



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Bildnis im 19. Jahrhundert

Waldmann, Emil

Berlin, 1921

Das moderne Gesellschaftsportrait

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

ACHTES KAPITEL
DAS MODERNE GESELLSCHAFTSPORTRÄT

Faint, illegible text or markings at the top of the page, possibly bleed-through from the reverse side.



Es hat zu allen Zeiten Maler gegeben, denen die Errungenschaften der großen, entwicklungsbestimmenden Künstler fruchtbar geworden sind zur Schaffung des gesellschaftlichen Typus im Porträtfach. Maler, die mit den Anschauungen und dem Können ihrer Zeit ausgerüstet die Bildniskunst dieser Art den Bedürfnissen der Gesellschaft vermitteln, ohne selbst in hervorragendem Grade am Schöpferischen teilzuhaben. Man täte Unrecht, wollte man solche Künstler gering achten. Natürlich gibt es zu allen Zeiten auch solche, die man gar nicht gering genug achten kann. Maler, die den unkünstlerischen Instinkten eines Publikums, einer Gesellschaft schmeicheln, die Bildnisse malen, wie dieses Publikum sie nun einmal wünscht, äußerlich frappant ähnlich, gefällig, angenehm und elegant; und die dann solchen geistlosen Arbeiten den Mantel einer malerischen Modernität umhängen, wenn sie nicht gar bewußt ein altmeisterliches Klischee vorziehen. Von solchen Malern der kleinen und großen Gefälligkeiten kann natürlich bei ernsthafter Betrachtung nicht die Rede sein, weil sie jenseits von Gut und Schlecht stehen.

Es handelt sich vielmehr um Erscheinungen, die, ohne das Letzte an Innerlichkeit zu geben, doch an der Ausbildung des malerischen Problems wenigstens mitgearbeitet haben, die das malerische Problem mit gesellschaftlicher Auffassung zu vereinigen wissen. Jene Künstler, die das hohe Niveau ihrer Zeit bedeuten. Denn die Gesellschaft, die sich so unnachgiebig gegenüber der herrischen Charakterdeutung verhält, wie die großen Künstler sie treiben, läßt sich das malerische Problem wenigstens doch gefallen, solange es sich den Forderungen gesellschaftlicher Kultur, gesellschaftlicher Haltung und sozialen Taktes unterordnet. Menschen, die weitgehende Psychologie als Indiskretion empfinden würden, lassen in der Frage der distanzierten Charakteristik innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens immer noch mit sich handeln.

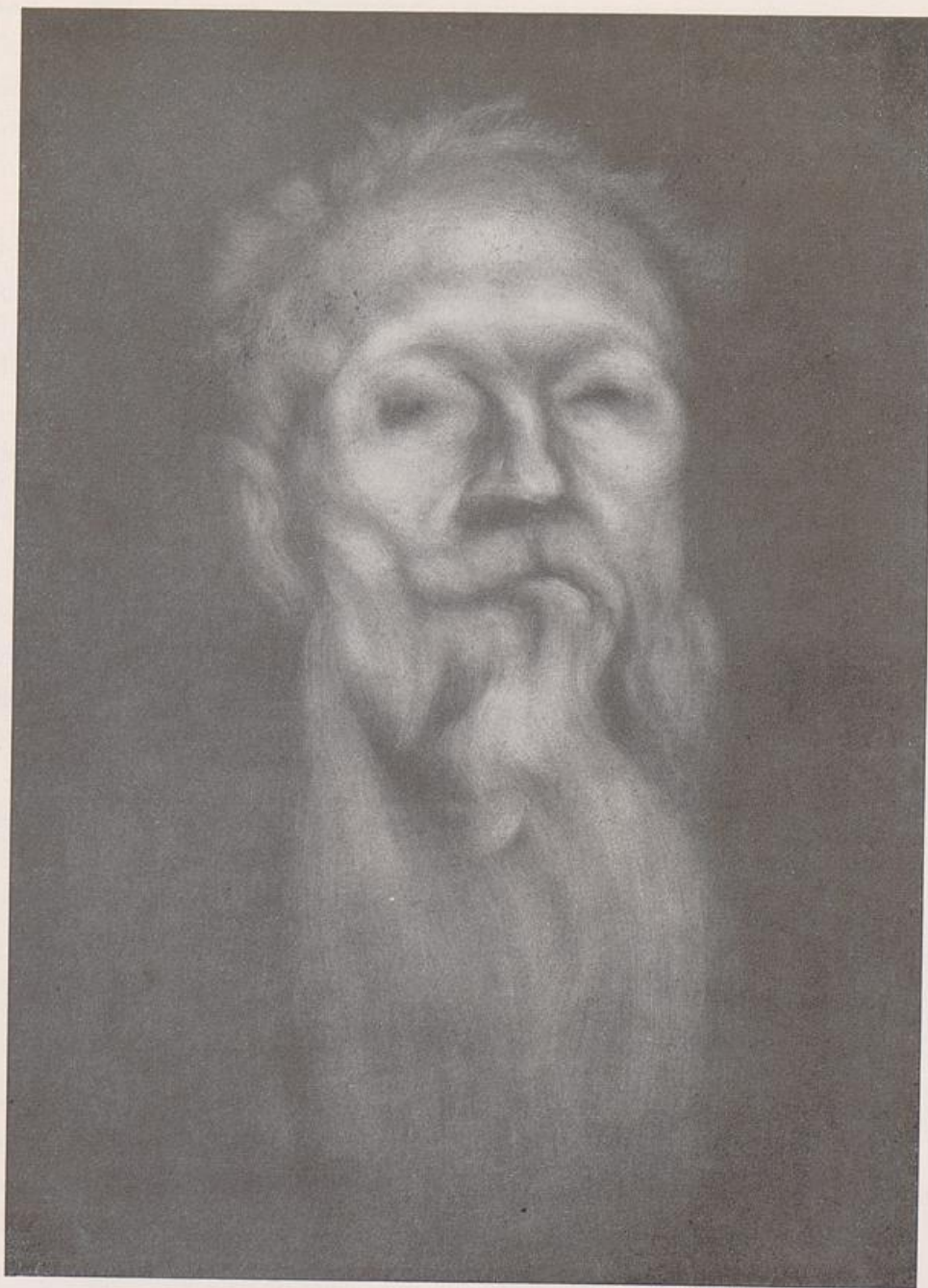
Solche Bildnisse haben außer dem künstlerischen noch einen kulturhistorischen Wert. Das sozial Standesmäßige kommt oft unbeabsichtigt zur Geltung. Wie ein Vertreter eines bestimmten Standes oder Berufes, wie ein Mitglied einer gewissen Gesellschaftsschicht auftritt und sich hält, wie es sich selber repräsentiert, wie es sich in seiner Umgebung fühlt, das sagen solche Bildnisse noch jenseits des Individuellen aus. Daher gehören sie als Ergänzung neben die großen Meisterwerke der Porträtmalerei.

