung des Mädchens wieder auf, durch die er zugleich die Verbindung der beiden Bildhälften herstellt und die Gruppe rund macht. Ähnlich wie die plastischen Volumina sind auch die Lichtverhältnisse im Gleichgewicht, und geht man dann, wegen der Lebendigkeit, dem Spiel der Hände nach, so entdeckt man auch hier eine Quelle für den unvergleichlichen formalen Rhythmus. Denkt man sich endlich das Ganze in dem gleichen Grade fertig und technisch veredelt wie den jungen Mann

Abb. 46. Wilhelm Leibl, Tischgesellschaft
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

rechts, — es wäre ein einziges Bild von epochemachender Bedeutung geworden, auf seiner Stufe, das heißt auf der Stufe der höchsten malerischen Problemstellung, so bedeutend wie Günther Genslers Gruppenbild auf der seinen. Die relative Harmlosigkeit, mit der Gensler das malerisch-koloristische Problem behandelt ebenso wie das Problem der plastischen Durchbildung menschlicher Gestalt, würde hier in den größten und wuchtigsten Ernst, zugleich in die höchste Schönheit verwandelt worden sein. So aber, da das Bild nun einmal unfertig blieb, ist man für viele Dinge aufs Erraten angewiesen — wie schön der rechte Arm der Frau auf dem Kleid liegt — wie wundervoll der linke vor dem warmen Weiß des

Tischtuches steht — wie herrlich alle Hände gefühlt und empfunden sind — und wie reich und kostbar die Farbe in dem Gesamtton von Perlgrau, Weiß, Fleischfarbe, Schwarz und Braun schwingt — alles das kann man nur stückweise erraten oder ahnen. Drei, vier Gruppenbilder von dieser malerischen Monumentalität, ja auch nur ein einziges in fertigem Zustande, und der Ruhm der deutschen Malerei stünde um einen wesentlichen Grad höher. — Es bedeutet keine geringe Tragik, daß man immer, wenn man von den größten Aufgaben der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert spricht, gezwungen ist, mit „wäre", „hätte", „könnte", „würde" und mit „wenn" sich auszudrücken. Aber die Verhältnisse liegen nun einmal so. Auch in der Porträtmalerei wurden die letzten, größten Möglichkeiten nicht verwirklicht, trotzdem die Kräfte dazu vorhanden waren. Wessen Schuld dies ist, bleibe dahingestellt. Leibl starb erst im Jahre 1900. Gerade weil Leibl in seinen Einzelbildnissen so unerhört Großartiges geschaffen hat, wünschte man, ihm wäre es vergönnt gewesen, auch diese umfangreichsten Aufgaben, die ihn doch zeitweise beschäftigten, wenigstens ausnahmsweise zu lösen. Damals, im Anfang der siebziger Jahre, wäre ihm ein gelegentlicher Auftrag, mit Zusicherung künstlerischer Freiheit, sicher erwünscht gewesen.

Man sieht das an der Freude, mit der er seinen Landsmann, den „alten Pallenberg", bald nach seiner Rückkehr aus Paris gemalt hat (Abb. 47). Heinrich Pallenberg, der Inhaber einer großen Möbelfabrik, hatte das Bildnis der Frau Gedon gesehen, und aus Begeisterung über diese große Leistung ließ er sich von dem jungen Kölner Meister malen. In einem Zeitraum von acht Tagen war das Porträt vollendet, und wenn Leibl im Atelier auch noch einige Dinge an der Gewandung weiter ausführen wollte (was er dann, trotzdem er sich das Bild zu diesem Zwecke nach München kommen ließ, doch nicht getan hat), für uns ist es fertig.

Der Mann muß eine wahre Freude für Leibl gewesen sein. Dieses mächtige Dasitzen, diese Kraft, dieser prachtvolle Kopf mit

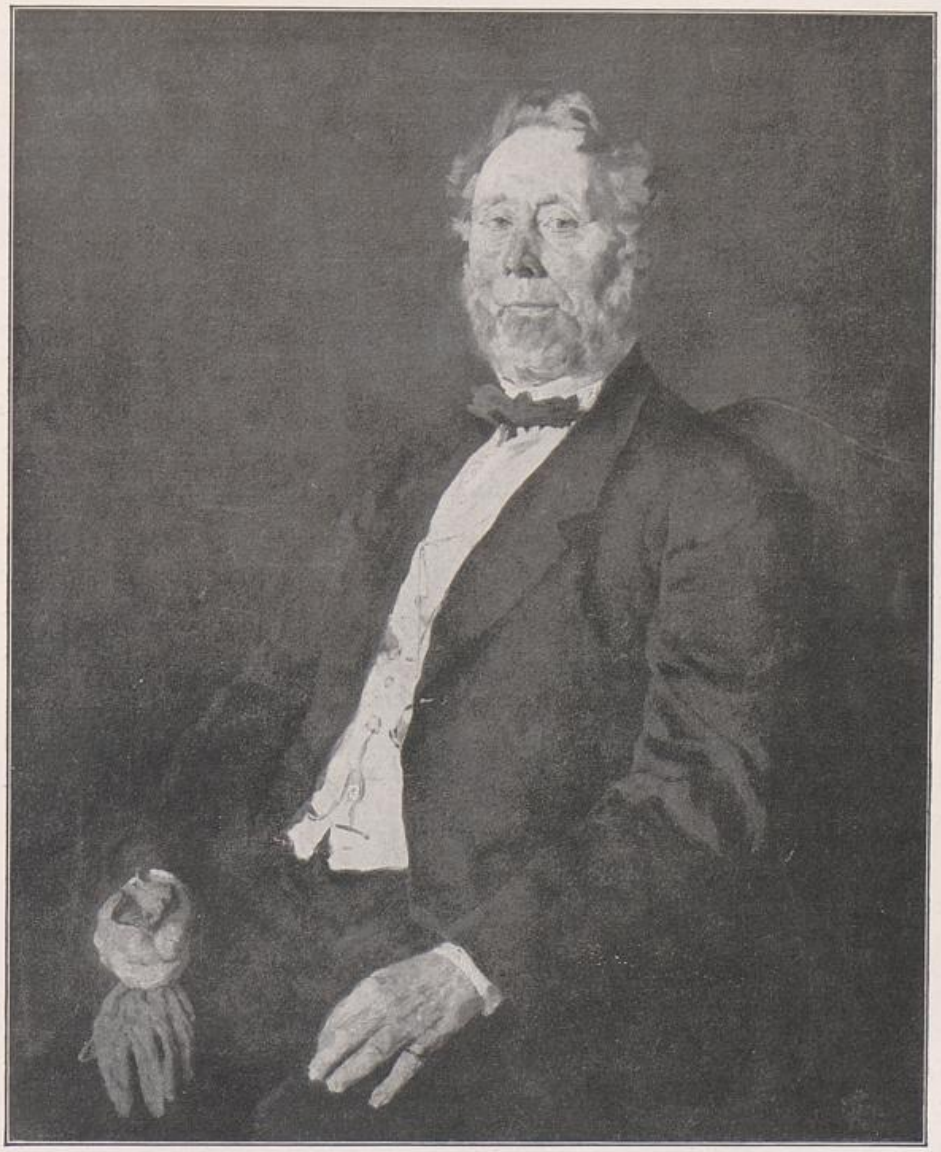


Abb. 47. Wilhelm Leibl, Der alte Pallenberg
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

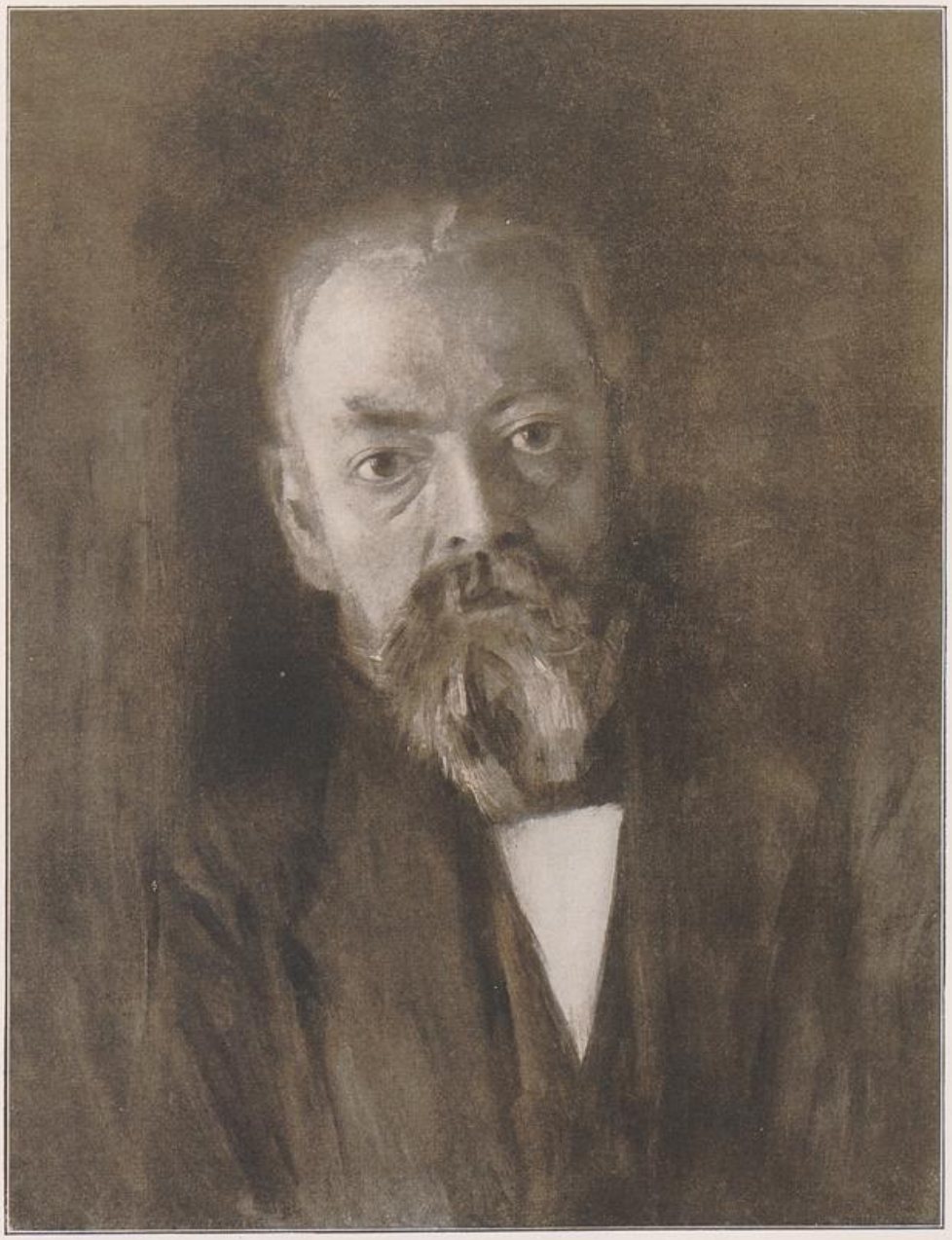
seinen großen Formen und seiner blühenden Frische! Ungeheuer lebendig hat Leibl ihn erfaßt, mit dem frischen, etwas gleichgültigen Blick und dem sprechenden Ausdruck, einem Ausdruck auf „Kölnisch Platt“, wenn man so sagen kann. Mächtig sind die plastischen

