



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Universitätsbibliothek Paderborn**

## **Das Bildnis im 19. Jahrhundert**

**Waldmann, Emil**

**Berlin, 1921**

Einleitung

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

EINLEITUNG





Die Bildnisse, die ein Jahrhundert den nachfolgenden aufbewahrt, werden für die historische und kulturhistorische Neugier der späteren Generationen zu einem Spiegel, in dem sich das Menschentum dieses Jahrhunderts in tausendfältigem Antlitz betrachten und prüfen läßt. Denn die Bildnisse von Menschen, gleichviel ob sie damals, als sie gemalt wurden, mit der Absicht objektiv ruhiger Wiedergabe einer Existenz geschaffen wurden oder ob sie mit dem Bewußtsein entstanden, die persönliche Deutung eines Menschendaseins zu geben — auf die Länge der Zeit sagen sie doch etwas Eindeutiges und Wesentliches aus über die Art des Menschen, der da Modell saß. Wenn die Unterschiede in den persönlichen Auffassungen der Künstler und im gesellschaftlichen Stande des Dargestellten vor dem Überblick der Geschichte mit der Zeit ebenso unwesentlich geworden sind wie etwa die Verschiedenheiten in Mode, Tracht und Kostüm, dann kommt plötzlich hinter der verwirrenden Vielheit des Individuellen doch wieder der Mensch dieses Jahrhunderts heraus. Eine Bildnisgalerie verschweigt nichts. Und das Jahrhundert wird vor den Augen der Nachwelt am besten bestehen, in dem im Reiche der Kunst die Bildnismalerei als ein ernster, hoher Kunstzweig und nicht etwa als eine niedere Gattung der Kunst angesehen wurde. Wenn wir heute beispielsweise von der Kultur des bürgerlichen Holland des 17. Jahrhunderts, die doch immerhin nur eine wenn auch sehr glückliche Episode darstellte, so hoch denken, so wird dies nicht zum geringsten der Tatsache verdankt, daß damals die Bildnismalerei eine Hochblüte erlebte. Wir kennen diese Männer und diese Frauen, einzeln sowohl wie in ihrem gesellschaftlichen Zusammensein, aus Tausenden von Bildern. Wir stehen unter dem Eindruck dieses Menschentums, das starke typische Züge aufweist, und diesem Eindruck von Stärke können wir uns nicht entziehen. Das kommt, weil diese Gesellschaft die Künstler, die ihr Abbild auf die Nachwelt brachten, nicht nur fand, sondern weil sie die Künstler auszunützen, sie zu beschäftigen, ihnen Aufgaben zu stellen verstand.

Man kann nicht sagen, daß jede Zeit, jedes Land und jede Gesellschaft die Porträtmalerei hat, die sie verdient. Dies würde ein ungerechtes Verkennen der Tatsachen bedeuten. Wäre es so, dann müßte man folgern, daß das Menschentum des 19. Jahrhunderts ein minderwertiges und unbedeutendes gewesen wäre. Denn die allgemeine Bildnismalerei dieses 19. Jahrhunderts kann es an Stärke des Eindrucks und Höhe des Niveaus nicht einmal mit der Porträtkunst, wie sie in England und Frankreich im 18. Jahrhundert blühte, aufnehmen, geschweige denn sich mit der Bildniskunst des 17. Jahrhunderts in Holland vergleichen. Und doch war sicher das Menschentum des 19. Jahrhunderts nicht weniger bedeutend und interessant, klug und stark als das vorhergegangener Epochen. Woher kommt dann aber das ungünstige Bild, das man von ihm gewinnen müßte, wollte man seine Rückschlüsse nur von dem Niveau der üblichen Bildnisse ableiten?

Es liegt einmal an etwas unglücklichen gesellschaftlichen, wesentlich aber an sehr unglücklichen Kunstzuständen.