Die gesonderte Betrachtung solcher Niveaunkunst fängt natürlich erst an, lohnend zu sein, wenn es sich um eine Epoche handelt, wo die Höchstleistungen der führenden Künstler so allgemein und

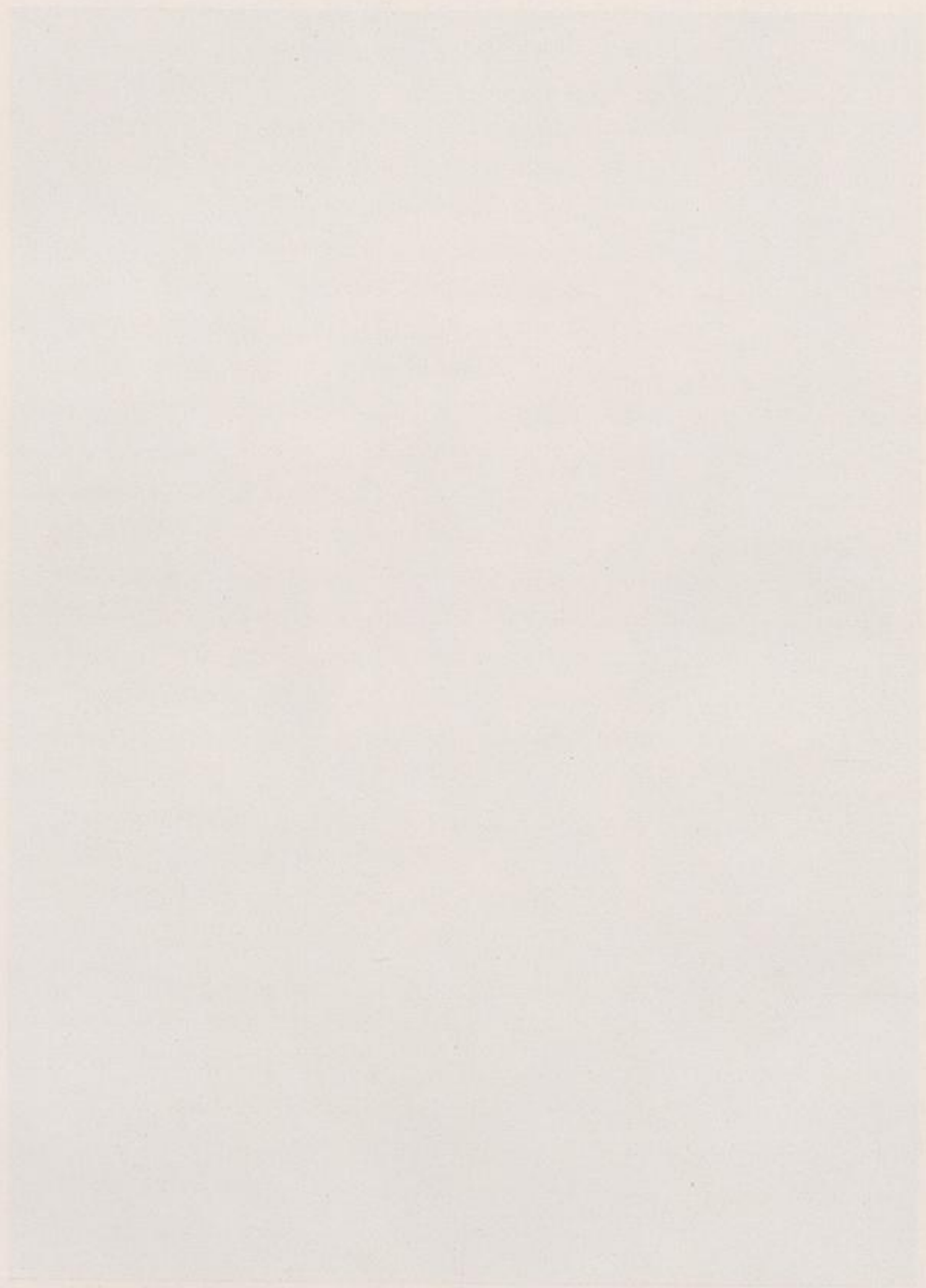


Abb. 105. Emanuel Leutze, Bildnis eines Generals

zeitlos bedeutend sind, daß sie den Begriff Niveau weit unter sich lassen. Wo als Höchstleistung ein Werk von Franz Krüger steht, ist der Unterschied zwischen ihm und Künstlern zweiten Ranges schwer zu definieren, weil es nur ein sehr relativer Unterschied sein kann, oft nur ein Unterschied im höheren oder geringeren Können. Erst als die Malerei auch im Bildnis das rein malerische Problem durchgesetzt hatte, erst als Unterschiede, wie beispielsweise die zwischen Leibl



Eugène Carrière, Auguste Rodin



Ergebnisse der Untersuchung

und Schachinger, akut wurden, wird eine Betrachtung des Gesellschaftsporträts von einigem Belang.