Formen des Kopfes modelliert und als Masse zusammengehalten, ebenso mächtig die großen, starken Hände mit dem Reichtum ihrer vielteiligen Form. Trotzdem Leibl sich kurz vorher noch ziemlich weitgehend auf die etwas flächenhafte Malerei einließ, die er in Paris kennen gelernt hatte, ging er, angesichts eines solchen Modells, stark in die Plastik. Er läßt die Knochen im Kopf deutlich fühlen; bei aller Weichheit der Behandlung, besonders der fließenden Schatten auf der dunklen Gesichtshälfte, setzen sich die Formen bestimmt voneinander ab. Farbig war die Aufgabe nicht sehr ungewöhnlich: blühende Fleischfarbe, Weiß und Schwarz in der Kleidung vor dunklem Grund, also alles ziemlich einfach. Nur das Weiß und Schwarz gegeneinander mochte etwas Kopfzerbrechen machen. Indem er aber das Weiß der Weste auf sehr helles Perlgrau stimmt, schafft er sich einen Ton, der ihm erlaubt, im Schwarz des Rockes viel Blau anzubringen, ohne daß deshalb der Rock aufhörte, schwarz zu sein. Die Schatten in den rehbraunen Handschuhen mischt er stark mit Violett und wirkt innerhalb dieser heimlich auf Blaugrau angelegten Skala deshalb durchaus nicht bunt. Bringt er doch dadurch die prachtvolle rote Gesichtsfarbe des alten Herrn zur vollen Leuchtkraft. Ohne die latente Farbigkeit, bei einfachem Schwarz und Weiß, könnte sie leicht etwas aufdringlich und brutal wirken. So sah Leibl, angesichts dieser dominierenden Farbe, von vornherein sein Problem koloristisch und fühlte sofort, wo er die tragenden Elemente seiner Gleichgewichtsrechnung anbringen müsse. Gleichgewicht in allem — das war sein Ziel. — Auch sonst, auch im Vortrag und in der Pinselführung, geht Leibl, wohl unter dem Eindruck seiner französischen Erfahrungen, ziemlich malerisch vor. Einzelheiten des Beiwerks, wie die Schnur der Augengläser und die Westenknöpfe, gibt er illusionistisch skizzenhaft, weil er auch in der Hauptform, dem Kopf, die Schatten offen hatte stehen lassen. Seinem späteren Formempfinden genügte diese leichte Manier dann nicht mehr. —

Während seiner Schondorfer Zeit, damals, als er das Gruppenbild der sogenannten „Dorfpolitiker“ schuf, gab er ausnahmsweise doch einmal eine Gastrolle im Porträtfach, auf dem Schlosse des Grafen Treuberg. Er sollte die Gräfin malen, eine junge, feine Frau von schlichter Eleganz der Erscheinung. Es existieren von dem Bilde zwei Fassungen; die schönere, wo die Dargestellte im Stuhl sitzt und aus dem Bilde herausschaut (Tafel I, Titelbild) blieb, aus unbekannten Gründen, unfertig. Vollendet sind nur Kopf und Hals; der blaue Hintergrund und, zum Teil, die Arme, das Kleid, der Stuhl sind teilweise nur angelegt. So viel helle farbige Kostbarkeit wie hier hat Leibl selten in einem Gemälde vereinigt, es kommen kaum schwarze Töne in dem Bilde vor. Was an dem Bilde vollendet ist, zeigt die reifste Leiblsche Malerei, die schöne runde Plastik, zart modelliert mit behutsamer Vereinfachung der Gesamtform und reichem Leben der Innenformen. Jedem Auf und Ab, jedem Vor und Zurück folgte der Pinsel schmiegsam und streichelte die Flächen, die leisesten Hebungen und Senkungen beugen sich mit ruhiger Bestimmtheit. Alles ist auf den gleichen Grad von Existenz gebracht, die Wölbung der Augen, das Herausspringen der Nase, die Schwellung des Mundes, das Umbiegen der Wangen zeigen denselben Formcharakter wie Flächencharakter. Überall fühlt man das organische Leben, in der Feinheit des Haaransatzes so gut wie in dem seidigen Sichspannen der schön durchbluteten Haut. Da diese Formenempfindung innerlich so reich ist und mit so viel Nuancen zur Wirkung kommt, darf die malerische Oberfläche glatt und geschlossen sein — in gußartigem Email von edelstem Schliff deckt sie den Reichtum, ohne die Lebendigkeit im Licht zu zerstören, ohne der Lebendigkeit des Ausdrucks zu schaden. Aufmerksam schaut die mit lässiger Eleganz dasitzende Frau aus dem Bilde heraus. Wir fassen dieses Wesen ruhig auf, diese nette, etwas nachdenkliche Freundlichkeit. Mehr gibt Leibl von ihrer Psychologie nicht, mehr war vielleicht nicht zu geben, aber mehr brauchen wir auch nicht zu wissen: eine einfache, vornehme Frau. Aber dieser Eindruck von etwas

Charakteristischem kommt ganz wie von selber, unauffällig, ohne geistigen Aufwand und Erregung. Indem die malerische Form bis ins letzte erschöpft und Bild geworden ist, deutet die äußere Charakteristik auch etwas von dem Wesenhaften an. Die höchste Sachlichkeit, ganz an die Erscheinung und ihre Schönheit hingegeben, gibt weit mehr, als irgendwelche beabsichtigte Psychologie könnte. Neben dem Herrlichsten, was Leibl an germanischer Malkultur verehrte, neben Holbein und Vermeer, enthält das Bild einen Glanz und eine Fülle von eigenen Gnaden. Stärkste Energie im Formenleben, mit zartester Weichheit im Malerischen vereint, vorgetragen mit einfacher, ruhiger Gebärde. Nicht vielen Menschen im 19. Jahrhundert war es vergönnt, so stark und so schön gemalt zu werden.

Das Bild gehört in die Zeit, da Leibl das Holbeinideal, das er in sich trug, am restlosesten verwirklichte. Bald darauf malte er das Kirchenbild, dieses letzte Wunder an Vollendung, über das hinaus ein Fortschritt nicht mehr möglich war. Die etwas späteren Bilder desselben Stiles hat er selbst in Fragmente zerschnitten; sie waren ein Zuviel an Vollendung. Dann änderte er seinen Stil, malte breiter und furioser und war dann, im Anfang der neunziger Jahre, auf einem toten Punkt angelangt. Nur eine erneute Hinwendung zu den Problemen von Licht und Farbe und Bewegung rettete ihn, und das letzte Jahrfünft seines Schaffens, die Zeit, wo ihm sein Sammler und Freund Ernst Seeger die äußeren Sorgen abgenommen hatte, ist wieder ganz frei und großartig, jetzt strömte es wieder aus dem Vollen. Künstlerisch und menschlich reckt er sich wieder zur vollen Höhe auf. Er hatte den Freund mehrfach porträtiert, einmal bürgerlich repräsentativ, dann mit starker Deutung des Charakteristischen, in der energischen Standfigur des Kölner Museums. Dann malte er ihn noch einmal, nur den Kopf, diesen aber überlebensgroß (Tafel VII). Wer von Leibl meint, seine Bildnisse seien ohne seelischen Ausdruck, es seien nur objektive und gefühllose Feststellungen eines Tatbestandes, der braucht nur



Wilhelm Leibl, Ernst Seeger
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

an dieses eine Porträt, nur an diesen einen Kopf zu denken, um zu lernen, daß zwischen Auge und Hand dieses Künstlers mehr Psychologie war, als die Schulweisheit berufsmäßiger Psychologiemaler sich träumen läßt. Noch in der Erinnerung erschrickt man vor der Unmittelbarkeit des menschlichen Ausdrucks. Hier fand eine Seelenzwiesprache statt zwischen zwei Charakteren, die einander verstanden und zueinander gehörten. Die stahlharte Energie, die den beiden gemeinsam war, das bei aller Leidenschaft Unerschütterliche des ganzen Wesens, lebt in diesem Blick, und auch der Trotz Leibls. Schlicht und unsentimental tut Leibl einen Blick in das Herz eines Menschen, und furchtlos gestaltet er dies bis zu einer unerhörten, ganz auf die große Vereinfachung gerichteten Vollendung. Nie sonst hat Leibl die Mischung von Härte und Weichheit in der Seele eines Menschen so zwingend wiedergegeben. Der alte Pallenberg ist ein Charakter. Dieser Seeger ist eine Seele, etwas ganz und vollkommen Geheimnisvolles. Zu einer solchen Anschauung brauchte der Künstler eine monumentale Form. Er malt den Kopf plastisch sehr stark, deutlich im Unterstreichen der großen Zusammenhänge, aber ohne Übertreibungen in der Nachahmung. Da jetzt die Anschauung nicht geringer ist als die

Abb. 48. Wilhelm Leibl, Selbstbildnis 1896

Form, kann er so viel Plastik geben wie nie zuvor, jeder kleinste Fleck noch schwingt in malerischer Modellierung, und über dem Ganzen liegt ein feiner, weicher, vibrierender Ton. Die Härte, die das Bild, verglichen mit gleichzeitigen Frauenköpfen, besitzt, liegt nur in der Struktur, nur in dem, man möchte sagen, eisernen Bau dieses Kopfes. Die Oberfläche ist voll von edel geschmolzener, vertriebener Weichheit, aus den gleichen Elementen ist das Ganze gemischt, wie die Seele des Modells und die Seele des Künstlers.

