



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Bildnis im 19. Jahrhundert

Waldmann, Emil

Berlin, 1921

Maske und Seele

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

SIEBENTES KAPITEL
MASKE UND SEELE

UNIVERSITÄT PADERBORN
BIBLIOTHEK



in Bildnis ist um so größer, je größer es als Kunstwerk schlechthin ist, als Kunstwerk jenseits seines gegenständlichen Interesses. Als in Deutschland das rein malerische Problem so mächtig geworden war, daß es als selbstverständliche Forderung für jede Kunstgattung empfunden wurde, entstanden auch die größten Bildnisse, bei Leibl und Trübner sowohl wie bei Marées und Feuerbach. Ihre Porträts sind so groß geraten, nicht weil diese Maler jeder für sich so besonders begabt gewesen wären für die speziellen Aufgaben der Porträtauffassung. Nicht weil sie nun alle hervorragende Psychologen und Menschenkenner gewesen wären, haben sie große Charaktere hingestellt, sondern weil sie als große schöpferische Künstler gewöhnt waren, hinter allem Sichtbaren das verborgene Geheimnis der Erscheinung zu entschleiern und selbständig zu machen, spricht auch aus ihren Bildnissen so viel inneres Leben wie bei Marées' Doppelporträt „Grant und Hildebrand“ und bei Leibls Seegerbildnis. Das Innerliche und Seelische daran haben sie nicht gesucht, sie haben es gefunden. Die Hingabe an die malerische Erscheinung, an das malerische Problem ließ es sie finden. Und wenn gelegentlich dieses selbe malerische Problem zu einer Gefahr für das Bildnis werden kann, insofern, als es zu mächtig und zu ausschließlich sich in den Vordergrund stellt, so daß von ihm die Existenz des Bildnishaften bedroht werden kann, indem dann ein Bildnis am Ende nur noch „Bild“ und kaum noch Porträt ist, als Grundlage des künstlerischen Schaffens muß es erst einmal da- und empfunden sein. Die Gefahr, die in einer Überspannung des Problems liegt, beweist nichts gegen seinen Wert und alles für die Schwäche derer, die ihr erliegen. Wohin man kommen kann, wenn man das malerische Problem seiner Zeit ignoriert und verleugnet, zeigt der so unendlich typische Fall Lenbach.

Lenbach war zu Lebzeiten, bis beinahe an sein Lebensende, der berühmteste Künstler, der in Deutschland im 19. Jahrhundert

lebte. In München stellte er jahrzehntelang eine Macht dar, und der Ruhm der Kunststadt München geht zu großen Teilen auf seine Rechnung, im Guten wie im Bösen. Das Gute bestand darin, daß sich eine ganze Stadt, eine Hauptstadt, für Kunst schlechthin interessierte. Das Böse darin, daß diese Macht alles wahrhaft Gute in der Malerei von damals, Leibl wie Böcklin, Marées wie den Impressionismus, mit allen Mitteln, selbst mit den Mitteln persönlicher Intrige niederhielt und es schließlich erreichte, daß alle Großen in München nicht dauernd existieren konnten. Wen der berühmte Fürstenmaler nicht mochte, was der, wie einer seiner Biographen so schön sagt: „würdige Nebenbuhler eines Tizian“ nicht anerkannte, fand in München keine Gnade. —

Diese ungeheure Macht und diesen ganz einzig dastehenden Einfluß verdankte Lenbach der Tatsache, daß er einer neuen Gesellschaft, der Gesellschaft des jungen Deutschland in den Gründerjahren, einem nüchternen, arbeitsamen und nun zu Reichtum gekommenen Geschlecht, auf dem schnellsten Wege etwas gab, das von weitem wie Kunst aussah und genau so blendete wie die Kunst alter, großer Zeiten. Fürsten konnten sich malen lassen wie von Tizian, was sie ins Haus bekamen war so wie ein Faksimile von Tizian oder wie Velazquez, und zwar nicht so, wie Bilder von Tizian und Velazquez einst ausgesehen haben, als sie neu waren, sondern wie sie heute, mit der Patina und dem Schmutz der Jahrhunderte behaftet, in den Museen hängen. Bürger konnten ebenso aussehen und elegante Damen wie Engländerinnen, die von Reynolds gemalt wurden. Wer sich auf die alten Meister beruft, hat immer die kunstfremde, aber kunsthungrige Majorität für sich. Lenbachs malerisches Problem entsprach der Kultur seiner Epoche: Imitation. Dies war der Grund, der, wenn man so will, allgemein künstlerische Grund seines ungeheuren Erfolges. Wenn man einen zweiten Tizian zur Hand hat, was brauchte man dann einen Galeerenarbeiter wie Leibl?

F 610

Der andere Grund war der, daß man ihn für einen bedeutenden Psychologen hielt, da er ein großer Physiognomiker war. Er sagte einmal: „Jeder Mensch ist ein Unikum. Jeder hat etwas in sich, was kein anderer hat.“ Diese Formel des hemmungslosesten Individualismus bestach. Denn dies, meinte man, sei für den Porträtmaler gerade die entscheidende Formel. Und es kommt beim Bildnismalen ja tatsächlich darauf an, das individuell Charakteristische eines Menschen zu entdecken und es festzuhalten. Das konnte Lenbach vortrefflich. Aber er konnte nur dieses und wollte nur dieses, alles andere, was auch noch dazu gehört, interessierte ihn gar nicht. Seine Augen lagen hinter seinen scharfen Brillengläsern auf der Lauer, bis sie die physiognomisch entscheidenden Ausdruckszüge entdeckt hatten. Dann fing er an zu malen und zu photographieren oder umgekehrt. Anstatt nun aber nach Maßgabe dieser Züge die ganze Erscheinung zu formen und zu gestalten, gab er in seinem Bilde nur diesen Extrakt in einer geradezu ungeheuerlichen Übertreibung, und aus diesem Grunde sind seine Porträts auf die Dauer, trotz aller Frappierenden der ersten Wirkung, so unerträglich falsch. An Bismarck sah er nur den Blick, nicht das Auge, das schöne Auge von so strahlendem Blau. Der Blick genügte ihm, das Blau sagte ihm nichts, ebenso wie die bis in Bismarcks hohes Alter auffallend frische, rosige Gesichtsfarbe, die er im Sinne seiner Altmeisterei auf einen braunen Goldton (Tizians Firnis) umstimmte. Da ein Kopf für ihn weder als Masse noch als Farbe noch als Form in der Luft ein ernsthaftes Problem bedeutete, sondern er sich mit der Notiz des frappierenden Mienenspiels begnügte, wirken die meisten seiner Bildnisse nicht wie Köpfe und oft nicht einmal wie Gesichter, sondern wie Masken. Hat man die Maske einmal erschöpft, so bleibt kein weiteres Interesse. Ein Vordringen zur Seele des dargestellten Menschen ist unmöglich, weil die Phantasie des Beschauers festgelegt ist auf die Züge der Maske und sie danach den ganzen Menschen zu kennen glaubt.