Gesellschaftlich genommen fehlte es im 19. Jahrhundert, dem Erbe der umwälzenden französischen Revolution, an einer festen Gesellschaft, die als solche Tradition besessen hätte; besonders in Frankreich und Deutschland. Das 19. Jahrhundert ist ein vorwiegend bürgerliches Zeitalter, und zwar empfing es seine kulturelle Signatur von einem Bürgertum, dessen Schichten nicht aus vorbereitetem Kulturboden stammten, sondern in sehr starkem Maße aus Neuland, Schichten, die immer wechselten und durch ihre starke soziale Bewegung sowohl nach oben wie nach unten abfärbten. Es war ein Bürgertum, das seine kulturellen Aufgaben noch nicht kannte und insbesondere nicht wußte, was es mit der edlen Pflicht der Kunstpflege anzufangen hatte.

Künstlerisch genommen ermangelte diese Epoche der Tradition. Sie hatte von vorne zu beginnen fast mit allem. Da die großen, von einer ihrer selbst sicheren Gesellschaft gestellten Aufgaben fehlten, mußten diese Aufgaben erst geschaffen werden, und wo

früher die ruhige Überlieferung die Wege wies, herrschten Willkür und Experiment. Die Kunst erschien zwecklos und mußte sich ihre Daseinsberechtigung erst erkämpfen, und um dies zu können, mußte sie neue Formen schaffen. Ein neues Weltgefühl und ein neues Naturgefühl waren im Entstehen. Dies auszudrücken, konnten die alten Formen der Kunst nicht mehr genügen, und erst als die ganze geistige Signatur des neuen Jahrhunderts sich klarer herauszuarbeiten begann, als um die Mitte des Jahrhunderts etwa die Anzeichen dafür erkennbar wurden, wohin die Reise gehen sollte, fand auch die Kunst ihre neuen schöpferischen Wege. Die Romantik der Franzosen mündete ein in die Richtung, die man den Impressionismus nennt, deutsches Nazarenertum führte zu Feuerbachscher und Maréesscher Stilgröße, und der nüchterne deutsche Realismus, der im Anfange des Jahrhunderts weitverzweigt und allerorten, anfangs schüchtern, sein Recht verlangte, erlebte in Menzel und Leibl eine Blüte, wie sie zu Goethes Lebzeiten für undenkbar wäre gehalten worden.

In allem Unglück verbirgt sich immer auch ein wenig Glück. Als im Beginn der neuen Epoche, vornehmlich in Deutschland, infolge politisch und wirtschaftlich besonders ungünstiger Lebensumstände die Kunst nicht so recht wußte, wohin mit sich, als man sich aus der Not der Zeit einmal wieder ins Ideale und Gedankliche retten wollte und hierbei den gesunden Boden alles Kunstschaffens, die Wirklichkeit, fast ganz verlassen hatte, blieb ein Kunstgebiet wenigstens bestehen, auf dem man die Realität wohl oder übel nicht vermeiden konnte: das Bildnis. Mochten die Klassizisten von griechischer Idealwelt träumen, die sie trotz Carstens und Genelli nicht verwirklichen konnten, mochten die Nazarener den großen Stil mit fremden Formen suchen, weil ihnen zur Schaffung eigener Formen so Anschauung wie Blut fehlten, — wenn sie Menschen darstellten, wenn sie Porträts malten, mußten sie sich, was sie sonst nicht gern taten, mit der

Wirklichkeit, mit dem Gegebenen, mit der Sichtbarkeit der Dinge beschäftigen.

Und so erleben wir das merkwürdige Schauspiel, daß eine Zeit, die, als Ganzes genommen, gegen andere Jahrhunderte zurücksteht an Niveau der Bildniskunst, in ihren Anfängen eigentlich doch nur durch ihre Leistungen auf diesem Gebiete Gesundes und Großes hervorgebracht hat. Wäre sie in ihrem weiteren Verlaufe bescheiden geblieben, hätte sie sich genügen lassen mit dem hier Erreichten und dies nur mit fortschreitendem Können ausgebaut, so stünde die Menschlichkeit des 19. Jahrhunderts stärker und großartiger vor dem Auge der Nachwelt, als sie tatsächlich steht. Aber in schicksalsschweren Stunden fand die Kunst diese Kraft der Erkenntnis und der Selbstbescheidung nicht und jagte anderen, vermeintlich höheren Zielen nach. Sie verleugnete ihre guten Anfänge, und als sie äußerlich zu Glück und Ansehen gekommen war, vertrat sie leichtfertig ihr kleines, aber anständiges Erbe. Als die Malerei des 19. Jahrhunderts in den sechziger und siebziger Jahren in Frankreich wie in Deutschland eine Blütezeit erlebte, war ein Niveau der Bildnismalerei, das als solches eine absolute Macht dargestellt hätte, nicht vorhanden. Bismarck ist nicht von Leibl gemalt worden, und alle die Großen dieses bedeutenden Geschlechts in Militär- und Gelehrtenwelt, in Industrie und Kaufmannschaft fanden nicht die Porträtisten, die dieses Geschlechtes würdig waren. Sie fanden sie nicht, trotzdem diese Porträtisten da waren und das Höchste hätten leisten können, wenn nur die großen Aufgaben wären gestellt worden.