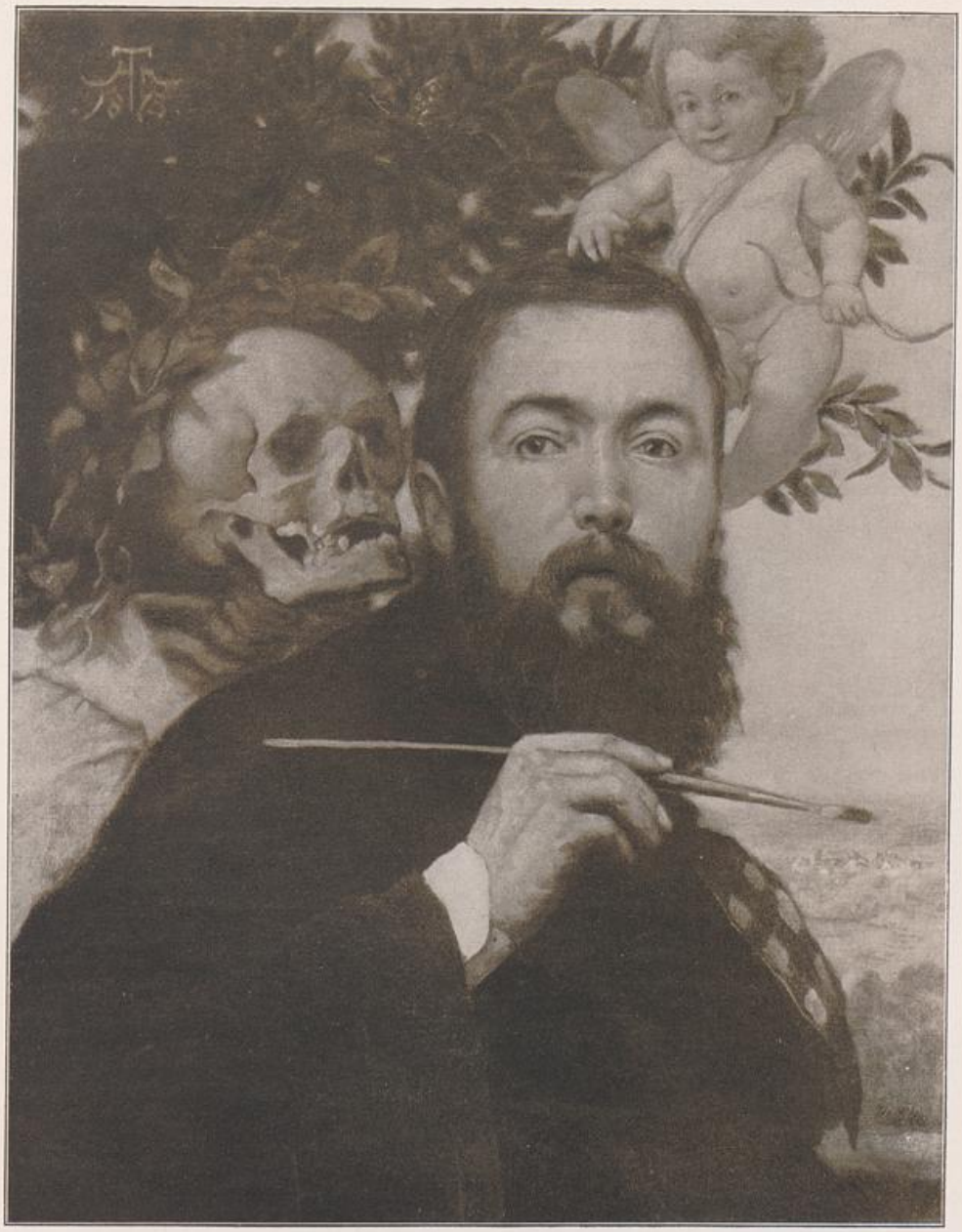
Als Leibl schuf, besaß Deutschland Persönlichkeiten mit Köpfen, die zu malen es sich für Leibl gelohnt hätte, Genies von jener sachlichen Genialität, der Leibl kongenial gewesen wäre. Daß er Bismarck nicht gekannt hat, keinen der ganz großen Strategen, keinen von den Baumeistern des neuen Deutschland, bleibt im historischen Sinne zu beklagen. Ein einziges Bismarckbild von Leibls Hand würde menschlich und künstlerisch das ganze Schock der Lenbachschen Bismarcks aufwiegen. — —

Leibl in Deutschland und Courbet in Frankreich haben der Wirklichkeitsmalerei unerschöpfliche Ströme neuen frischen Blutes zugeführt und einen Maßstab aufgestellt für das, was künftig gute Malerei zu heißen hatte. Nicht äußerlich, nicht im Technischen, nicht so, daß nun alle guten Bilder fortan so aussehen müßten, wie die Oberfläche eines Leibl oder eines Courbet aussieht. Sondern innerlich, indem sie nämlich gezeigt haben, wie eine natürliche Wirklichkeit angesehen werden muß, wo die großen Probleme liegen und mit welchen Mitteln man diese Probleme rein künstlerisch selbständig machen und realisieren kann. Ihre Bedeutung hat fast die Größe einer moralischen Bedeutung, insofern, als sie ein mahnendes Beispiel enthält dafür, wieviel Gewissenhaftigkeit, wieviel Charakter, wieviel Selbstverleugnung und wieviel Geduld zur wahren Kunst gehören. Dieses Beispiel konnte nicht unbeachtet bleiben in einer Zeit, der es gerade an diesen Dingen gebrach, und was Courbet den Deutschen gab und wie sie das, was er gab, fruchtbar machten, zeigte das Schaffen des

Frankfurter Kunstkreises. Am fruchtbarsten aber ward dieses Beispiel in *Hans Thoma*, der zeitweise ja auch diesem Frankfurter Kunstkreise nahe stand, der aber wohl noch mehr der Kunst Leibls verdankt. In seiner Jugend wußte Hans Thoma, was er später nur allzu oft wieder vergessen hat: was Kunst ist. Damals glaubte er so leidenschaftlich an die Schönheit des Wirklichen und des Sichtbaren, daß er mit diesem Glauben und diesem Sinn auch seine gedankliche Phantasie meistern und die Visionen dieser Phantasie in eindeutige Form umsetzen konnte. Die Schlichtheit, mit der er seine Schwester Agathe malte (Abb. 49), darf man nicht verwechseln mit der bitteren Armut seiner späteren Bildnisse, etwa des Porträts seines Freundes Henry Thode, den er doch so gut kannte. Die Schlichtheit in der Auffassung des einfachen, sympathischen Menschenkindes ist bereichert durch sehr vollendete Gestaltung der Form, durch intime Modellierung, durch eingehendste Empfindung für den plastischen Reiz der Form. Wie die Hände, der Mund, die Stirn durchgefühlt sind bis in ihre letzten Feinheiten, es hätte Leibl Freude gemacht, und

Abb. 49. Hans Thoma, Schwester Agathe

wir wissen, daß Leibl damals, in seinen Münchener Jahren, gleich nach dem Krieg, Thoma sehr schätzte und dieser Schätzung gegen das törichte Gelächter der Majoritäten offenen Ausdruck verlieh. Frühe Bildnisse von Thoma, wie dieses hier, überraschen oft durch eine seltene Pracht der Farbe. Wie er gelegentlich ein tiefes, edles Schwarz eines Kleides zusammenstimmt mit einem reichen Gold des Hintergrundes, dies hat etwas Kostbares und im besten Sinne Vornehmes, das man dem späteren Thoma, dem Mann der Wirkung mit äußerlich groben Mitteln, nicht leicht zutrauen würde. Er war eben damals ein feiner Mensch. Nur ein solcher konnte die feine Empfindung, die in diesem Bildnis der Schwester lebt, so still und unbekümmert ausdrücken. Was er in Frankreich gesehen hatte — Thoma war wohl der erste Deutsche, der nach seinem Pariser Aufenthalte zusammen mit Scholderer, im Jahre 1868, nachdrücklich auf Edouard Manet hinwies —, was er in dem Schaffen Leibls vor Augen hatte, gab ihm den Mut, nur seinem Gefühl und seinem angeborenen Talent für das Malerische zu vertrauen. Dieses Talent war so lebendig, daß er sogar noch mit einer so gewagten Allegorie wie dem „Selbstbildnis mit Tod und Amor" auf gut malerisch fertig wurde (Tafel VIII). Er arbeitete das Problem, seinen Kopf neben dem Totenschädel und dem formlosen Kinderkörper lebendig als Knochen und Fleisch zur Geltung zu bringen, in der zeichnerischen und malerisch-landschaftlichen Form so gründlich und intim durch, daß nichts von grauer, abstrakter Theorie haften blieb und alles wie geschautes, realisiertes Dasein aussieht. Die samtene, bewegte Fläche des Rockes und das reiche Formenleben des Blätterwerkes geben die äußersten Pole ab, zwischen denen sich das Verhältnis von Form zu Fläche abspielt. Ruhig und groß steht der Kopf davor, mit dem selbstverständlichen, leise lauschenden Ausdruck. Das Bild ist durch das Gleichgewicht, mit dem aller Reichtum ausgeglichen wurde, besser als Böcklins Selbstbildnis mit dem geigenden Tod, mag dies auch durch die Überschärfung des Gedanklichen auf den ersten Blick etwas Fesselnderes haben.



Hans Thoma, Selbstbildnis mit Tod und Amor
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Charlottenburg

Als der Künstler sich fünf Jahre später abermals darstellte mit einem Buch vor einem paradiesischen Hain, scheint die malerische Kultur seiner Frühzeit fast ganz ausgelöscht. Das Große, was seine Jugend so glücklich machte, geht ihm immer mehr und mehr verloren, und er nimmt die Probleme meistens recht leicht und recht äußerlich. Nur hin und wieder kommt in späteren Jahren einmal ein Wurf, der die einstige Großartigkeit von neuem heraufbeschwört. Das Bildnis von Frau Elise Küchler vom Jahre 1898 (Abb. 50) bedeutet eine ganz starke Leistung, trotz mancher Härten im Malerischen. Die Form ist sehr groß gesehen und mächtig aufgebaut, die Beseelung der Form intim und fein. Und in dem Augenblick, wo der Künstler sich wieder ganz ernsthaft einläßt auf das künstlerische Problem oder auch nur auf eine Seite dieses Problems, wird er auch wieder bedeutend im Menschlichen. Die Bildnisse Cosima Wagners und des Rembrandt-Deutschen Langbehn, Henry Thodes und des Prinzen Friedrich Karl von Hessen sagen uns nichts, es interessiert uns nicht, ob diese Menschen so oder so ausgesehen

Abb. 50. Hans Thoma, Frau Elise Küchler

Abb. 51. Wilhelm Steinhausen, Der Künstler und seine Frau

haben, da nun einmal keine selbständigen Kunstwerke daraus geworden sind. Aber diese alte Dame mit dem frischen Kopf und den schönen großen Händen, die uns so ruhig und gesammelt anblickt, sagt uns sehr viel und interessiert uns sehr lebhaft — so lebhaft wie jeder gestaltete Charakter.

Das neue Nazarenertum, dem Thoma mit fortschreitenden Jahren immer mehr zuneigte, hatte im Laufe des Jahrhunderts nichts gelernt und nichts vergessen. Auch Thoma hat ihm zeitweise seinen Tribut bezahlen müssen, und nur kraft seiner eigenen, aus den großen Jahren der deutschen Malerei stammenden Tradition gelang es ihm immer wieder, sich freizumachen. Auch bei einem noch ausgesprocheneren Neunazarener, dem Frankfurter *Wilhelm Steinhausen*, liegt der Fall ähnlich. In ihm lebt die gute Frankfurter Tradition fort, und in dem Doppelbildnis von sich und seiner Frau (Abb. 51), das Thomas guten Arbeiten nahe steht, hat er ein Stück von menschlich großen Zügen geschaffen. —

Was aus Leibls Vorbild im engeren Sinne werden konnte unter den Händen feiner und stiller Naturen, zeigt eine Erscheinung wie *Karl Haider*. Er machte zeitweise Leibls sterbliches und lernbares Teil fruchtbar, sein Bildnis „Monika“ (Abb. 52) erinnert

zugleich an die ganze altdeutsche Tradition. Das gute Handwerk, ohne die geringste Genialität im Handwerklichen, ohne Sinnenfülle und ohne die ungeheure, aber verborgene Leidenschaft, die in Leibl schlummerte, ward hier Dokument. Und das ist gut. Dies Bild beweist: so viel kann man immerhin lernen. Dieses Können stellt neben dem sonstigen Niveau, neben dem spezifisch münchnerischen Atelierniveau der Diezschule und der Pilotyschule, eine doch schließlich persönliche Leistung dar, die man im Gesamtbild der deutschen Kunst nicht missen möchte. Sagt sie uns doch, wenn wir geneigt sind, gegen Hans Thoma allzu ungerecht zu werden, wer Hans Thoma schließlich war, und sagt sie uns doch außerdem, wenn wir geneigt sind, Leibl als etwas Selbstverständliches hinzunehmen, wie ungeheuer Leibls Genialität eigentlich gewesen ist, auch die Genialität seiner sogenannten unpersönlichen Epoche.