Zur Zeit, als in Deutschland die große Historienmalerei blühte, also um die Mitte des Jahrhunderts und später, stand das Bildnis nicht sehr hoch in der allgemeinen Schätzung. Piloty, Kaulbach und Markart haben nennenswerte Porträts nicht gemalt, und als Leibl in München auf der



Abb. 106. Franz Xaver Winterhalter, Königin Augusta

Akademie war, wurde ihm tadelnd vorgeworfen, man müsse nicht immer nur „Köpfe“ machen. „Köpfe“ galten nicht, man verlangte große Kompositionen möglichst historischen Inhalts. Einer der weniger berühmten, malerisch aber begabtesten und solidesten Historienmaler, *Emanuel Leutze*, der Maler des großen „Washington beim Übergang über den Delaware“, schuf in seinem Generalbildnis (Abb. 105) ein Werk von beachtenswerter Qualität, sehr sicher in der ruhigen Darstellung der Persönlichkeit, von lebendiger und fast unakademischer Reife der Zeichnung und durchaus nobel im koloristischen und malerischen Geschmack, obgleich doch Uniformen so leicht zu heftiger Buntheit verleiten. Geschmack ist überhaupt ein wesentliches Merkmal guter Niveaunkunst. Bei großen Künstlern redet man nicht von Geschmack. Wenn es sich um Marées oder Leibl handelt,

um Manet oder Liebermann, spielt Geschmack keine Rolle. Ob er da ist oder nicht da ist, bleibt vollkommen gleichgültig, bei ihnen ist Geschmack kein künstlerisches Element. Wo dagegen die Schaffung eines gesellschaftlichen Typus in Frage steht, kann Geschmack wesentlich, ja unerlässlich sein. *Franz Xaver Winterhalter* war der berühmte Porträtist der europäischen Höfe und der Modemaler von Prinzessinnen aus der Zeit des dritten Napoleon. Ohne einen kultivierten Geschmack im Arrangement und in der Farbe wäre er undenkbar gewesen, und sein Bildnis der Königin Augusta (Abb. 106) zeigt, was man damals in der allerhöchsten Gesellschaft verlangte und wie man es verlangte: Ruhe, Distanz, Diskretion. Die gute Malerei mochte immerhin passieren, wenn sie sich zwischen den Zeilen hielt. Oft genug aber war ihr dort so wenig wohl, daß sie lieber ganz wegblieb. Jedoch, wenn sie einmal geduldet wurde, konnte sie sehr gut sein. Und nun ist es sicher kein Zufall, daß in solchen Stunden dann auch das Menschliche gleich um eine große Stufe höher steht als bei den offiziellen Bildnissen. Das Porträt einer jungen vornehmen Frau in Weiß von Winterhalter (Abb. 107) entzückt nicht nur durch die feine Zartheit im Malerischen und im Vortrag mit den so edel behandelten Fleischtönen und der schönen Leichtigkeit des Striches — Dinge, die vielleicht doch wohl von den Franzosen herkommen —, sondern durch die Freiheit und die Frische der Auffassung. Hier ist nichts Puppenhaftes und Konventionelles mehr, alles ist Freude am Menschlichen und Persönlichen. Hinter dem Standesmäßigen und der selbstverständlichen Eleganz spürt man die unbekümmerte Sinnlichkeit der Anschauung. Es gibt nicht sehr viele Gesellschaftsbildnisse von so guter malerischer Kultur. Der Adel aller Residenzen sähe besser aus vor der Nachwelt, wenn er seinen Porträtisten immer so viel Selbständigkeit erlaubt hätte, wie diese Dame dem internationalen Schwaben gestattete, einem Schüler des Münchener Stierler.

Die besten Adelsporträts stammen von dem Sachsen *Ferdinand von Rayski*. Waldmüllersches und Englisches aus der Ableitung



Abb. 107. Franz Xaver Winterhalter, Damenbildnis

von Thomas Lawrence kreuzen sich in seinem Stil. In manchen seiner an Qualität übrigens recht ungleichen Arbeiten stellt er etwas dar wie einen solide gewordenen Lawrence oder wie einen ins große Format verschlagenen Waldmüller. Sein „Domherr von Schröter“ (Abb. 108), der auf der Jahrhundertausstellung den Ruhm des bis dahin vollkommen vergessenen Künstlers begründete, ist vielleicht das eleganteste Herrenbildnis des ganzen Jahrhunderts, von einer geradezu erstaunlichen Vornehmheit der Haltung und von erlesenstem Geschmack, dabei von einer blendenden Leichtigkeit des Vortrages. Wie der Mann dasteht, in dieser Allüre, stolz und lässig, würdevoll und voll innerlicher Verbindlichkeit im Ausdruck, das ist so in Deutschland vorher und nachher nie sonst gemalt worden. Diese Art bedeutet künstlerisch eine eigene Note: Waldmüller mit glühender Prachtentfaltung. Aber es fehlt ein wenig an innerem Gewicht und am letzten künstlerischen Ernst. Die äußerlichen Dinge sind fast zu schön, und der Geschmack dominiert so sehr, wie es bei ganz großen Werken nicht der Fall ist. Dort ist er im besten Falle nur latent und im Verborgenen vorhanden. Hier dagegen wirkt er wie eine selbtherrliche Macht. Anders Zorn heute weiß, was das bedeutet. —