Abb. 90. Franz Lenbach, Gladstone und Döllinger
Mit Genehmigung von F. Bruckmann, München

Lenbach nahm das, was das Endresultat einer stillen Seelenzweispache sein kann, was sich bei Durchdringung des künstlerisch-formalen Problems bei großen Künstlern wie von selber einzustellen pflegt, in unfeiner Ungeduld vorweg. Nicht daß seine Köpfe nicht modelliert sind wie bei Marées, nicht daß sein Fleisch farbig nicht so schön leuchtet wie bei Leibl, nicht, daß seine Flächen nicht so wohlgeordnet daliegen wie bei Trübner, ist das Entscheidende. Jeder schöpferische Künstler hat seine eigene, auch äußerliche Qualität. Lenbach hätte noch brauner, noch trüber malen, untergeordnete Details noch sorgloser behandeln, die Schönheit der Materie noch mehr vernachlässigen können; das künstlerische Problem hätte schon seine eigene

Ausdrucksform gefunden, und dies hätte einen neuen malerischen Wert bedeutet. Aber da ein solches formales Problem, außer der Imitation, nicht vorlag, weder in der Linie noch in der Farbe, weder in der Raumbildung noch in der Lichtgestaltung, da seine Malerei keinen einzigen neuen Wert den Werten seiner Zeit hinzufügte, sondern durchaus mit konventionellen Mitteln spricht, sind seine Bilder auch äußerlich so häßlich und grimassenhaft wie innerlich. Wer aus zwei so bedeutenden Persönlichkeiten wie Gladstone und Döllinger mit Hilfe der Überspannung von grob mimischen Mitteln derartige Karikaturen macht wie Lenbach in seinem berühmten Doppelbildnis (Abb. 90), Karikaturen, die das Karikaturhafte nicht irgendwo verborgen tragen, sondern ganz offen an der Stirn, als einziges Merkmal ihres Wesens, der ist kein großer Porträtist und kein Deuter der Seele.

Die Härte dieses Urteils trifft die Kunst des reifen, des berühmt gewordenen Lenbach. Ob man seinen „Döllinger“ oder seinen „Mommsen“, seinen „Begas“ oder seine fatalen Damenbildnisse ansieht, in den Zeiten seiner Macht ist es bei Lenbach immer dasselbe, weil die Art auf einem System und einer Anschauung, einer rücksichtslos verteidigten Anschauung beruht. Er wollte nicht anders, er hielt diese Stenographie für Sprache. Das schlechte Werk ist nicht die Ausnahme, sondern die Regel, und wenn er in späten Jahren einmal ein Bildnis malt, das wenigstens äußerlich solide Eigenschaften aufweist, wie das des Prinzregenten Luitpold von Bayern, so bildet dieses die Ausnahme und eine Erinnerung an seine Jugendzeit, an die Zeit, wo er ein sehr talentvoller Maler und zeitweise auch ein ernsthaft strebender Künstler war. Damals, das heißt noch um 1880 herum, hat er manches Bildnis gemalt, das nicht nur den begabten Koloristen, der er in seiner ersten Zeit unzweifelhaft war, spüren läßt, sondern auch einen Porträtisten von hohen Graden erwarten läßt. Sein „Kaiser Wilhelm der Erste“ (im Leipziger Museum, Abb. 91), den die Zeitgenossen nicht mochten wegen der müden, zusammengesunkenen Haltung, hat für

uns heute doch Tiefe und Bedeutung. Hier, vor diesem großen Herrn, der auch ein großes Herz war, fühlt man seelisches Leben, aber ganz unaufdringlich, ganz still und ruhig. Das Königliche ist nur eine Nebenerscheinung neben dem Menschlichen. — Es wäre oberflächlich, zu sagen, daß dieses Bildnis außerdem auch noch gut gemalt sei. Es ist nicht „außerdem“ gut gemalt, sondern, weil Lenbach sich hier mit einer Hingabe, die von ferne an seinen ehemaligen Kameraden Hans von Marées denken läßt, auf das formale Problem eingelassen hat, weil er den Kopf dieses Menschen als plastisches und farbiges Problem auf seine künstlerischen Gesichtspunkte hin durcharbeitete und sich langsam hineinbohrte in das Wesen dieser Erscheinung, deshalb besitzt dieser Kopf, dieses Antlitz jenseits aller formalen Werte auch wahren Ausdruck und seelische Tiefe. —

Lenbachs Zusammenhang mit Marées war künstlerisch seine gute Zeit. Der Ernst dieses Menschen hatte gewissen Einfluß auf sein Temperament und seine schon damals gefährliche, äußerliche Geschicklichkeit. Als er mit Marées zusammen für den Grafen Schack in italienischen Galerien kopierte, mochte er manchmal die Gefahren des Imitators schon spüren, denen er dann später so restlos unterliegen sollte, und er nahm dann die eigenen Dinge nicht immer ganz so leicht, wie es seiner schnellfertigen Natur lag. In dem großen Gruppenbildnis des damaligen Prinzen Ludwig und seiner Familie (Abb. 92) steckt hinter mancher Äußerlichkeit doch das Streben nach bedeutendem Bildaufbau und akzentreicher Komposition und mancher feine Zug von diskreter Charakterisierung. Aber die falsche Vornehmheit und das Wetteifern mit den Wirkungen von Velazquez und von Reynolds sind in Einzelheiten doch auch vorhanden und zerstören ein wenig die reine Gesamtwirkung. Es ist für Lenbachs ganze Art immerhin bezeichnend, daß er später nie wieder ein Gruppenbild mit so reichen Motiven gemalt hat. An mangelnden Aufträgen lag es gewiß nicht. Er hätte nur zu wollen brauchen,