Innerhalb des Münchener Niveaus wurden in den siebziger Jahren nicht nur ganz ausgezeichnete Studienköpfe gemalt, sondern gelegentlich auch gute Bildnisse, wenn auch wenige, die im Menschlichen so stark waren wie im Malerischen. Die besten sind auch jetzt wieder die Bildnisse von Eltern oder Freunden oder Selbstbildnisse.

Abb. 52. Karl Haider, Monika

Abb. 53. Gabriel Schachinger, Der Vater des Künstlers

Gabriel Schachingers Porträt seines Vaters (Abb. 53), in der ruhigen Stärke der Charakteristik, in der gleichmäßig weichen malerischen Haltung und in dem schönen Goldblond des Gesamttons, bezeichnet wohl das Stärkste und Geistigste der Gattung, was München hervorgebracht hat und was bei glücklicheren Kulturzuständen eine ungeahnte Blüte der bürgerlichen Porträtkunst hätte schaffen können. Es stammt aus dem Jahre 1873, das für die deutsche Malerei allerdings ein unerhört glücklicher Jahrgang war. — Woher dann auf einmal eine so merkwürdige Leistung wie des im Jahre 1878 gestorbenen *Philipp Wirth* Selbstbildnis (Abb. 54) stammt, in der absoluten Modernität des malerischen Problems mit der flächenhaften Helligkeit, wissen wir noch nicht. Möglich, daß hier, wie bei Scholderer, Einflüsse von Manet am Werke waren. Entwickelt hat sich das damals nicht, und so wird es sich wohl um ein glückliches Einzelniveau handeln. —

Wilhelm Trübner ging von den gleichen Anfängen aus wie Leibl und kam weiter in der Malerei als Leibl. Da er auch geborener

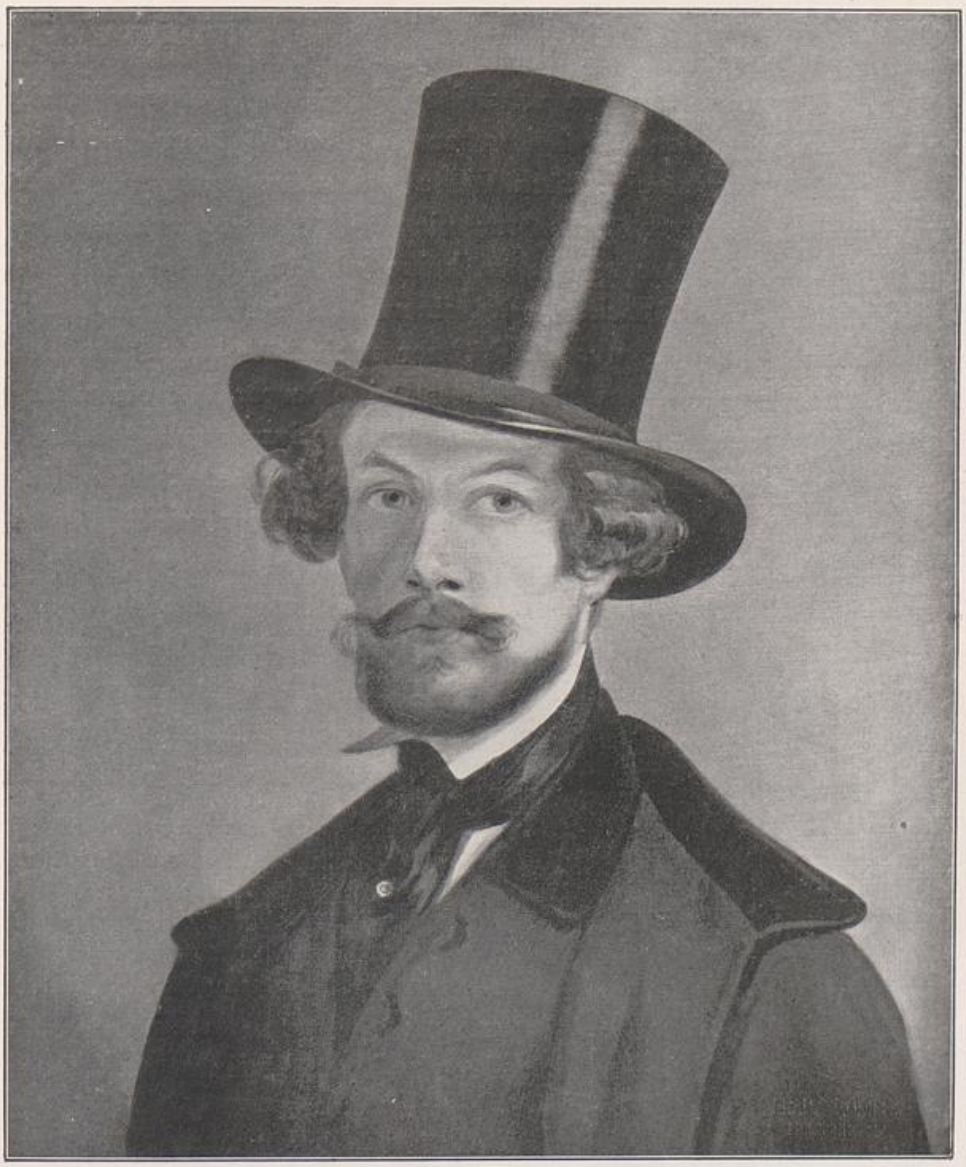


Abb. 54. Philipp Wirth, Selbstbildnis

Landschafter war, was Leibl nicht war, und da er älter wurde, blieb ihm Zeit, sein umfassendes Naturgefühl ganz ausreifen zu lassen und einen hellen, großen Altersstil zu entwickeln, der weit in das neue, das 20. Jahrhundert hineinragt. Die beiden haben sich gekannt, waren zeitweise miteinander befreundet, sie haben sich in ihrem Wollen gegenseitig bestätigt und sind in den siebziger Jahren ein Stück Weges zusammengegangen. Aber von einem Schülerverhältnis war nie die Rede, konnte nie die Rede sein. Große Meister haben keine Schüler, und als Leibl in Berbling Trübners Arbeiten mit seinem Lob auszeichnete, hätte er keinesfalls gewußt, was er Trübner noch hätte lehren sollen: Trübner hatte schon das Bildnis des Heidelberger Bürgermeisters Hoffmeister gemalt (Abb. 55). Wer mit zweiundzwanzig Jahren ein so klassisches Meisterwerk hinstellt, ist über jede Schule hinausgewachsen. Das ist so gut wie Leibls Pallenberg, nicht ganz so herrisch vielleicht, aber klassisch dennoch durch die absolute Ruhe vor der Erscheinung, die den Menschen eindeutig darstellt, durch das Gleichgewicht von sinnlicher Erregung und kühler Weisheit in der Organisation der Mittel. Ohne Leibl damals gekannt zu haben, geht der junge Meister genau so vor wie Leibl. Über die feste Konstruktion, mit der er die Form aufbaut, legt er die weichste, tonigste Malerei und modelliert die Flächen in ihrem Zusammenhang und in ihrer Bewegung mit flüssigem Pinsel. Aus dem Ton holt er die Farbe hervor, aus dem edlen Schwarz entwickelt er das kostbar bereicherte Grau und bringt das Fleisch zum Leuchten, in gleichmäßigen Stufen langsam vom Dunkel zu den Helligkeiten schreitend. Dabei vertieft er unmerklich das Bildnishafte. Man muß das vergleichen mit Schachingers Porträt seines Vaters, um zu sehen, wo das Talent aufhört und wo das Geniale beginnt. Trübners Kopf hat, ohne daß man vor dem Bilde daran erinnert wird, die großen, kräftigen, sprechenden Akzente. Wo bei Schachinger Atelierkultur, allerdings edelste Atelierkultur herrscht, bricht bei Trübner sieghaft die Natur durch.