Man sollte meinen, daß eine Zeit, aus der Leibl und Trübner hervorgingen, ein nun vergleichsweise ebenso hohes Niveau des Gesellschaftsporträts ernstester Art hätte hervorbringen müssen. Persönlichkeiten wie die von Schachinger oder Duveneck oder Philipp Wirth schweben einem vor, und man stellt sich gerne vor, wie das aussähe, wenn sie nun zu den Porträtisten der bürgerlichen Gesellschaft geworden wären. In einer Zeit, wo in Frankreich Sterne zweiter Ordnung die neue Malerei seit Courbet und Manet so fruchtbar machten wie etwa Fantin-Latour oder Carrière (Tafel XXII), diese feinen, manchmal auch psychologisch so selbständigen Begleiter der Impressionisten, — in einer solchen Zeit in Deutschland ein Niveau, getragen von den tüchtigsten Malern aus der Diezschule und der Pilotyschule, aus der Rambergsschule oder



Abb. 108. Ferdinand von Rayski, Domherr von Schröter

Löffitzschule, das wäre eine höchst reizvolle Blüte gesellschaftlicher Repräsentation geworden. Aber die Zeit und die gesellschaftliche Kultur waren nicht reif hierfür. Die Talmigesinnung der Gründerjahre war solcher Solidität noch nicht gewachsen, und das Lenbachsche Ideal verwirrte alle Köpfe und verhinderte jeden guten Geschmack im Sachlichen. Lenbach und alles, was dazugehört an Unechtheit, war der Porträtist dieser Gesellschaft, und vor dem Rausch dieser Pseudokultur mußte alles zurücktreten. Die gute Münchener Malerei mit ihrem beträchtlichen Können und ihrem damals sehr ausgesprochenen Geschmack kam nicht zur Geltung. *Albert von Keller* und *Hugo von Habermann* waren die einzigen, die sich durchsetzten, und auch diesen beiden ist dies ja auf die Länge der Zeit nicht allzu gut bekommen. Auch sie mußten dem unseligenneumünchenerischen Drang nach effektvollem Format und schlagend dekorativer Wirkung ihren Tribut zahlen. Hugo von Habermann hatte Zeiten, wo seine Kunst in Manier verfiel, und auch Albert von Keller hat nie wieder so gute Bilder gemalt wie im Anfang der siebziger Jahre. Damals schuf er den Typus des ganzfigurigen Damenporträts in kleinem Format, sehr lebendig, in den



Abb. 109. Albert von Keller, Damenbildnis

Haltungen sehr charakteristisch, im koloristischen Geschmack von feinsten Distinktion und immer mit straffer Konzentration im Malerischen. Er hat dann bei aller Freude an kostbaren, leuchtenden Dingen einen sehr entwickelten Sinn für malerische Gesamthaltung und malerisch heitere Lebendigkeit, manchmal dunkeljuwelenhaft glühend, manchmal von gleißender Helligkeit. Es gab Augenblicke, wo



Abb. 110. Hugo von Habermann, Frau Eugenie Knorr

er die Aufgabe, die Dame der Gesellschaft darzustellen, in einem beinahe intimen Sinn löste, ohne Süßlichkeit und parfümierte Atmosphäre. Aber diese Augenblicke wurden mit fortschreitenden Jahren immer seltener, und Bilder von der feinen malerischen Kraft, wie sie seine Frühwerke auszeichnen, fehlen schon in den neunziger Jahren. Der neue Münchener Geist hat seine Kraft, die eine wertvolle Spezialität hätte bedeuten können, doch auch gebrochen. Der Gefahr, die im Gesellschaftlichen liegt, entging auch er nicht. Seine Kunst blieb Episode; selbst innerhalb des Niveaus, das er geschaffen hat, konnte sie sich nicht auf der Höhe halten.

Länder mit fester gesellschaftlicher Kultur sind in diesem Punkte glücklicher daran als das im 19. Jahrhundert kulturell so zerrissene