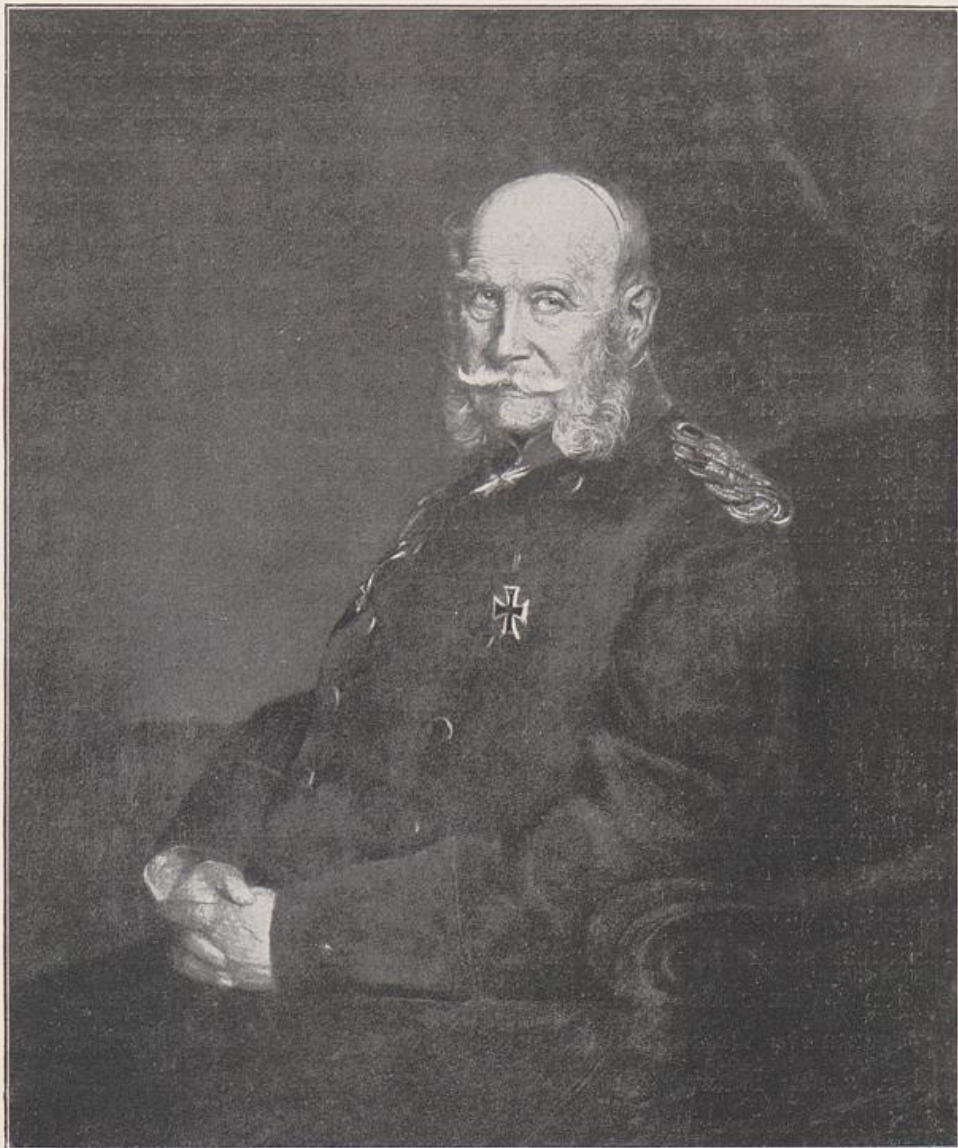


Abb. 91. Franz Lenbach, Kaiser Wilhelm I.
Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

und die Fürsten hätten stillgehalten. Seine Stellung hätte ihm eine solche Forderung erlaubt, nur eines Wortes hätte es bedurft. Aber er kam gar nicht darauf, dieses Wort zu sprechen, eine solche Aufgabe lag gar nicht mehr im Bereiche seines künstlerischen Ehrgeizes. Als ihn, wie bei Gladstone und Döllinger, einmal die Gegeneinanderstellung von zwei Charakteren interessierte, setzte er die beiden Menschen irgendwie hin, in einer plastisch vollkommen ungegliederten Komposition und in einer mehr als nur flüchtigen Gestaltung des Räumlichen. Auch dies interessierte ihn nicht mehr.

Man könnte eine Erscheinung wie Lenbach mit kurzen Worten abtun und nur darauf hinweisen, daß er der typische Porträtist der Gründerperiode gewesen sei. Kunsthistorisch ließe sich dies rechtfertigen. In einer Zeit, wo Leibl und Marées, Feuerbach und Trübner Bildnisse malten (um nur von Deutschland zu reden), spielt seine Kunst vor der Nachwelt keine Rolle. Aber weil infolge der unglückseligen damaligen Kulturverhältnisse, unter denen eben Leibl und Marées, Feuerbach und Trübner namenlos zu leiden hatten, dieser Mann im Reiche des Kunstlebens die große Macht besaß als der große Porträtist der Zeit, kann eine Betrachtung der Bildnismalerei heute noch nicht stillschweigend an Lenbach vorübergehen. Denn der Geist und die Gesinnung dieser Art von Malerei lebt fort und hat verheerend gewirkt für die ganze Anschauung davon, was Porträtmalerei ist und sein kann. Das Lenbachideal spukt immer noch in der allgemeinen Vorstellung und in den Wünschen weiter Kreise. Ob es sich um sogenannte repräsentative Damenbildnisse handelt von der Hand berühmter Maler, deren Namen zu nennen nicht lohnt, ob es die Porträtgalerie der Münchener Künstlerschaft betrifft, deren Köpfen die unnachahmliche Verve von *Sambergers* Pinsel eine meistens innerlich nicht vorhandene Genialität andichtet, oder gar um eine noch modernere Ableitung dieser Art ins farbig-flächenhaft Dekorative, in das bunt Brillante —, der Geist, den



Abb. 92. Franz Lenbach, Prinz Ludwig von Bayern mit Familie
Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

Lenbach zur Macht brachte, gedeiht weiter und steht der so notwendigen Rückkehr zum Einfachen und Natürlichen fast überall hindernd im Wege. Dieser Hang zu falscher Psychologie, verbunden mit frappierender äußerer Wirkung, trägt die Schuld daran, daß sich das bürgerliche Niveau der modernen Bildniskunst an vielen Stellen immer noch nicht entwickeln kann.

Man kann aber echte Psychologie, malarisches Problem und gesellschaftlich hohes Niveau auch in unserer Zeit vereinigen, und zwar in der höchsten Form: Max Liebermann liefert den Beweis dafür.

Max Liebermann gilt, unter anderen, als

ihm um wesentliche Dinge bereichert. Er war in modernen Zeiten der erste Deutsche, der die Natur wieder rein malarisch sah, der den Natureindruck nach rein malarischer Grundempfindung umformte.

Aber er hat den Impressionismus erst verarbeitet, als seine Kunst schon zur Reife gediehen war, langsam und folgerichtig kam er zu ihm über den eigenen Naturalismus und die von ihm selbst als gebieterische Notwendigkeit erkannte Freilichtmalerei. Nie gab er sich so rückhaltlos den Problemen von



Abb. 93. Samberger, Gabriel von Seidl

der Führer des deutschen Impressionismus, und tatsächlich hat er den Impressionismus, die in Frankreich geborene neue malarische Ausdrucksform, zu einer deutschen Angelegenheit gemacht und die deutsche künstlerische Tradition mit

Licht, Luft und Farbe als allein führenden Bildfaktoren hin wie beispielsweise Claude Monet und Alfred Sisley, nie ließ er sich so weit auf das Sehen in Flächen ein, wie Edouard Manet. In ihm, dem Fortsetzer von Krüger, Steffek und Menzel, steckte von Anbeginn ein energisches Verlangen nach Zeichnung, nach konstruktiver Form. Eine Figur, ein Mensch ist ihm nicht nur ein soundso heller Farbfleck; auch wenn er in figurenreichen Bildern die menschlichen Gestalten nur ganz flüchtig, ganz andeutend, ganz suggestiv hinsetzt, fühlt man hinter diesen farbigen Flecken doch immer das Skelett und den Funktionsausdruck des Organismus. Er glaubt noch an den konstruierten Raum und an die konstruierte Plastik. Es ist kein Zufall, daß er neben dem Maler auch ein hervorragender Graphiker von schöpferischer Originalität ist, was die französischen Impressionisten nur in sehr bedingtem und sehr beschränktem Grade waren. Es gibt Tausende von Zeichnungen von ihm, er zeichnet unaufhörlich. Er ist, wie Menzel, eine Schwarz-Weiß-Natur, als echt deutscher Künstler, der er ist. Diese Tatsache, nicht äußerlich registriert, sondern in ihren ästhetischen Bedingungen erkannt, unterscheidet ihn prinzipiell vom französischen Impressionismus, genau so wie seinen jüngeren Waffenbruder Max Slevogt.