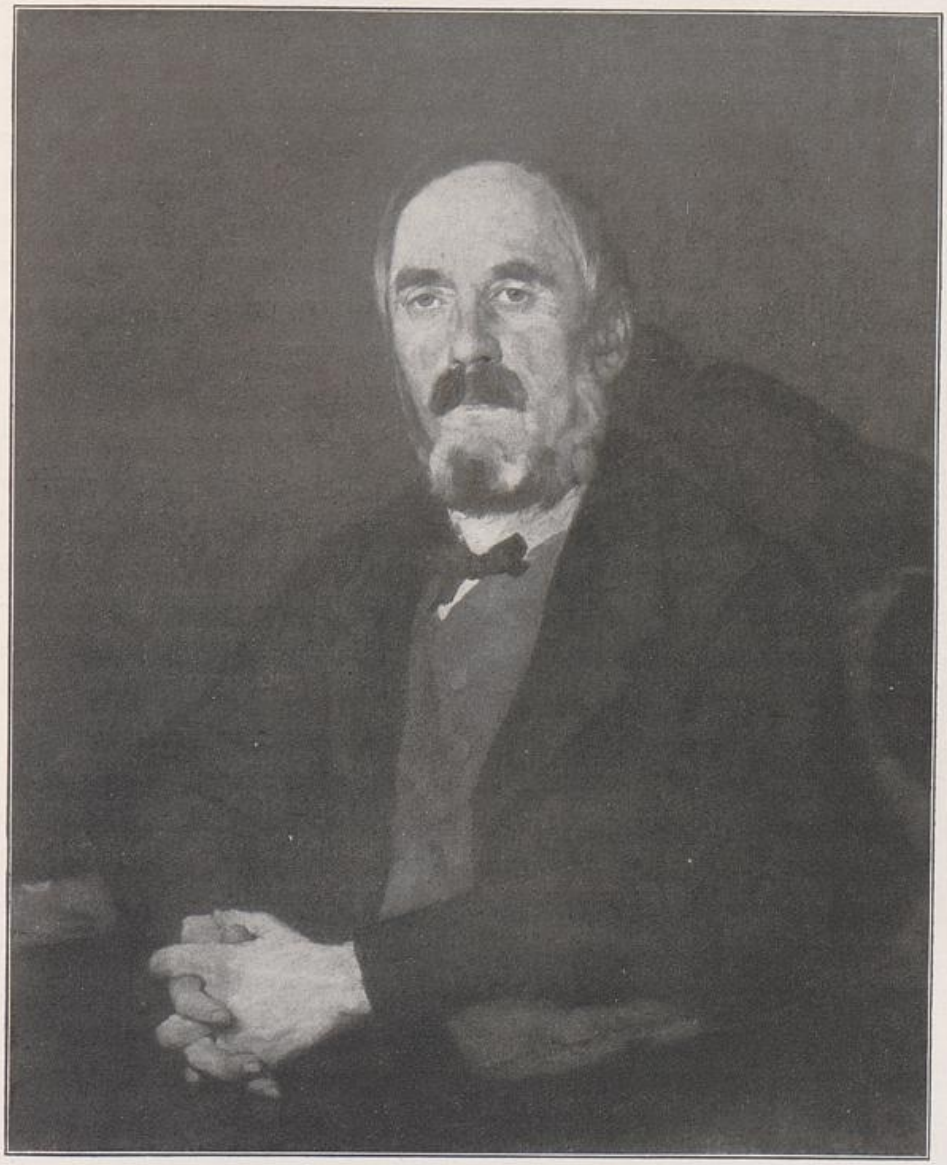


Abb. 55. Wilhelm Trübner, Bürgermeister Hoffmeister

In Trübner steckte ein Hang zur Entfaltung von Pracht und Kostbarkeit, der seiner Malerei etwas Dekoratives verleiht, das Wort im nobelsten Sinne aufgefaßt. Mit seinem „Knaben mit der Dogge“ stellt er sich dicht neben Velazquez. Die Harmonie in Schwarz, Grau und Grün, alles in großen, aber an jedem Punkte schwingend belebten Flächen gemalt, enthüllt eine starke Festlichkeit der Wirkung, die um so hinreißender ist, als die Charakteristik des Natürlichen und die feinste Beseelung der organischen Form darunter nicht im mindesten leiden. Der Junge steht in ausdrucksvoller Silhouette ganz schlicht und ruhig da, das Motiv ist zur größten, selbstverständlichsten Ruhe gezwungen — eines der herrlichsten Kinderbildnisse, die je gemalt wurden.

Als Trübner damals diesen sinnlich so schmeichelnden und schönen Stil änderte und in dem Verlangen nach noch härterer, stählerner Energie in der Struktur strebte, wollte er die edle Dekoration, die er seinen Bildern gab, um keinen Preis missen, und er erfand für sich die Technik der geschliffenen Oberfläche. Was innen hart war, durfte außen nicht mehr weich aussehen, das Gleichgewichtsgefühl verlangte aus sichersten Instinkten sein Recht. Es bleibt ewig wunderbar, daß Trübner in diesem Verlangen nach fester Struktur, nach großer Dekoration und nach geschlossenem Email der Oberfläche seine Lebendigkeit nicht verlor. Aber davon ist nichts zu spüren. Das Bildnis der „Rothaarigen Dame“ (Abb. 56), ausgezeichnet durch eine Kostbarkeit der Materie, die an die Pracht erlesenster Dinge erinnert, hart und fest und unangreifbar, bebt von blühendster Lebendigkeit. Der Glanz, der darin ist, ist nichts als der Glanz der Jugend, die strahlt und leuchtet und prunkt, so hochmütig, als sei sie unvergänglich. Trübner muß das gemalt haben wie in einem Sinnenrausch, hingerissen von so viel unmittelbarer Schönheit, in Perlenfarbe und Gold. Selten ist er so persönlich wie hier. Die vielen Menschen, die, um gemalt zu werden, ihm über den Weg liefen und unter denen wirklich auch ein paar Prachtexemplare ihrer Gattung sich befanden,

Wilhelm Trübner, Jörg Trübner in Rüstung

Abb. 56. Wilhelm Trübner, Rothaarige Dame

haben ihn nicht aus seiner Ruhe gebracht. Vor diesem Geschöpf aber fühlt man sein Hingerissensein, unter der geschliffenen Oberfläche bewegt es sich vom Ineinanderübergehen der Flächen, lebt es vom heimlichen Schwingen der Farben. Der Kopf ist wie

gemeißelt und die Malerei von fließender Schönheit, die Sprache der Akzente von reichstem Ausdruck, und das Gleichgewicht von Plastik und Fläche, von Farbe und Ton, von scharfem Punkt und weicher Atmosphäre ist vollendet, so vollendet wie in der Musik ein vielstimmiger Satz. Man kommt gar nicht auf die Idee, zu fragen, wer diese Frau war und ob sie wirklich so schön war oder nur so aussieht. Ihre Erscheinung ist so restlos Kunst geworden, so restlos vergeistigt worden, daß wir ohnehin glauben, ihr Wesen zu kennen. — Innerliches ist vieles darin, die Mischung von Gedankenlosigkeit, Spott und Eitelkeit sagt manches fast Indiskrete aus über das Wesen dieses Menschen.

In dieser Kunst des eben Fünfundzwanzigjährigen ist schon so gut wie gar nichts Altmeisterliches mehr, so sehr Trübner in seiner Art, die Natur anzusehen, und in seinem Sinn für veredelte Handwerklichkeit auch immer an die alten Meister gemahnt. Trotzdem er alles, was es an guter Malerei gibt, kannte und auch von den großen Erscheinungen seiner eigenen Zeit irgendwie berührt wurde, gehört er zu den allerselbständigsten Persönlichkeiten unserer Kunst. „Einflüsse“ hatten über ihn keine Gewalt. Das floß von ihm ab wie Wasser vom Felsen. Trotzdem er sich in den neunziger Jahren mit den neuen Problemen der Zeit, mit Pleinair und Impressionismus auf persönlichste Weise auseinandergesetzt hatte, als Landschafter, der er war, viel nachhaltiger als etwa Leibl, stand er immer außerhalb der Richtung und schuf sich seinen eigenen Stil oder entwickelte vielmehr seinen eigenen Stil immer weiter „nach dem Gesetz, nach dem er angetreten“. Als er zum Freilichtmaler geworden war und das Problem der menschlichen Gestalt im vollen, sonnigen Licht verarbeitet hatte, schuf er sich den großen, breiten Stil des Aufbaues mit dem geteilten Farbenquadrat, den großflächigen, mosaikmäßig mauernden Pinselstrich. Seine Reiterbildnisse im Freien sind die reifste Frucht dieser neuen Anschauung von der Natur, und mit ihnen hat er einen für die Geschichte der Bildnismalerei ganz neuen Typus

gefunden. — Es ist heute Mode, den frühen Trübner, den Trübner der siebziger Jahre, zu überschätzen — wiewohl man diese klassischen Werke eigentlich nicht wohl zu hoch schätzen kann — auf Kosten des späten, des hellen, grünen Trübner. Wahrscheinlich wird sich dies später einmal rächen. Mag auch manchmal in der neueren Periode die Produktion etwas sehr in die Breite gehen und seine Kunst hie und da es an Tiefe vermissen lassen, an Tiefe der Formempfindung und an Feinheit des malerischen Problems, mögen auch einige dieser Reiterbildnisse im Experiment steckengeblieben oder aus Freude an der Sicherheit seiner magistralen Malfaust nur so heruntergestrichen sein — andere wieder sind doch ganz große, ganz unvergleichliche Leistungen. Man tut immer so, als sei das so einfach, einen lebensgroßen Reiter in eine sonnige Landschaft zu stellen. Es ist das Gegenteil von einfach. Das Pferd soll lebendig sein, und der Reiter soll ein Bildnis sein, und nun leuchtet die goldbraune Farbe des Pferdes und der helle Ton der Uniform und der Laubhintergrund, alles das blitzt und funkelt durcheinander. Dies zeichnerisch und malerisch zur Ruhe zu bringen, so daß aus all diesen Dur-Tönen eine Harmonie wird, dies bedeutet ein ungeheuer schwieriges Problem, besonders koloristisch. Bei dem Hellblau der Dragoneruniform schien es manchmal unlöslich, da mußte dann ein Reichtum von Gold helfen, das die harten Kontraste vereinigt. Bei dem Dunkelgrün des „Großherzogs von Hessen" war die Harmonie einfacher zu finden. Dies Bild (Abb. 57) hat heute schon etwas unendlich Beruhigtes. Daß da ein Problem zu bewältigen war, merkt man gar nicht, so selbstverständlich erscheint alles ineinandergefügt. Wir sind allzu sehr gewöhnt, Ausdruck immer nur im Gesicht zu sehen. Man muß Ausdruck in der ganzen Haltung eines Menschen sehen können, im Stehen und Gehen, im Sitzen und Sichhalten. Dann versteht man plötzlich, warum bei diesen großen Formaten doch immer oder fast immer die menschliche Gestalt dominiert. Hier sind die schärfsten Formakzente

gehäuft, hier liegen die entscheidenden Punkte der Charakteristik, hier sitzen die funktionierenden Gelenke des ganzen Organismus.

Mit diesen Reiterbildnissen hat Trübner einen neuen Typus des Repräsentationsporträts geschaffen, dessen Bedeutung für unsere Zeit nicht unterschätzt werden darf. Ist erst einmal der Streit der Meinungen vorüber, ob der frühere oder der spätere Trübner besser sei, hat man erst einmal aus dem gesamten riesenhaft produktiven Schaffen des Mannes — wozu ein gewisser zeitlicher Abstand gehört — ausgeschieden, was nur als Experiment, nur als Studie, nur als Handgelenkübung oder nur als belanglose Variation eines Themas zu werten ist, und von diesem Durchschnittsgut dann die wirklichen Werke abgesondert, dann wird man auch erkennen, was es heißt, einen neuen Typus für eine Gattung schaffen. Man muß sich einmal fragen, wie und von wem denn sich die Fürsten des neuen Deutschland sonst malen ließen, und man muß sich klarmachen, daß dies eine faule und verlogene Theaterrepräsentation war, Louis XIV. auf den unkultivierten süßlichen Ton des modernen Salons herabvulgarisiert. Dann wird man Trübners neuen Typus als große und unvergängliche Leistung preisen und die Kaulbachs e tutti quanti nie wieder ansehen. —

Die helle, starke Pracht der großzügigen Malerei, die Trübner auf diesem Wege gefunden hatte, wäre noch für ganz andere Aufgaben dienstbar zu machen gewesen, wenn dem Künstler ein längeres Leben wäre beschieden gewesen. Aus seinen letzten Lebensjahren stammt das Bildnis seines Sohnes „Jörg in der Rüstung" (Tafel IX). Wenn man aus dem Porträt des Bürgermeisters Hoffmeister, dem Meisterstück des Zweiundzwanzigjährigen, nicht wüßte, daß schon der junge Trübner über eine altmeisterliche Reife und Abgeklärtheit sondergleichen verfügte, so würde man vor diesem Knabenporträt sagen, daß nur ein ganz gereifter Altersstil dergleichen klassische Leistung hervorzubringen vermöchte. So aber sieht man, daß Trübner in allen Wandlungen, die er durchmachte, innerlich doch immer derselbe geblieben ist, der Mann der großen