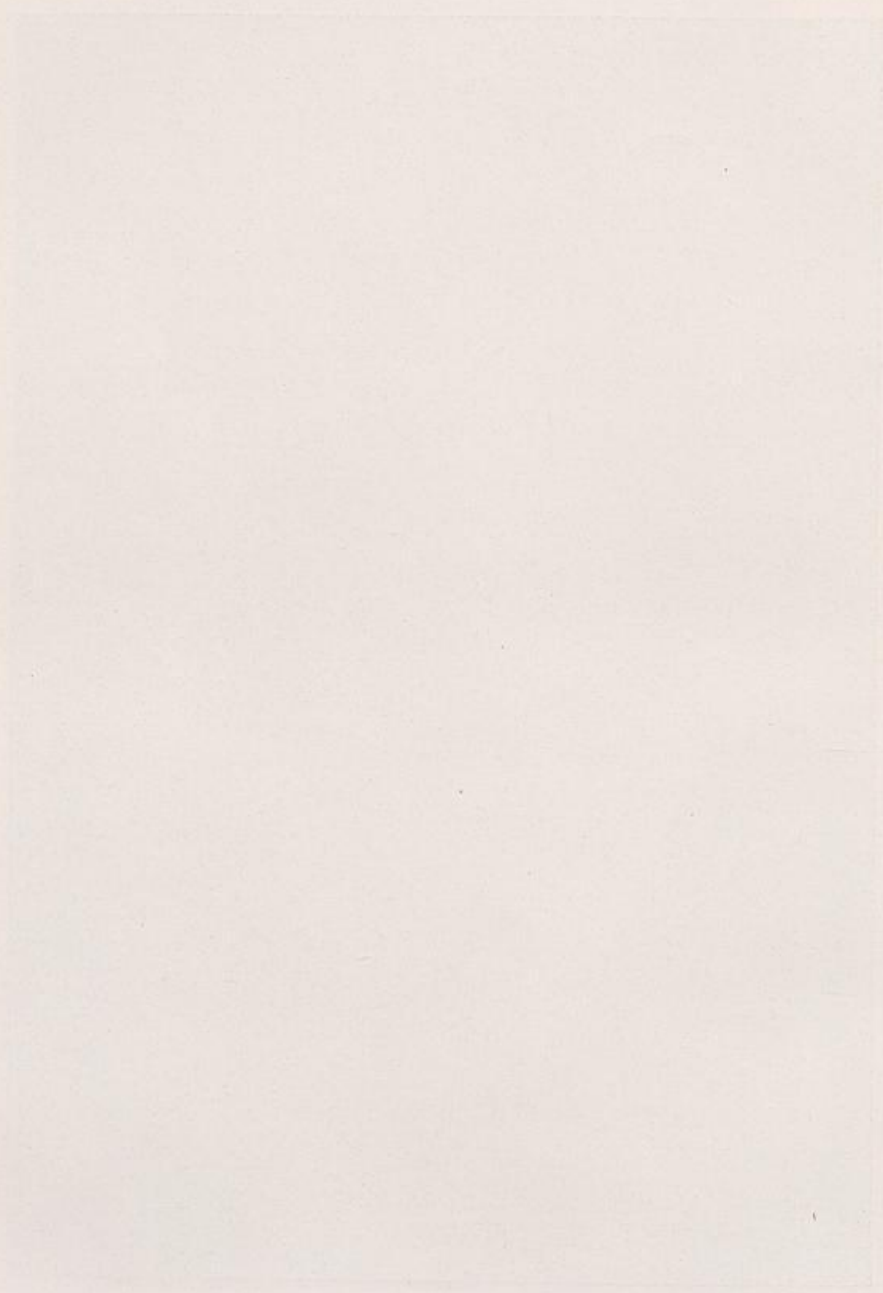
Abb. 111. Reinhold Lepsius, Prof. E. Curtius

Deutschland. Ein Niveau der salonfähigen Porträtplastik beispielsweise, wie es in Frankreich *Carpeaux* vertritt (vgl. Tafel XXIII), fehlt bei uns, man darf das nicht von weitem mit Reinhold Begas vergleichen wollen. Ein Mann vollends wie der halb zum Franzosen gewordene Amerikaner *Whistler*, für lateinische und angelsächsische Länder ein unerhörter Höhepunkt des Standesporträts, konnte zu solchem Weltruhm nur aufsteigen, weil er mit unfehlbarem Instinkt wußte, wieviel er aus der großen Epoche französischer Malerei, die er miterlebte, den Bedürfnissen einer höchst zivilisierten modernen Gesellschaft an Modernität zumuten durfte. Aus der Kunst des französischen Impressionismus, aus Courbet, Manet und Degas, aus der eben entdeckten kunstgewerblichen Kultur des alten Japan,



Jean Baptiste Carpeaux, Marmorbüste der Frau M.

1777



UNIVERSITÄT PADERBORN



Abb. 112. J. Mac Neill Whistler, Miß Alexander

aus den kavalierhaftesten Dingen von Velazquez zog er die phänomenalsten Werte und schliff sie um zu der fabelhaftesten Formel, die im Porträtfach je angewendet wurde. Er malte glänzende Bilder ohne eigene Naturanschauung, Wirkungen von durchtriebenstem Effekt, bei dem der Geschmack wie eine Frivolität erscheint. Er war sehr stolz darauf, daß er seine Bilder „Harmonien“ und „Arrangements“ nannte. Aber das berühmte Bildnis seiner Mutter (Abb. 113) ist eben doch nur ein Arrangement in „Schwarz, Weiß und Rosa“. Wenn der Effekt nicht mehr spricht, enthüllt es plötzlich ein Dutzend leerer Stellen, die weder menschlich noch malerisch gefühlt sind. Er hat einmal Théodore Duret gemalt, den tapferen alten Duret, der sein Leben lang ein Frondeur war.