Eine spezifisch impressionistische Bildniskunst gibt es, genau genommen, gar nicht, auch in Frankreich nicht. Und nun könnte es eigentlich etwas verwirren, daß Liebermann zum Porträtmaler erst wurde, als er sich mit dem Impressionismus auseinandergesetzt hatte, das heißt seit etwa zwei Jahrzehnten. Aber diese Erscheinung ist im Grunde gar nicht so paradox, wie sie aussieht. Denn sie beweist doch, selbst einmal angenommen, es bedürfe solches Beweises, gerade die absolute Unabhängigkeit seiner Persönlichkeit. Impressionistisches Porträt gibt es nicht: er aber wird gerade zum Porträtisten, als er Impressionist wurde. Das heißt doch, daß für ihn die Formel nichts ist, die Natur alles. In der Kunst eines Menschen, der Frans

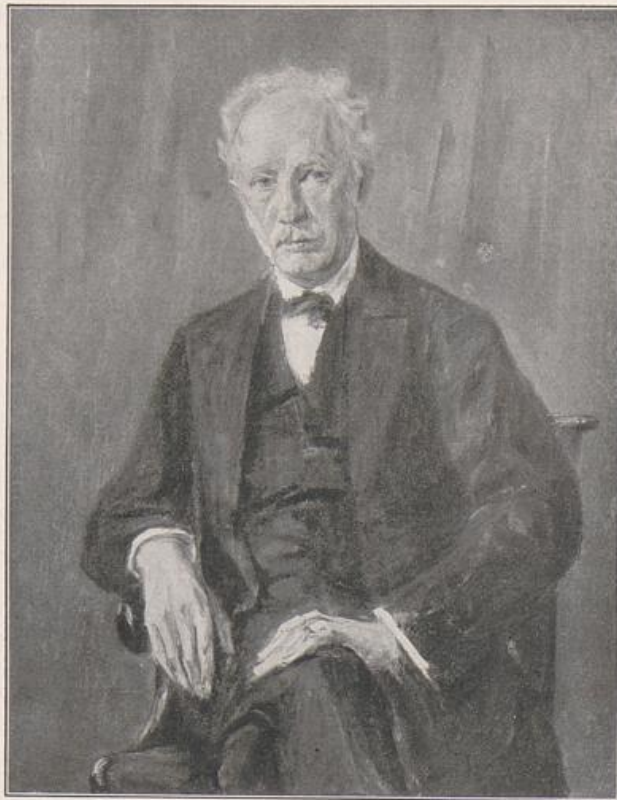


Abb. 94. Max Liebermann, Richard Strauß
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Entwicklung liegt, darf als ein Glück angesehen werden. Erst als er in eigenen Kämpfen das malerische Problem seiner Naturauffassung gelöst hatte, wandte er sich dieser Gattung der Malerei zu, die ja der künstlerischen und malerischen Naturauffassung stärkere gegenständliche Bedingtheiten entgegengesetzt als beispielsweise die Landschaft. Eine Bodenerhebung in einer Dünenansicht kann man am Ende ungestrafter nach malerischen Bildgesetzen umformen als eine Nase in einem Gesicht. Der „Parademarsch der Malerei“, wie Trübner bekanntlich das Bildnismalen einmal nannte, beruht nun einmal auf strammer Zucht und exaktem Tempo.

Hals über alles bewundert, der Bildnisse von Frans Hals innerlich so verständnisvoll kopiert hatte wie kein anderer, mußte es schließlich irgendwann einmal, an irgendeinem Punkte seiner Entwicklung, zum Porträtmalen kommen, aus innerer Logik und nach den Gesetzen der Ökonomie künstlerischer Kräfte, wie sie die Natur noch in jedem großen Künstler getrieben hat. Daß dieser Punkt verhältnismäßig so spät in seiner Ent-

Die Schönheit der Liebermannschen Kunst schlechthin, als Gesamtheit betrachtet, ist die Schönheit von Ausdruck und von Lebendigkeit. Er besitzt die Gabe, sein Naturerlebnis durch alle Stadien der künstlerischen Umformung hindurch frisch zu erhalten. Wenn er kraft seiner energischen Phantasie den Raum schwellen macht und das Raumgefühl zum Schwingen bringt, wenn er seine Vision durcharbeitet nach plastischen und malerischen Momenten, so daß er die Vereinigung von zeichnerisch fühlbarer Form und malerisch farbiger Atmosphäre bis zur letzten, vollkommensten Gleichung bringt, dann steht nach dieser Arbeit sein Gegenstand immer noch da, so lebendig, so frisch, so unberührt von allem Artistischen, als habe er nur eben eine Skizze von ihm gemacht. Er pflegt das Charakteristische nicht totzumalen, weil er es nicht à tout prix entdecken will, sondern sich darauf verläßt, daß es bei seiner Art von Durchdringung des Gegenstandes sich schon von selbst enthüllt. Daher sind seine Bildnisse so im Gleichgewicht. Das Künstlerisch-Formale in ihnen wiegt gerade schwer genug, daß es nie von dem charakteristischen Ausdruck