Abb. 57. Wilhelm Trübner, Großherzog von Hessen zu Pferde

Ruhe und der letzten Sicherheiten. Die ganze Begeisterung und das ganze Feuer unverwüstlicher Jugendkraft ist darin, dieselbe leidenschaftliche Hingabe an die Schönheit der Erscheinung. Daß diese Erscheinung jetzt mit stärkeren Gegensätzen spricht, einfacher und monumentaler, ist das einzige, was an Altersstil erinnert. Die Empfindung für lebendige, beseelte Form, im ganzen wie im einzelnen, ist die gleiche geblieben, und auch die Anschauung, welche die großen Formzusammenhänge auffaßt und empfindet, ist, wenn auch auf höherer Stufe des selbstverständlichen Könnens, die gleiche. Unvergeßlich dies lebendige stramme Dastehen, dies fühlbare organische Leben unter dem leblosen Panzer, diese herrliche Haltung und dieser lebendige, sprechende Blick. Unvergeßlich auch das Malerische und Koloristische, dieses prächtige mit Rot gewärmte Silber vor dem goldgelben Hintergrunde, festlich und großartig in der Dekoration und dabei von unerhörter Noblesse des Gesamttones. Wenn wir sonst nichts hätten vom späten Trübner, keines der sonst oft so herrlichen Werke der letzten Jahre, dieses eine Bildnis allein würde genügen, um die oft erzählte Legende vom Nachlassen seiner Kraft in Grund und Boden zu zerstören. — —

Die Münchener Malerei der siebziger Jahre und alles, was aus ihr hervorging und mit ihr im Zusammenhange steht, ist das schönste und glücklichste Kapitel der deutschen Kunst um die Zeit der Reichsgründung. Gewiß war dies nicht die offizielle Kunst damals, bei weitem nicht, und alles wirklich Große mußte sich erst mit Kampf durchsetzen und entstand zunächst sozusagen unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Aber historisch betrachtet war sie doch nun einmal da und an dieser Stelle. In der Frage nach dem Entstehungsort der guten deutschen Malerei spielt München unbedingt die erste Rolle, neben München gab es um 1870 außer dem interessanten Frankfurt kein anderes Zentrum von geschichtlicher Bedeutung. Berlin, die Reichshauptstadt, hatte noch keine eigene Kultur, und die Tradition seiner früheren Größe, die Tradition der Schadow, Krüger und Blechen war fast

verschüttet. Wäre nicht Menzel gewesen, so wäre sie ganz vergessen worden.

Menzel hat die Berliner Malerei, deren Wurzeln bis Chodowiecki zurückreichen, auf die Höhe des künstlerischen Problems geführt, und zwar in unmittelbarem Anschluß an die Tradition, schon in den vierziger Jahren. Neben dem Höhepunkt Leibl steht in der deutschen Kunst der Höhepunkt Menzel, neben der Genialität des Sachlichen das fast dämonisch zu nennende Genie der Persönlichkeit. Ohne die Stütze einer künstlerischen Umwelt, auf welche Leibl sich doch immerhin berufen konnte, riß Menzel die Berliner Malerei aus der Enge der bürgerlichen Provinzialismen empor in die Sphäre europäischer Kunst. —

Eigentliche Bildnisse hat Menzel nicht sehr viele gemalt. In seiner Jugendzeit hie und da eines, im bürgerlichen Stil der Zeit, manchmal, wie in dem der Frau Klara Schmidt von Knobelsdorff, in der Art von Krüger, manchmal, wie in den Köpfen von Herrn Arnold und Fräulein Arnold, malerisch phantasievoller. Später hat er das Einzelbildnis vermieden. Er kannte seine Grenzen und pflegte ausschließlich das Genre und das historische Genre. Da er aber der malerische Chronist seiner Zeit wurde, ließ sich auch auf diesem Gebiete das Bildnis nicht immer vermeiden. Bisweilen ward es Pflicht: als er im Jahre 1861 den Befehl bekam, die „Krönung König Wilhelms in Königsberg“ zu malen (Tafel X), mußte er annähernd 200 Bildnisse auf einer Leinwand vereinigen. Ein Historiengemälde mit „echten“ Personen. Nach der an Ort und Stelle gemalten Skizze komponierte er mit leisen Änderungen im Arrangement das große Bild um. Die Gruppen des Vordergrundes, die in Wirklichkeit aus lauter Rückenfiguren bestanden, schob er wegen der Porträttreue mehr auf die Seite.

Mit dem Bildnishaften auf figurenreichen Genrebildern, in denen die einzelnen Figuren verhältnismäßig klein erscheinen, wußte Menzel Bescheid. In seinen Kompositionen zur Geschichte Friedrichs des Großen sind die Hauptfiguren immer historische Porträts.

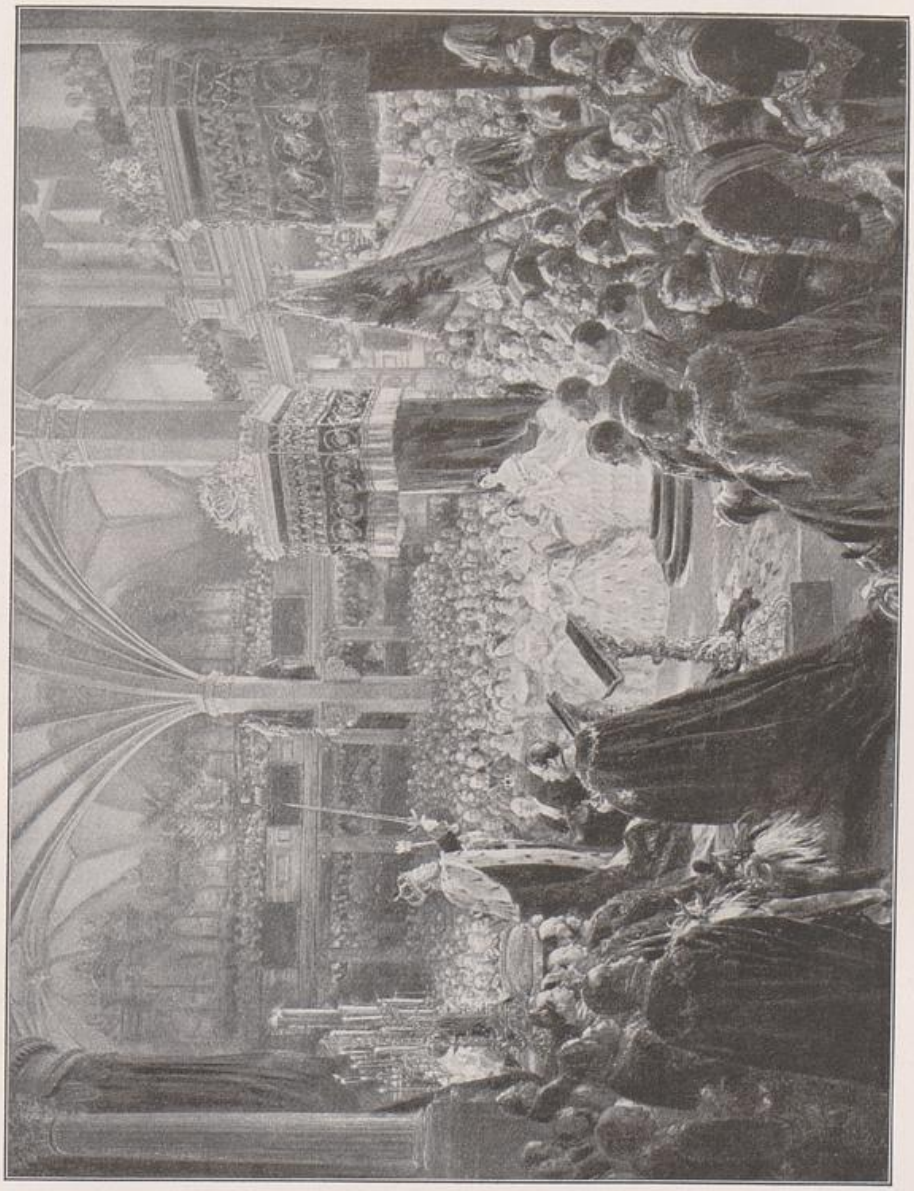
Abb. 58. Menzel, Prinz Friedrich Karl
Photo F. Bruckmann, München

Abb. 59. Menzel, Hofprediger v. Bernuth
Photo F. Bruckmann, München

Er kannte sie, nach jahrelangen Studien, aus dem Kopf, wußte, was im kleinen Format wirkt und charakteristisch ist.

Dieses Wissen um die Wirkung machte er sich jetzt zunutze. Aber er verließ sich nicht darauf, immer nur die allgemeine Charakteristik in Haltung und Aussehen zu geben, sondern, ehe er die betreffende Hofdame, zweite Reihe links, oder den betreffenden Staatsminister oder General in sein Bild brachte, porträtierte er ihn in einer Skizze genau und lernte seinen Charakter auswendig. Alle Personen, die an der Feier teilgenommen hatten, ließ er sich der Reihe nach ins Schloß kommen, wo er arbeitete. Die farbigen Skizzen (Abb. 58—66) sind sämtlich erhalten und werden in der Nationalgalerie aufbewahrt. Sie muß man ansehen, wenn man den Porträtisten Menzel kennenlernen will. Nicht als ob sie besser wären als das Bild, das er aus ihnen gestaltete. Sondern weil sie natürlich das Porträthafte unmittelbarer und rücksichtsloser geben.

Als Kaiser Friedrich einstmals mit seiner Frau Viktoria ein Menzelsches Bild aus der Berliner Hofgesellschaft betrachtete, fragte



Adolf Menzel, Krönung König Wilhelms in Königsberg
Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

Abb. 60. Menzel, Minister v. d. Heydt
Photo F. Bruckmann, München

Abb. 61. Menzel, Graf v. Wrangel
Photo F. Bruckmann, München

sie ihn: „Sind wir denn wirklich so häßlich?“, und er antwortete: „Ja, so häßlich sind wir!“ Häßlich nannte die an die Schmeichelei der englischen Kunst gewöhnte Kaiserin das Charakteristische, die unbekümmerte Wirklichkeitstreue, die nichts beschönigt, jeden kleinsten Zug, jede Runzel, jede Falte, jede Härte eines Gesichtes, jede Kümmerlichkeit einer Gestalt, jede Lächerlichkeit einer Haltung mit in die Darstellung aufnimmt und keine einzige Unannehmlichkeit verschweigt. Diese Art, die Erscheinung bis ins Letzte getreu zu registrieren, hat Menzel zu einer bis dahin ungekannten Höhe des Charakterisierens ausgebildet. Sein Sinn für das Physiognomische zog die letzten Konsequenzen und blieb immer nüchtern, ganz gleich, ob ein Prinz aus königlichem Hause (Abb. 58) vor ihm stand oder ein mittlerer Geheimrat aus einem Ministerium, ob Moltke oder der Hofprediger (Abb. 59), ob die schöne Gräfin Oriola (Abb. 64) oder die unansehnliche Komtesse Voyna (Abb. 63). Ihm war es gleich, er registrierte, was er sah, und seine scharfe Registrierarbeit funktionierte in all den drei