Abb. 113. J. Mac Neill Whistler, Die Mutter des Künstlers

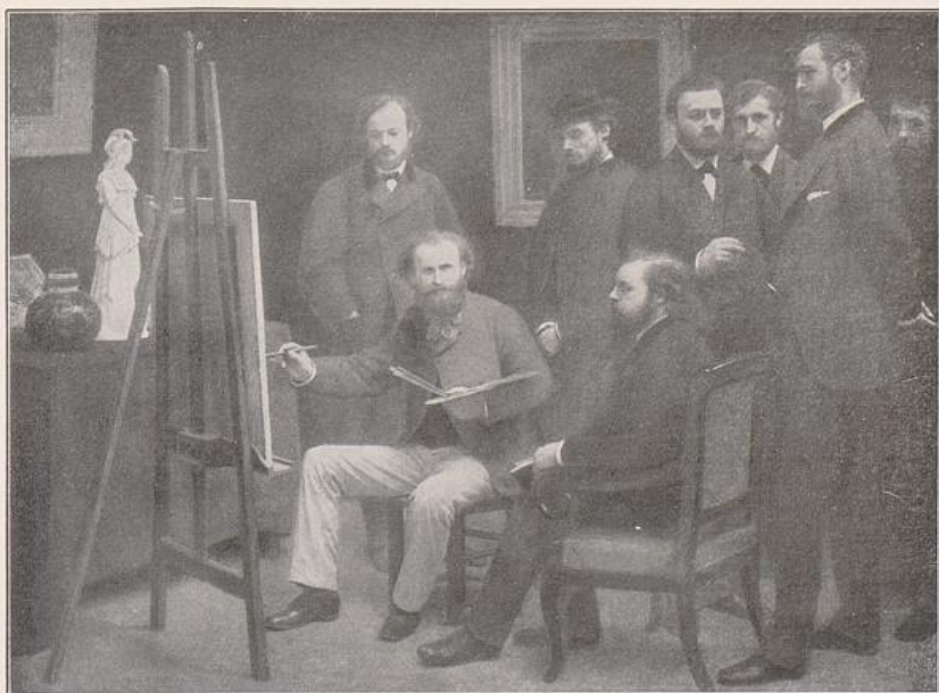


Abb. 114. Fantin-Latour, Atelier in Batignolles
Aufnahme Franz Hanfstaengl, München

Er zeigt ihn im Gesellschaftsanzug, mit einem rosaseidenen Damenmantel über dem Arm, als warte Duret auf eine Dame, um mit ihr ins Theater zu gehen. Théodore Duret hat nie auf eine Dame gewartet, um mit ihr ins Theater zu gehen. Er dachte gar nicht daran. Aber Whistler brauchte für sein Arrangement dies Rosa als Gegengewicht gegen den blühenden Fleischtön und empfand diese Farbenkomposition, die doch einen barbarischen Kniff bedeutet, als künstlerisch. Das ist kein Porträt, sondern Dekoration. Hier ist das Gesellschaftliche, das Glanz und Eleganz auf alle Fälle will, flagrant geworden.

Abgesehen davon sind Whistlers Bildnisse höchst geschmackvoll, und wahrscheinlich entsprechen sie dem Bildungsniveau der Leute, die er darstellte, im allgemeinen so ziemlich. Daß Carlyle sich von ihm porträtieren ließ, in dem gleichen Arrangement, das er auf dem Bildnis seiner Mutter in Effekt setzte, begreift man nur,

wenn man bedenkt, daß die Engländer gegenüber moderner Malerei immer etwas unsicher sind. Daß er Théodore Duret malen durfte, versteht man entweder gar nicht oder nur, wenn man in Anschlag bringt, daß Duret der begeistertste Verehrer japanischer Holzschnitte war. Manet und Degas, mit denen Whistler befreundet war, haben sich wohl gehütet, sich von ihm malen zu lassen.

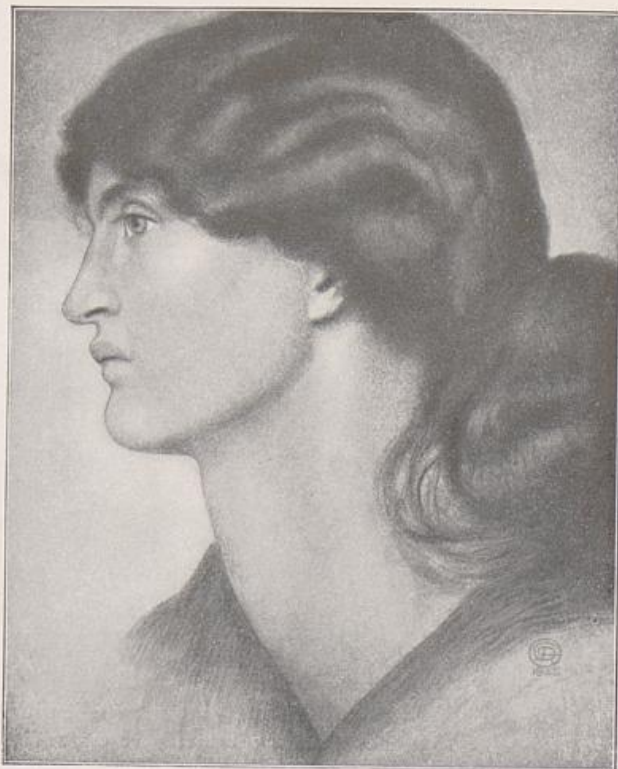


Abb. 115. Dante Gabriel Rossetti, Mrs. William Morris

Sie wußten genau, daß auch innerhalb des Gesellschaftlichen immerhin eine gewisse Unverdorbenheit zum Porträtmalen gehört, wenn das Innerliche nicht zu kurz kommen soll. *Fantin-Latour*, dem man einige auch kulturhistorisch bemerkenswerten Gruppenbildnisse verdankt, besaß diese Unverdorbenheit und ging immer vornehmlich auf das Porträthafte aus. Die Einzelphysiognomien seines berühmten „Atelier aux Batignolles“, wo Manet im Beisein seiner Freunde den Dichter und Musiker Zacharie Atruc malt (Abb. 114), oder seines „Hommage à Delacroix“, wo er eine Anzahl von Künstlern vor einem an der Wand hängenden Delacroix-Porträt vereinigt, haben alle vollen Bildnischarakter und eindeutige Individualität. Mit dem Problem der harmonischen Gruppen allerdings ward Fantin nicht fertig, das einheitliche Zusammen-