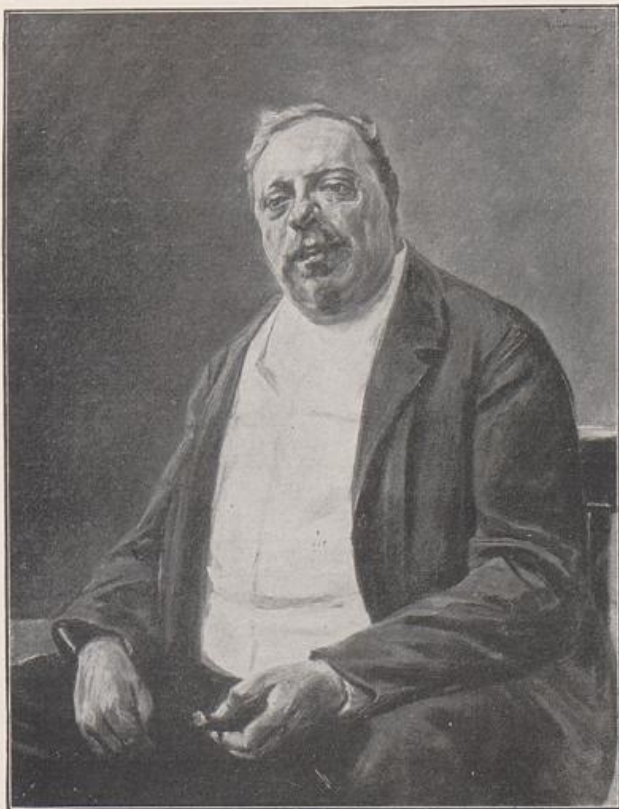


Abb. 95. Max Liebermann, Baron von Berger
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

niedergeschrien wird; es wiegt so schwer, daß die Charakteristik nur als letzte Folgerung erscheint. Er setzt einen Menschen hin und studiert ihn bei der Arbeit langsam und unaufhörlich, von allen Seiten der Erscheinung das Sprechende durchformend und immer den Blick auf die großen Formzusammenhänge gespannt. Bei einem Charakterkopf kümmert er sich nicht nur um jene Gesichtszüge, die den sprechenden physiognomischen Ausdruck tragen, sondern er sieht ihn darauf an, daß er den Schädel als Masse in die Empfindung und in den Pinsel bekommt und diese Masse als Tiefenform im Luftraum. So bezwingt er Stück für Stück, von der Gesamtanschauung ausgehend, die ganze Erscheinung. Er sieht mit den Augen, nicht mit den Ohren wie Lenbach, dem eine heimliche Stimme immer zuflüsterte: „Dieser Mommsen ist ein Charakterkopf.“

Liebermanns Weg ist der Weg der höchsten Natürlichkeit. Als er Georg Brandes malte, wäre es so leicht gewesen, einen frappanten Charakterkopf daraus zu machen (Abb. 96). Das Gesicht ist wohl das ausdrucksvoll häßlichste, was sich hienieden denken läßt. Die Nase wie ein Entenschnabel (Max Klinger hat ihn in einer Radierung so verewigt). Eine Drehung in die Dreiviertelwendung, und der Mann müßte mit drei Strichen so lächerlich ähnlich werden, daß man eigentlich nichts mehr hinzuzutun brauchte. Aber Liebermann war viel zu unverdorben, als daß er an dergleichen Klischeewirkung gedacht hätte. Er setzte sich mit Brandes, der ihn natürlich als geistige Persönlichkeit lebhaft interessierte, hin, und sie erzählten sich etwas, und diese beiden Temperamente, die in ihrer Mischung von Leidenschaft und kritischer Schärfe so viel Verwandtschaft miteinander haben, verstanden sich. Liebermann empfand, daß man den ganzen sprühenden Reichtum dieses Geistes nur fassen konnte, wenn man den Kopf in Vorderansicht stellt und dem Mann voll ins Gesicht sieht. Dann, so fand er, enthüllte er seinen ganzen Ausdruck ungezwungen und wie von selber. Diese Haltung, behaglich einen Arm über



Abb. 96. Max Liebermann, Georg Brandes
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

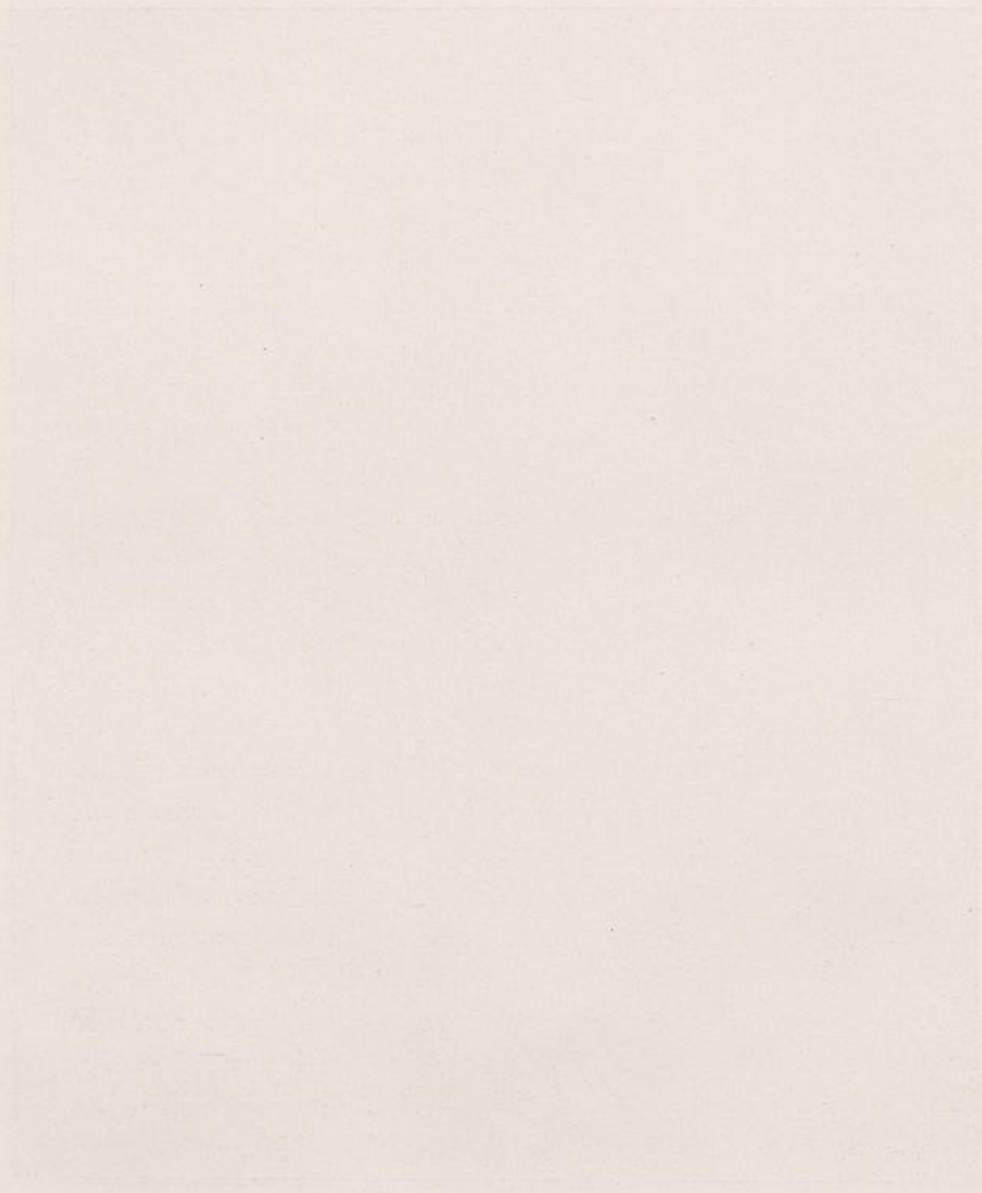
die Stuhllehne gelegt, die andere Hand leise gespannt, das war die natürliche Haltung und dies die entscheidende Stellung, weil sie eine Festlegung alles Vorüberhuschenden, alles geistig Blitzenden in diesem Gesicht ermöglichte. So viel Momentanes, nun auch noch gesteigert durch eine momentane Kopfwendung, wäre außer dem Gleichgewicht gewesen und am Ende quälend geworden.