Abb. 62. Menzel, Kronprinzessin Viktoria
Photo F. Bruckmann, München

Abb. 63. Menzel, Fräulein v. Voyna
Photo F. Bruckmann, München

Jahren, in denen er die Hofgesellschaft durch sein Arbeitszimmer an sich vorbeidefilieren sah, immer mit der gleichen Pünktlichkeit, nachdem er Haß und Liebe zur Erscheinung für diese Arbeit einmal ausgeschaltet hatte. Wir verdanken dieser Arbeit eine Reihe von Physiognomien von unerhörter Schärfe, eine Reihe von tadellos, von souverän gezeichneten historischen Dokumenten, das Beste, was ein überlegener Chronist je gezeichnet hat. Aber das Letzte und Höchste, was die Porträtkunst geben kann, lassen sie vermissen: Größe und Freiheit im Menschlichen. Alle diese Menschen haben etwas Alltägliches, etwas Bourgeoises (im Gegensatz zu dem gesund Bürgerlichen der Krügerschen Tradition). Züge von persönlicher Bedeutung, äußerlicher oder innerlicher, brechen nicht durch. So individuell die Dinge auch gesehen sind, persönliche Individualität haben sie nicht. Dazu interessierte sich Menzel — was vielleicht bei solcher Riesenzahl von Porträts auch etwas viel verlangt sein mag — nicht genügend für das Innere seiner Modelle. Es müßte mit merkwürdigen Dingen

Abb. 64. Menzel, Gräfin Oriola
Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

zugegangen sein, wenn unter diesem Hundert von Menschen keiner gewesen wäre, der als Erscheinung über den Durchschnitt alltäglicher Nüchternheit hinausgeragt hätte. Wir wissen, daß das Gegenteil der Fall war, Bismarck (Abb. 65) und Moltke (Abb. 66) waren darunter und hin und wieder auch eine schöne Frau. Aber Menzel gibt sie alle mit der gleichen Trockenheit, und Graf Wrangel (Abb. 61) ist bei einer Sitzung wütend geworden über die kritische Schärfe des Malers. Er hatte mehr Sympathie erwartet. Die aber wollte Menzel nicht aufbringen und warf dem General einen Farbentopf auf seine schöne weiße Kürassieruniform. Menzel wollte die Distanz der Nüchternheit, des Ungerührtseins. Was Jan Veth einmal von Menzel, den er übrigens sehr verehrte, niederschrieb: „er stehe dem Herzensleben der Menschen fast feindlich gegenüber", enthält eine sehr tiefsinnige Beobachtung. Zwar sagt diese Wahrheit wenig gegen die Größe der Menzelschen Kunst schlechthin aus, aber das Schaffen Menzels als Porträtist bezeichnet sie vortrefflich, weil sie den wahren inneren Grund seiner Begrenztheit auf diesem Gebiet

Abb. 65. Menzel, Fürst Bismarck
Photo F. Bruckmann, München

Abb. 66. Menzel, Graf Moltke
Photo F. Bruckmann, München

aufdeckt: ein Charakteristiker ist noch kein Menschenmaler. Ein geborener Porträtist war Menzel nicht, und er wußte wohl, weshalb er dem Bildnis aus dem Wege ging, wo er konnte. Die drei Jahre Arbeit da im Schloß müssen für ihn eine Galeerenarbeit bedeutet haben. Aber als guter Preuße fügte er sich ohne Murren.

Es ist vielleicht der größte Beweis für Menzels Genialität, daß er nach dieser Sklavenarbeit dann doch das herrliche Bild malte. Als er an die Ausführung ging, war es, als sei ihm gar nichts geschehen. Das Bild ist frisch und malerisch wie nur irgend etwas aus jener Zeit, und was an den Einzelstudien stören mag, ward im Gemälde, wo alle die zahllosen Einzelheiten auf einen Generalnenner gebracht sind, ausgelöscht und aufgesogen durch das künstlerische Problem. Vor den Studien denkt man manchmal an Anton von Werner und fragt sich, warum das nun so viel besser ist als Anton von Werner, und findet die Antwort sofort (weil alles besser verstanden und lebendiger gemacht ist). Vor dem Bilde

Abb. 67. Adolf Menzel, Kaiser Wilhelm beim Cercle
Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

selbst denkt man nur an Menzel und an die malerische Schönheit, an die Einheit von Licht und Farbe, von Luft und Bewegung.

Menzel hat einmal den alten Kaiser als Hauptfigur in ein Genrebild hineingestellt, ein kleines Genrebild, der „Cercle“, das auch aus

bildnishaft aufgefaßten Figuren besteht (Abb. 67). Hier ist das Porträt des hohen Herrn voll Ausdruck und Lebendigkeit, charakteristisch in Haltung und Bewegung, von einer etwas vagen Ähnlichkeit, im Physiognomischen gemildert durch den malerischen Charakter der schönen Gesamtanlage. Auch hier gibt Menzel nur das Äußere, und der Ausdruck ist, dem Thema entsprechend, etwas konventionell, wie es das Thema einer Szene von einer Hoffestlichkeit verlangte. Die Auflösung des historischen Genrebildes aus der gesehenen Wirklichkeit in rein künstlerische, rein malerische Form, so, daß das Bildnishafte, sonst die gefährlichste Klippe der Genremalerei, nicht aufdringlich wirkt und doch auf den ersten Blick fühlbar wird, ist restlos gelungen. Das konnte eben doch nur Menzel, bei allen anderen ging entweder die künstlerische Form oder der Kern von Wirklichkeit und Objektivität verloren. Die Gegenpole der Art werden durch Anton von Werners „Kaiserproklamation" und durch Liebermanns „Papst Leo XIII. segnet die Pilger" bezeichnet. Hier fehlt es ein wenig an scharf betonter Charakteristik, dort fehlt es ganz an künstlerisch lebendiger Lösung. —

Leibl, Trübner und Thoma auf der einen, Menzel auf der anderen Seite führten die Wirklichkeitsmalerei zur Höhe des künstlerischen Problems, die einen mit, der andre trotz des Porträts. Von dem Hochstande der Kunstgesinnung, die durch das Schaffen dieses Großen bezeichnet wird, konnte die Bildnismalerei der folgenden Zeit Nutzen ziehen. Ernsten Künstlern, auch solchen ohne ausgesprochen geniale Begabung, mußte dies förderlich sein, und in der Tat finden wir um die Jahrhundertwende ein Niveau der Bildnismalerei, wie es ohne diese Vorbilder nicht denkbar gewesen wäre. Sie tauchen in den verschiedensten Lagern und an den verschiedensten Orten auf, und als das Gesunde erscheint dies, daß es sich dabei nicht um Nachahmer handelt. Auch solche gibt es natürlich, aber sie können wenig Interesse beanspruchen. Sondern auf dem Boden der einmal erreichten Kunstanschauung

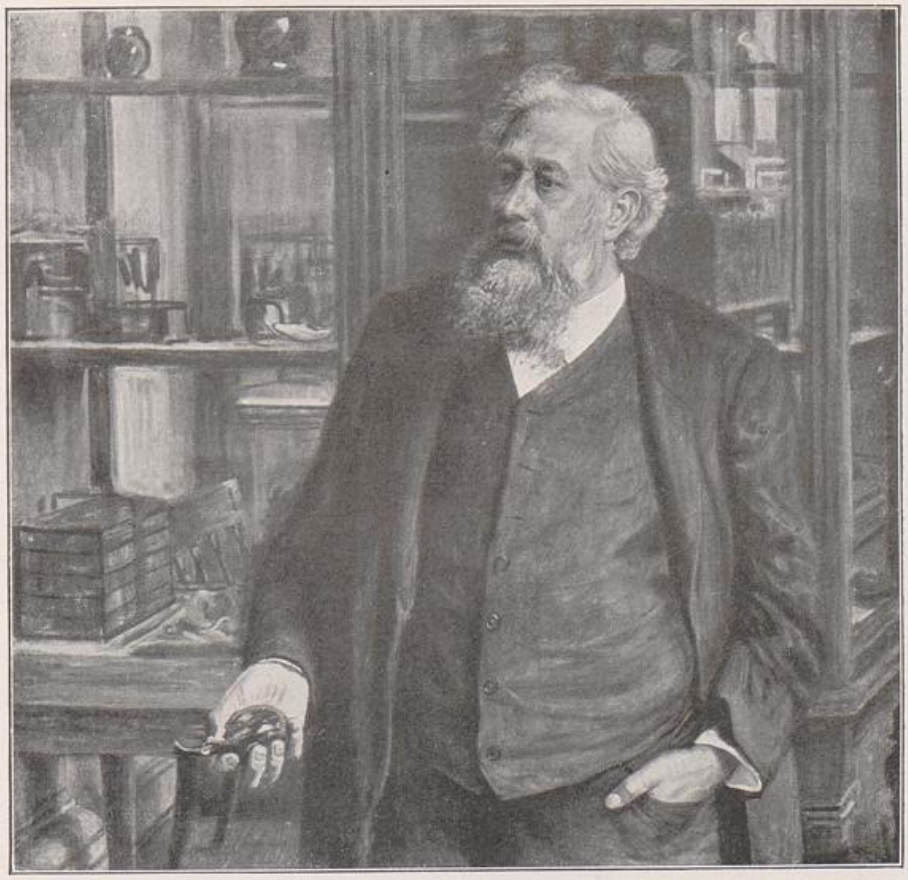


Abb. 68. Leopold v. Kalckreuth, Justus Brinckmann

entwickelten sich Persönlichkeiten von durchaus eigener Prägung. *Karl Stauffer-Bern* gehört mit seinem Bildnis Gustav Freytags (Tafel XI), das sich von vielen seiner technisch manchmal allzu vollendeten Porträtradierungen durch große Frische der Empfindung unterscheidet, ebenso in diese Richtung, wie der Schwede Josefsson mit dem Bilde eines Kritikers. Und selbst zwei so gegensätzlich geartete Naturen wie Leopold Graf Kalckreuth und Lovis Corinth entwickeln die neue Tradition weiter. Daß in ihr Platz ist für derart extreme Begabungen, beweist, wie tief sie im künstlerischen Empfinden der Zeit verwurzelt ist. Der eigentliche Bildnismaler von

den beiden ist *Graf Kalckreuth*. Er nahm, äußerlich angeregt durch Hinweise von Lichtwarks sozialkünstlerischer Kunstpolitik, das Erbe der alten Hamburger auf und schuf den neuen Typus bürgerlicher Repräsentation. Wenn es den Titel eines Hofmalers der Republik und freien Hansestadt Hamburg gäbe, er müßte ihn haben. Was in Hamburg an offiziellen und halboffiziellen Persönlichkeiten im letzten Jahrzehnt lebte, eignete sich für seine Kunst vortrefflich, und viele von ihnen hat er gemalt; auch im Gruppenbild sollte er sich, wenn auch nicht mit sehr großem Glück, versuchen. Er verbindet eine ungewöhnliche Art des Charakterisierenkönnens mit einer schlichten, manchmal fein differenzierten, manchmal etwas nüchternen Malerei, die den ernsthaftesten künstlerischen Problemen nie aus dem Wege geht, ohne doch die höchsten künstlerischen Fragen, die Leibl und Trübner bewegten, aufzusuchen. Seine Art, einen Charakter zu erfassen und überzeugend hinzustellen, bringt es manchmal zu hervorragenden Leistungen. Wie er den alten Justus Brinckmann (Abb. 68), den verstorbenen Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums, diesen rastlosen und siegreichen Kulturpionier, lebendig gemacht hat mit dem glänzenden Feuer seines hinreißenden Temperaments, dem keiner sich entziehen konnte, der je in seine Nähe kam, dies bleibt unvergeßlich. Als Bild hat das Gemälde ausgezeichnete Haltung, das Augenblickliche, das zur Charakteristik dieses Temperaments unentbehrlich ist, ist ebenso darin wie das Ruhige, Insich-selbst-Sichere; Gestalt und Umwelt, „sein" Museumsschrank, haben die denkbar glücklichsten Beziehungen zueinander: die Umwelt und ihre Komposition verleihen der mächtigen Figur die Festigkeit. Auch das etwas Trockene der malerischen Behandlung, das aber an keiner Stelle hart wird, gehört mit zum Ausdruck der ganzen Empfindung. Menschlich noch höher steht sein Lichtwarkbildnis (Abb. 69): treu, ganz treu in allem Äußerlichen, von solider ruhiger Malerei und selbstverständlichem Zusammenfassen der Form. Und groß im Seelischen, so groß, wie Kalckreuth selten