fassen der Komposition gelang ihm nicht überzeugend. Trotzdem die Motive verhältnismäßig neu und modern sein mögen, wirken die Einzelgestalten doch wie Statisten. Kein lebendiges, sichtbares, gemeinschaftliches Interesse verbindet sie. Sie stehen da, um gemalt zu werden, so wie die Leute auf holländischen Doelenstücken vor Rembrandt und Frans Hals standen, aber auch vor Bartholomäus van der Helst. Solche Bilder bedeuten nur ein neues, befangenes Wiederbeginnen einer verschollenen Tradition. Die große Gruppenbildung Courbetscher Komposition fehlt Fantin durchaus, und auch Liebermanns intensives Zusammenreißen der Elemente erreicht er noch nicht. —



Abb. 116. John Everett Millais, Kinderbild

Daß für die allgemeine Vorstellung von Art und Wesen des Gesellschafts-porträts das Aussehen angelsächsischer Bildnismalerei heute fast allgemein bestimmend werden konnte, hat seinen Grund in der schon erwähnten Sicherheit der englischen und englisch-amerikanischen gesellschaftlichen Kultur. Die festen Formen des englischen sozialen Lebens, das in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts immer



Abb. 117. Anders Zorn, Dame im Pelz (Maja)

das in dem vergleichsweise wenig schöpferischen und wenig revolutionär gesinnten angelsächsischen Kunstleben eine viel größere Rolle spielt als in Deutschland und Frankreich, nämlich die englische Porträtmalerei des 18. Jahrhunderts, krankt an den gleichen Übeln: alle Menschen, vor allen Dingen alle Damen sehen einander unter der Herrschaft des Typischen sehr, sehr ähnlich. Der körperliche Typus der Rasse und des sozialen Standes erscheint wichtiger als das Individuum. Wir kennen die englische Dame aus Dutzenden von Bildnissen. Aber die Persönlichkeit dieser Dame bleibt in den seltensten Fällen im Gedächtnis haften. Die äußere Haltung, das Sich-in-Szene-Setzen, das Beiwerk der eleganten Tracht, alle diese nicht zu unterschätzenden Eigenschaften, bei Reynolds und Gainsborough, ja noch bei Romney, Lawrence

und besonders bei Raeburn mit ungeheurem koloristischen Geschmack und solidem Malenkönnen vorgetragen, blieben die idealen Elemente der Aufgabe auch im 19. Jahrhundert. Und selbst als in diesem Jahrhundert die Prärafaeliten eine Bewegung zu starker, gefühlsmäßiger Verinnerlichung durchsetzten, als sie dem Rokoko den Krieg erklärten und auf die Empfindungs- und Formenwelt der italienischen Frührenaissance mit ihren herben und keuschen Gestalten zurückgriffen, ließ sich das Vorherrschen des Typischen nicht durchaus brechen. *Dante Gabriel Rossettis* berühmtes Bildnis der Mrs. Morris (Abb. 115) hält sich trotz mancher fühlbaren Sentimentalität im Grunde doch im Rahmen des stilisierten Rasseideals, und sein noch berühmteres Porträt „*Joli Cœur*“ ist umstilisierter



Abb. 118. Walter Bondy, Damenbildnis

Romney. Die übertriebene Schlankheit der Formen, das Schmachten der zu großen Augen und der Ausdruck des in keuscher Sinnlichkeit geschweiften Mundes sind den angelsächsischen Damenbildnissen auch in ihrer elegantesten Fassung eigentümlich geblieben, ebenso wie in den Kinderbildnissen die betonte komödiantische Naivität, die auf *John Everett Millais* Kinderbild



Abb. 119. Fritz Rhein, Dame mit Schleier

internationalen „Salons“ so bekannt und in den Leistungen kleinerer Geister in allen Ländern derart häufig abgewandelt, daß ein weiteres Eingehen auf diese Gattung sich in diesem Zusammenhang erübrigt. Die Bedürfnisse bestimmter Gesellschaftsschichten aller Länder führten zu dem gleichen Typus von äußerer Eleganz, und es macht schließlich keinen allzu großen Unterschied aus, ob innerhalb des Typus der eine Künstler die mehr pariserische Note mit den wahllos zusammengerafften Elementen alter Kunst zu einem groben Effekt zusammenschweißt, wie Zuloaga, der einmal sehr berühmt war, oder ob ein Mensch von ungebrochener Naturkraft, wie der Schwede *Anders Zorn*, mit seiner blendenden Virtuosität sich der Angelegenheit bemächtigt und Dinge hinstellt wie das Bildnis der „Maja“ (Abb. 117). Trotz aller Momentanität des lebendigen Ausdrucks, trotz alles

(Abb. 116) Form gewonnen hat. „Form“ ist dabei im eigentlichen künstlerischen Wortsinne zu verstehen: die malerische Gestaltung zeigt hohe Kultur.

Was aus solchen innerhalb des Gesellschaftlichen immerhin persönlichen Vorbildern die Sargent und Lavery, die Blanche und Boldini, letztere mit starkem Einschlag der Impressionistenelemente, machten, ist von den Ausstellungen aller

Wissens um moderne Farben- und Lichtwirkungen und trotz des faszinierendsten Vortrages, der keine Schwierigkeiten kennt, enthüllt auch dieses Bildnis nichts Eigenes und steht selbst an gesellschaftlicher Haltung auf keinem sehr hohen Niveau. Das Damenhafte, das bei den gebildetsten Engländern und Franzosen sich immer wie von selbst versteht, hat dabei gelitten.