Das Bild ist farbig von höchstem Reichtum; der Klang von dunklem Grau und tiefem Schwarz, bereichert durch den Silberton des Haares und das Weiß der Wäsche, und dazwischen der warme, braune Fleischtone hat etwas von einer Noblesse, wie sie seit Frans Hals kaum jemals wieder angetroffen wurde. Der Vortrag sprüht von derselben Lebendigkeit, die der Ausdruck des ewig beweglichen Gesichtes diktierte, und durch diese Einheit von Charakteristik und Darstellung kommt es, daß man nun diesen Georg Brandes innerlich kennt, das Scharfe und dabei so Noble, das Temperamentvolle und das geistig Helle, das Leidenschaftliche und in sich so Sichere dieses Charakters. Man versteht, was Liebermann meint, wenn er sagt: Phantasie sei eigentlich Technik. Die Technik ist hier nichts Äußerliches, sie geht genau in den Bahnen, die ihr die Phantasie, das heißt, die Vision vorschreibt. Aus solcher Einheit entspringt die seelische Wirkung. Gerade dieses Brandesporträt mit seiner unbeabsichtigt sehr weit getriebenen Charakteristik zeigt, wie turmhoch Liebermanns Bildnisauffassung über dem Niveau der bloß äußerlichen Mimik steht. Wer an dieser so verlockenden Aufgabe nicht scheitert, wer mit derart schlafwandelnder Sicherheit an den Gefahren vorübergeht, denen Künstler geringeren Grades rettungslos verfallen sind, hat damit den Beweis erbracht, wie innerlich es ihm um die Sache zu tun ist, wie streng seine Empfindung sich an das wahre Problem hingibt und daß er den großen Gegenstand groß auffaßt.

Liebermann hat in den letzten Jahren sehr viele Porträts gemalt, und die bedeutendsten Köpfe des deutschen Lebens haben



Max Liebermann, Frau Biermann
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin



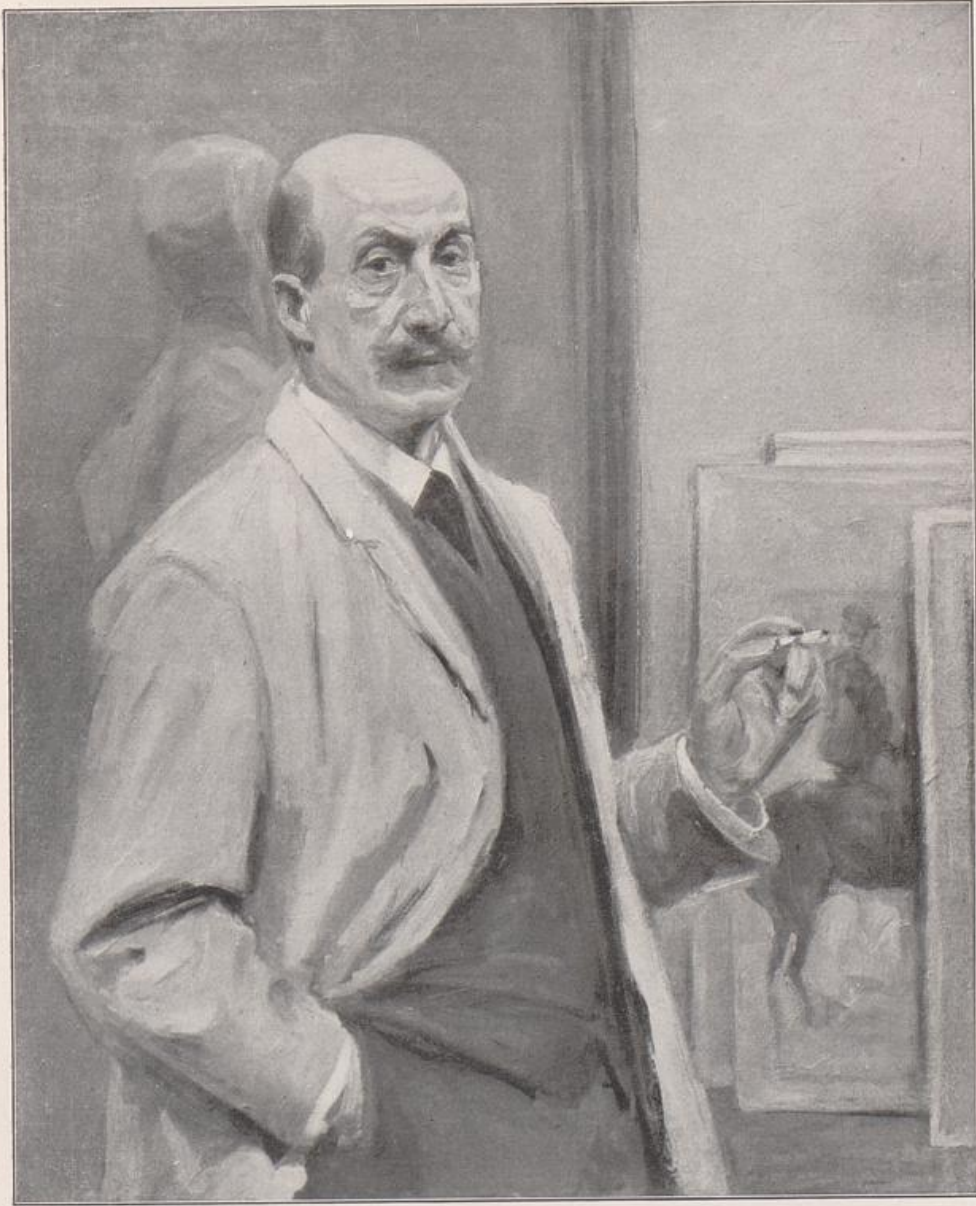


Abb. 97. Max Liebermann, Selbstbildnis
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

vor seinem scharfen Blick stillgehalten: Heerführer und Diplomaten, Dichter und Musiker, Techniker und Kaufleute, Bürgermeister und schlichte Bürger, Gelehrte, Schriftsteller und Künstler. Hin und wieder waren Persönlichkeiten darunter, die ihn nicht interessierten und die ihn innerlich ärgerten, und dann vermochte er nicht, sein Letztes zu geben; dann gab er nur das Charakteristische und das „gute Bildnis“, für das er in modernen Tagen den neuen Typus schuf. Aber alles in allem besitzt die Porträtgalerie, die er schuf, so viel geistige und künstlerische Bedeutung, daß ihr aus dem 19. Jahrhundert nichts anderes zur Seite zu stellen ist.