Karl Stauffer-Bern, Gustav Freytag

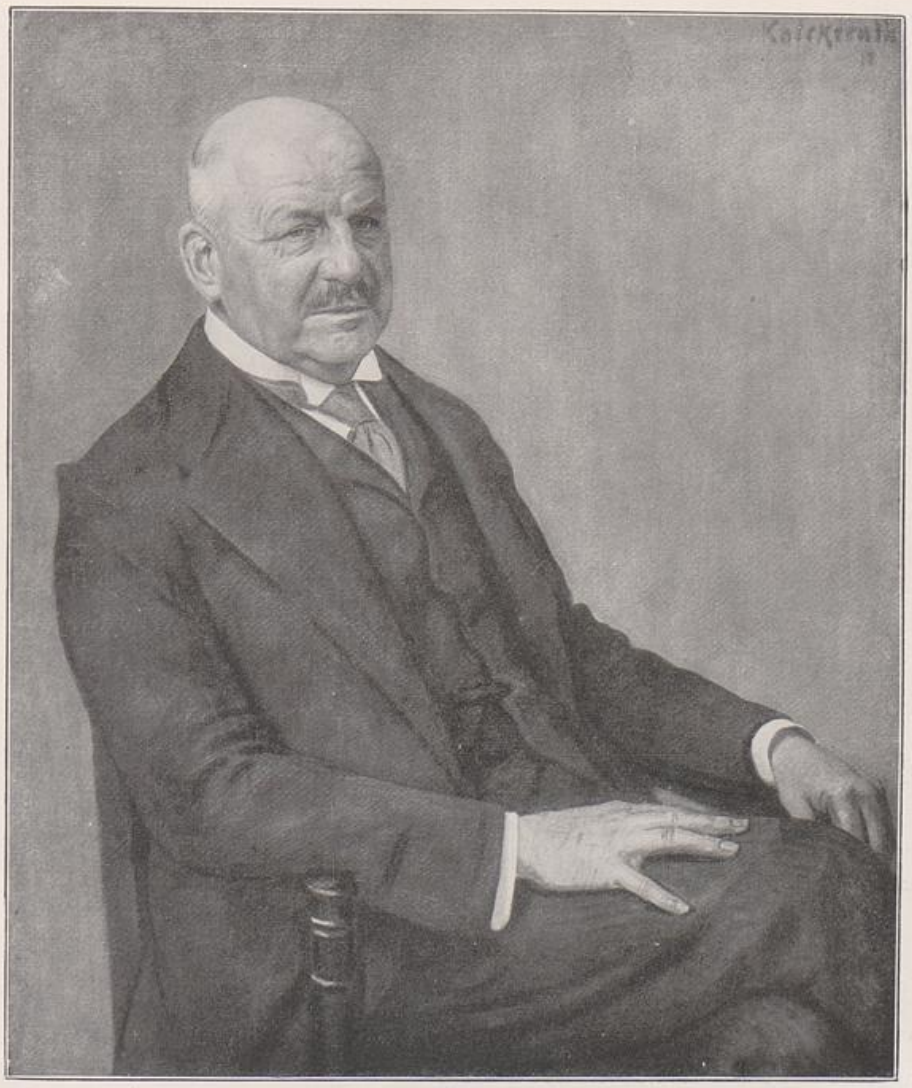


Abb. 69. Leopold v. Kalckreuth, Alfred Lichtwark

ist: trotzdem dieser Kämpfer unserer Kultur körperlich schon gebrochen ist und nach Ausruhen verlangt, strahlt der Geist lebendig hell und äußert sich das Herz in seiner unerschütterlichen, durch Selbstzucht erworbenen Güte.

Solche Vergeistigung des Formalen liegt *Lovis Corinth* zunächst fern. Er glaubt, auch im Bildnis, vor allem an den Wert der

Abb. 70. Lovis Corinth, Selbstbildnis mit Modell
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin

sinnlich schönen Malerei, an den blendenden Vortrag, an die Bravour der Technik, an den rauschenden Glanz der Farbe, an die animalische Fülle der Materie und an das wogende Leben im Licht — an alles, woran der deutsche Impressionismus glaubte. Sein Selbstbildnis mit dem halbnackten Modell und dem Weinglas (Abb. 70) ist nicht nur gegenständlich, nicht nur in der Verherrlichung des Fleisches und der schönen Animalität typisch für Corinths Kunst. Auch das unerhörte Malenkönnen, auch die Schönheit des vollen Tons im dunklen Licht, auch die faszinierende Lebendigkeit der ganzen Bildfläche, die bis in die äußersten Ecken von demselben

Atem bebt und vibriert, alle diese in ihrer Vereinigung seltenen Eigenschaften zeigen, worauf Corinths Kunst im allgemeinen hinauswill. Das malerische Problem hat ganz von ihm Besitz ergriffen, und er freut sich, daß er so schön, so leicht, so brausend und vollströmend malen kann und dabei unterderhand so kostbare Reize enthüllt. Doch scheint es, als risse ihn gelegentlich der malerische Furor zu weit hin. Dann bekommt das Charakteristische seiner Figuren manchmal etwas Starres und Übertriebenes, Maskenhaftes, etwas epigrammatisch Zugespitztes, das nicht bis zum letzten Grade vergeistigt ist. Besonders gut gelingen ihm Bildnisse reich und hell angezogener und schön dekolletierter Frauen, und wenn solche Frauen ihre Kinder bei sich haben, am besten in nacktem Zustande, fühlt man auch wohl große und feine Empfindung. Aber vor der Aufgabe des innerlichen Erfassens geistiger Persönlichkeiten pflegt seine Kunst im letzten zu versagen. Daß sein „Peter Hille" glänzend ist und sein „Gerhart Hauptmann" äußerst schwach, bezeichnet Kraft und Grenzen seiner Begabung. Und alles wäre klar und durch-

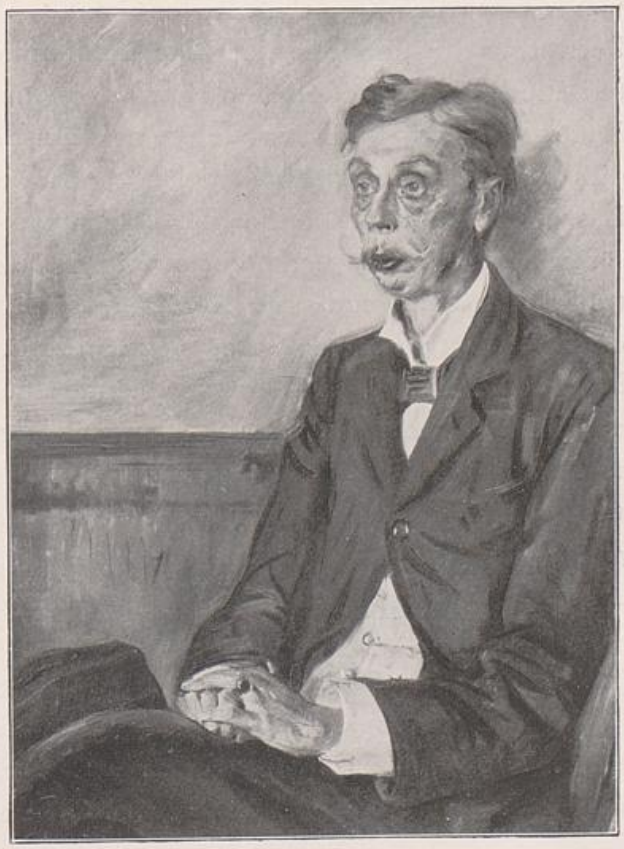


Abb. 71. Lovis Corinth, Graf Keyserling
Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt, Berlin

schaubar, wenn Corinth nicht wenigstens einmal ein Bildnis von überzeugender Vergeistigung der Erscheinung gemalt hätte: den Grafen Keyserling, den Dichter (Abb. 71). Vor der feinen Persönlichkeit dieses ostelbischen Landmannes ward seine Kunst still und innerlich. Hier überwand er das Formale und machte das Artistische dem Geistig-Seelischen dienstbar.

So steht, ganz allgemein genommen, um die Jahrhundertwende die Frage der Wirklichkeitskunst und des künstlerischen Problems so, daß dieses künstlerische Problem, um die Mitte des Jahrhunderts als Revolution empfunden, nach fünfzig Jahren seine Berechtigung bis zu dem Punkte durchgesetzt hatte, daß man fast von einer Alleinherrschaft reden kann. Wenn man früher das Porträt wollte und sich dann langsam daran gewöhnte, das künstlerische Problem mit in den Kauf zu nehmen, so wollte man am Ende der Entwicklung vor allem das künstlerische Problem. War dies vorhanden und gelöst, so glaubte man, es sei genug geschehen. Das eigentlich Porträthafte, die Erfassung, die Deutung der Persönlichkeit, trat dagegen ein wenig in den Hintergrund. Eine traditionslose Jugend sah sie dann auch bald etwas wie eine quantité négligeable an. Der Sieg wurde den Siegern, den Künstlern, gefährlich, weil die Widerstände auch des Publikums auszubleiben begannen und weil man vor lauter Richtung die Kunst nicht mehr sah. Hier haben die ganz großen modernen Porträtisten, die Psychologen, die Niederlage verhütet und abermals große Maßstäbe aufgestellt und damit die Vorherrschaft des Niveaus, die sonst unausbleiblich gewesen wäre, gebrochen. Durch sie wurden der Wirklichkeitskunst neue, zukunftsreiche Wege gewiesen, nachdem auch dem monumentalisierten Bildnis eine Weiterentwicklung in das zwanzigste Jahrhundert hinein offenbar nicht beschieden ist und nachdem das Porträt des Impressionismus in Frankreich seine endgültige Formulierung gefunden hatte.