Wirklich beachtenswerte Leistungen innerhalb des Gesellschaftlichen, die zugleich ernsthafte künstlerische Geltung beanspruchen, findet man im modernen Deutschland, wenn auch natürlich nur vereinzelt. Die deutsche gesellschaftliche Kultur ist, etwa seit der Jahrhundertwende, ein gutes Stück vorangekommen. Der



Abb. 120. Dora Hitz, Frau Prof. von Hofmann

Sieg der guten Malerei und des künstlerischen Problems erwies sich, besonders durch die Rolle der Sezessionen, vornehmlich der Berliner, als innerlich so begründet, daß am Ende auch die Gesellschaft mit ihm zu rechnen begann. Menschen, die ihrer ganzen sozialen Stellung nach mit dem Revolutionären der Sezessionsbewegung nichts zu tun haben, ließen sich von Mitgliedern der Sezessionen porträtieren. Wenn sie auch das Zwiegespräch der Seelen vermeiden

wollten, auf das es beim Schaffen der ganz großen führenden Künstler in der Porträtaufgabe hinauskommt, so wußten sie doch, daß sie, auch wenn sie sich an Maler von nicht entscheidend schöpferischer Kraft wandten, doch innerlich stillehalten und sich ihre Art der Deutung gefallen lassen mußten, daß das Gesellschaftliche nicht Selbstzweck, sondern nur stillschweigende Voraussetzung war und daß das künstlerische und malerische Problem immer im Vordergrunde stand, wenn auch nur als Problem der Zeit, wie etwa bei den Porträts von Walter Bondy (Abb. 118) oder Fritz Rhein (Abb. 119) oder Kardorff. Das Bildnis der Frau Professor von Hofmann von *Dora Hitz* (Abb. 120) gibt bei aller am Impressionismus erzeugenen Malkultur durchaus Persönliches und Charakteristisches, es verschweigt nichts von menschlicher Auffassung. Dieser Mensch kann mit keinem andern verwechselt werden, der Stil der äußeren Haltung ist ungesucht und natürlich. Und *Leo von Koenigs* Damenbildnis (Abb. 121) geht noch einen Schritt weiter in der Durcharbeitung des malerischen Problems. Es hat, was bei den Bildnissen junger Mädchen sehr selten vor-



Abb. 121. Leo Frhr. von Koenig, Fräulein Hardy

kommt, Persönlichkeit, eine ruhige, selbstverständliche Eleganz der Auffassung deckt sich mit der edlen Malerei, die von der farbigen Modellierung des Kopfes ausgeht und nach den hier liegenden Werten die ganze Bildfläche gleichmäßig und ohne Zufälligkeiten durcharbeitet, überall denselben Grad von zeichnerischer Formenstärke und malerischschwebender Atmosphäre beobachtend. Der Geschmack, der noch den Anforderungen des Salons gerecht wird, erscheint hier nicht als erste

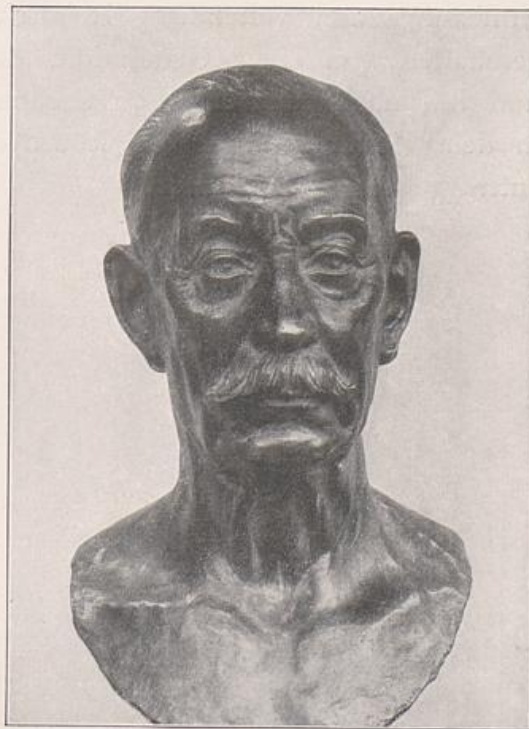


Abb. 122. Fritz Klimsch, General Graf Schlieffen
Bronzebüste

Forderung, sondern als das Resultat einer menschlich taktvollen und malerisch kultivierten Auffassung. Geschmack von innen heraus.

Solche Kunst, die das Können und die Probleme ihrer Zeit beherrscht, ohne mit ihnen zu prunken, ist, als Niveau betrachtet, das glückliche Ergebnis einer künstlerischen Entwicklung in die Breite. Noch ist die Breite nicht da. Aber wenn das Gesellschaftliche hier als Auftraggeber eintritt, kann die Breite gewonnen werden. — In der öffentlichen Geltung scheint die Plastik auf diesem Gebiete einen Schritt voraus zu sein. Bildnisbüsten, wie sie *Fritz Klimsch* macht, etwa wie die des Generals von Schlieffen (Abb. 122), haben sich bereits durchgesetzt, wohl weil Klimsch eine ganz sichere Kraft ist. Ein derart hohes Niveau der Porträtskulptur, mit starker Betonung charakteristischer

Auffassung und vollendeter Reinheit des plastischen Problems, geschaffen von einer Generation, die auf Reinhold Begas folgt und ihn noch ganz erlebte, bedeutet eine ungeahnte Steigerung in dem Zusammenspiel des künstlerischen Stilwillens und der auftraggebenden Zeitkultur.