Das bürgerliche Porträt, seit Anfang des Jahrhunderts als Notwendigkeit empfunden, fand in ihm seit der Jahrhundertwende die glänzendste Erfüllung; die bürgerliche Repräsentation wurde Tatsache, und Liebermanns Freund Alfred Lichtwark, der auf der Basis seiner Hamburger Tradition immer wieder diese Notwendigkeit betont hatte, mußte in Liebermann eine Krönung seiner Wünsche erblicken. Wohl wußte er, was für ein Wagnis es bedeutete, diesen Künstler, der eben dabei war, eine neue Tradition zu begründen, nun auch gleich vor die größte Aufgabe zu stellen, die es auf dem Gebiete der bürgerlichen Repräsentation gibt: vor das monumental gedachte Gruppenbildnis. Aber er riskierte das Wagnis: der „Hamburger Professorenkonvent“ (Abb. 98) sollte das moderne Gegenstück zu den holländischen Doelenbildern werden. Lichtwark wollte, daß Günther Genslers Anregungen auf der Höhe des modernen malerischen Problems fruchtbar würden.

Der Auftrag kam zu früh. Zwar birgt das Bild ganz einzigartige Schönheiten. Beispielsweise die Hauptfigur, Justus Brinckmann, der dasitzt und den Kollegen einen Vortrag hält. Oder den Professor Wohlwill und noch manche andere Gestalt von bedeutendem Ausdruck. Aber als Ganzes hat diese Malerei das Selbstverständliche nicht, das gute Bilder von Liebermann sonst



Abb. 98. Max Liebermann, Hamburger Professorenkonvent
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

haben. Die Klarheit des Raumes und der Rhythmus der Gesamtbewegung im Licht sind doch nicht ganz in Ordnung, es bleiben Stockungen fühlbar. Wohl hätte kein anderer aus unserer Zeit das besser malen können. Aber unsere Zeit ist offenbar für eine Monumentalaufgabe des nur aus dem Malerischen herausgewachsenen Problems noch nicht reif. Unsere Tradition im modernen Porträt ist noch zu jung und verfügt noch nicht über das Maß von Weisheit und Gelassenheit, das hierzu nötig ist. Liebermanns „Professorenkonvent“ ist eine vorletzte, nicht die endgültige Fassung des Themas.

Er war noch zu sehr mit der seelischen Erfassung des einzelnen Charakters beschäftigt und mit der Tiefe des Individuellen. Hier feiert seine Porträtkunst doch ihre größten Triumphe. Ein Bildnis wie das der Frau Biermann (Tafel XXI) mit der Herrlichkeit seines Ausdrucks steht würdig neben ganz großen Leistungen aller Zeiten. Wie er diesen Menschen gedeutet hat, mit seiner Feinheit und seinem Kummer, dies hat etwas von einer geistigen Freiheit und von seelischem Über-den-Dingen-Stehen, vor dem man ganz still wird, als habe man einen Hauch von unsagbaren, nicht mehr ganz irdischen Geheimnissen gespürt. Ganz schlicht und einfach ist es gemalt, in ruhiger, vollströmender Anschauung ist alles Stoffliche vergeistigt, der Aufbau schlicht, aber imposant, die Koloristik sehr nobel, der malerische Ausdruck unendlich differenziert. Was anderen Künstlern bisher immer nur gelingen wollte, wenn es sich um Bildnisse vertrauter Personen aus ihrer Familie und ihrer Freundschaft handelte, fand Liebermann bei der Darstellung einer Fremden. Die Kunst des Porträtierens ist in diesem Werk ganz selbständig, ganz unabhängig geworden.

Eine solche Meisterleistung, wie Liebermann sie hier epochemachend hinstellte, ist *Max Slevogt* bisher nur ein einziges Mal gelungen in seinem „Konrad Ansorge“, dem Musiker, mit dem der Maler befreundet ist (Abb. 99). Der hat im Ausdruck auch diesen Hauch



Abb. 99. Max Slevogt, Konrad Ansorge
Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin. Aufnahme Julius Bard, Berlin

von etwas Jenseitigem, bei aller ungezwungenen Momentanität der Haltung und bei aller Leidenschaftlichkeit des Vortrags, bei aller Freude an leuchtender Farbigkeit. Hier ist Slevogt über sein an sich schon sehr hohes Niveau der Menschendarstellung, das durch sein Bildnis der „Dame in Blau“ (Abb. 100) glänzend illustriert wird, noch um einen gewaltigen Schritt hinausgegangen. In diesem Musikerkopf, der so mächtig und groß als Masse empfunden und zusammengehalten, der mit so ganz einzigartiger Energie gezeichnet ist, lebt es von inneren seelischen Kräften. Der Mann ist ganz allein mit sich, er denkt an nichts Bestimmtes, seine Gedanken und seine Empfindungen, vollkommen entspannt wie seine Glieder und Gelenke, kommen an die Oberfläche, an den Spiegel der Seele, und verschwinden wieder, und dieses Kommen und Gehen dieses Auf und Ab in allen Nuancen ergibt eine Summe von rätselhaftem Ausdruck, dessen letztes Geheimnis man nicht ergreifen kann. Nirgend ist die Phantasie des Beschauers gefesselt, überall spricht die Charakteristik mit vollendetster Zurückhaltung und vornehmster Ruhe. Für einen Pianisten kommt den Händen zur Charakteristik der Persönlichkeit eine große Bedeutung zu, und Slevogt häuft hier den Reichtum seiner Formempfindung durch den Kontrast ihrer Haltung und die Betonung des wundervoll gezeichneten Handgelenkes. Aber er läßt den Kopf dominieren, trotz allem, das Leuchten des Fleisches, das bei so durchmodellierten Händen dem Gesicht hätte gefährlich werden können, als helle Flecken auf dunklem Grund, drängt er durch die farbige Behandlung der Weste in die gebührende Entfernung zurück. In fast musikalischem Sinne handhabt er die Sprache der Akzente, mit sicherstem Instinkt für die Harmonie seelischer und sinnlicher Werte. Auch dies ist ein Meisterwerk der Bildniskunst schlechthin, nicht geringer an Wert als Liebermanns berühmtes Hamburger Selbstbildnis in der weißen Jacke (Abb. 97), wo Liebermann über das eigene Ich das Reifste und Weiseste gesagt hat, was er von sich und seiner Seele weiß.



Abb. 100. Max Slevogt, Dame in Blau
Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin



Abb. 101. Waldemar Rösler, Familienbild des Künstlers

In den Werken dieser beiden größten Vertreter des deutschen Impressionismus erreichte die moderne Bildnismalerei einen Höhepunkt. Das malerische Problem, bis zu seinen letzten Möglichkeiten ausgedeutet, ist innerlicher Bildnisauffassung dienstbar geworden, es dominiert nicht mehr oder noch nicht wieder im artistischen Sinne, aber andererseits ist es so stark und so mächtig, daß es das ausschließlich mimische, das bloß maskenhafte Interesse an der menschlichen Physiognomie vollkommen unmöglich macht. Liebermann und Slevogt haben auf ihrem bürgerlichen Niveau die Form gefunden, nach welcher schon der Anfang des 19. Jahrhunderts verlangt hatte, und haben mit ihren höchsten Leistungen den Maßstab für eine Tradition aufgestellt, für eine Tradition, die auch in einer neuen Welt mit anders gearteten Idealen eine Weile Geltung behalten dürfte.

Künstler wie *Waldemar Rösler* (Abb. 101) und vor allem *Max Beckmann* stehen mit ihrem Verlangen nach noch weitergehender Verinnerlichung schon auf dem Boden dieser Tradition und bereichern die Möglichkeiten um neue, sehr wesentliche Dinge. Daß Max Beckmann die Aufgabe des Gruppenbildnisses mit so starkem Nachdruck in die Hand nimmt und sie mit einem so entwickelten Gefühl für die Architektonik des Bildaufbaues löst wie in seiner „Unterhaltung“, dem Doppelbildnis von sich und seiner Frau (Abb. 102), und dem Porträt der Familie Simms in Hamburg (Abb. 103), daß er hier zu Lösungen kommt, die über Liebermanns „Professorenkonvent“ hinausgehen, und die Idee des von Lenbach seinerzeit nur

angeschlagenen Themas vom vielfigurigen Familienbilde auf die Basis formalkünstlerischer Notwendigkeit und der Stärke des inneren Ausdrucks stellt, zeigt mit aller Klarheit, daß die Wege des 19. Jahrhunderts noch keineswegs zu Ende gegangen sind. Sowohl die reichere Gestaltung der Aufgabe nach ihren Beziehungen von Komposition und Rhythmus in Plastik und Farbe als auch die energische Vertiefung im Ausdruck



Abb. 102. Max Beckmann, Der Künstler und seine Frau



Abb. 103. Max Beckmann, Familie Simms

der einzelnen Figuren bieten noch unendliche Möglichkeiten neuer Entwicklungen.

Auch die andere große Aufgabe der impressionistischen Generation, das Freilichtbildnis, harret noch ihrer Ausgestaltung. Das Problem, einen Menschen so ins Freie, in die Landschaft zu stellen, daß das Landschaftliche nicht als nur Hintergrund und Folie, sondern als Element und Atmosphäre empfunden wird und daß dabei doch der Mensch und sein bildnishafter Teil der Hauptfaktor bleibt, daß das Porträt dominiert und nicht wie ein Zufall in der Landschaft wirkt, auch dieses Problem ist bisher nur gelegentlich zu großer Leistung gediehen. Lovis Corinth's „Konrad Ansoerge im Garten“ war ein malerisch sehr geistreiches Aperçu, dem aber die letzte Bedeutung fehlt, und erst Max Slevogts

großartiges „Selbstbildnis als Jäger“ (Abb. 104) besitzt das ganze Schwergewicht der Wirkung, die bei so anspruchsvollem Problem nötig ist. Wenn das Landschaftliche mit so starker Realität spricht, wenn es in seinen räumlichen wie atmosphärischen Elementen so weit getrieben wird wie hier, braucht der Mensch Aktion, die Figur braucht Spannung im Umriß und in der Haltung, die ganze körperliche und geistige Energie ist zusammengefaßt und aufs äußerste konzentriert. Aus dieser Konzentration, aus dieser so akzentreichen Spannung des Formalen fließt dieser ganz neue, herrliche Ausdruck in seiner unvergeblichen Wirkung.

Hier setzt eine neue Linie ein, die viel weiter führt als die Linie des französischen Impressionismus. Slevogts Freilichtbildnis hat die Gleichung zwischen Freilicht und Bildnis im Sinne des Menschlichen gefunden und das Individualitätslose, das in allem Landschaftlichen liegt, überwunden. Der Impressionismus ist für die deutsche Malerei durchaus noch nicht am Ende angelangt, so sehr auch die Künstler der neuen Generation das Schöpferische an ihm leugnen möchten. Daß die neueren Meister seit Cézanne, van Gogh und Munch

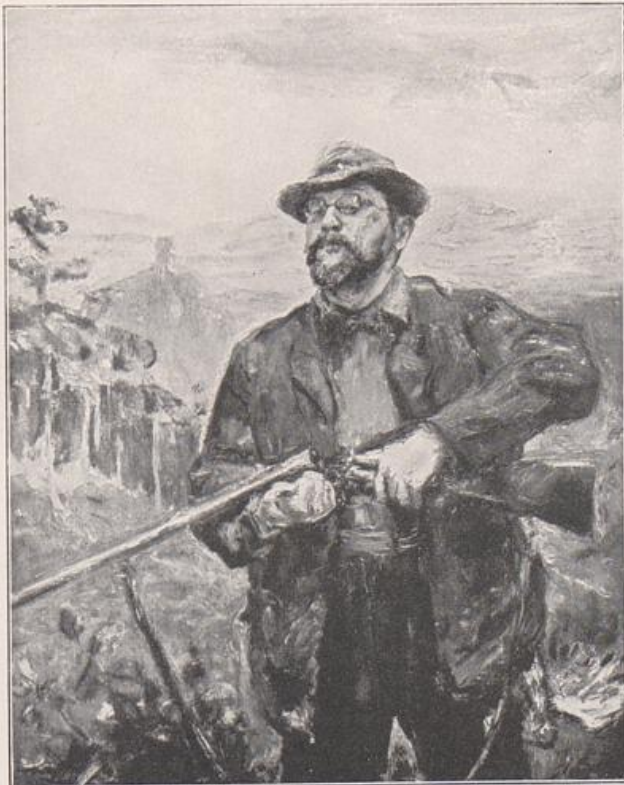


Abb. 104. Max Slevogt, Selbstbildnis als Jäger
Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Berlin

das Seelische auf eine neue Weise suchen, daß sie unter stärkerer Herausstellung des Ausdrucksmomentes einen größeren und strengeren Stil suchen, wird von späteren Generationen wahrscheinlich nicht als derart prinzipieller Unterschied gegenüber der Anschauung des Impressionismus aufgefaßt werden, wie es uns heute scheint. Das Höchste in aller Porträtmalerei bleibt die Deutung der inneren Persönlichkeit auf dem Wege des malerischen Problems der Zeit. Ob bei der Durchgestaltung dieses malerischen Problems vom Erlebnis des Raumes ausgegangen wird, ob Linie und Farbe zu Hauptträgern des Erlebnisses gemacht werden, solche Unterschiede haben schließlich keine letzte, innere Bedeutung. Wenigstens so lange nicht, als das malerische Problem dienendes, nicht herrschendes Element ist.