Die ganz große Kunst hat schließlich keinen Schaden dabei gelitten. Sie setzt sich immer durch gegen alle Ungunst der Zeiten und tut, was sie muß. Aber die allgemeine Kultur litt Schaden dabei. Die Menschen des 19. Jahrhunderts würden vor der Nachwelt bessere Figur machen, wenn die Verhältnisse ähnlich gelegen hätten wie im Holland des 17. Jahrhunderts. Und die Formen der äußeren Kultur wären noch im 19. Jahrhundert selbst sicherer

und fester gewesen, wenn uns eine Generation großer Bildnismaler und ihr unvermeidlicher kleinerer Anhang täglich und stündlich gezeigt hätten, wie man aussieht. Denn man selber weiß ja nicht, wie man aussieht. Wenigstens seit Verbreitung der Photographie weiß man es nicht mehr.

Die Photographie hat die Menschen an zwei Dinge gewöhnt, die als die ärgsten Feinde der Bildniskunst anzusehen sind: an Schmeichelei und an Zufall. Die Leute, die zum Photographen gehen und ihr Konterfei in vielen Exemplaren bestellen, um es ihren Freunden und Freundinnen zu verehren, wollen ein Bild haben, das zugleich vorteilhaft und ähnlich ist. Vorteilhaft, das heißt gefällig, und ähnlich, das heißt so, wie der betreffende Mensch in dem betreffenden Augenblicke in dem bestimmten gleichmacherischen Lichte des Ateliers gerade aussah. An die Stelle des Charakteristischen trat die glatte, alle Runzeln und Falten, alle Häßlichkeiten wegretuschierende Schönheit, und an die Stelle des Wesenhaften, das der Künstler früher in vielen Sitzungen langsam aus seinem Modell herausstudierte, trat das Festhalten eines Äußerlichen, des zufälligen Augenblicks mit seinem zufälligen, momentanen So-und-so-Aussehen. Diese Gewöhnung wirkte für eine, ja für zwei Generationen verheerend auf das Niveau der Bildniskunst ein. Was die Menschen vom Photographen verlangten und widerstandslos von ihm bewilligt bekamen, verlangten sie stillschweigend und halb unbewußt auch vom Bildnismaler, sofern sie, bei besonders feierlichen Anlässen, überhaupt noch den Weg zu ihm fanden. Es gab Zeiten in Deutschland, wo der Bildnismaler sich von den Brocken nährte, die von des reichen Photographen Tische fielen. Lichtwark erzählt einmal, daß in den neunziger Jahren die Stadt Hamburg mit ihren damals 700000 Einwohnern mehrere Dutzend Photographen zum Teil in den allerglänzendsten Verhältnissen ernährte und daß sie zu der gleichen Zeit nicht zwei Bildnismaler von Ruf und Bedeutung beherbergte. Der Glaube eines im wesentlichen wissenschaftlich-technisch

gesinnten Zeitalters an die Wahrheit und Objektivität der Maschine war so groß und so überzeugt, daß er meinte, für das Bild des Menschen der Phantasie des Künstlers entraten zu können.

So darf man nicht überrascht sein, bei einem Durchmustern des Porträtbestandes im 19. Jahrhundert die Wahrnehmung zu machen, daß in der ersten Hälfte dieser Epoche das Niveau der Bildniskunst ein weitaus höheres und künstlerischeres ist als in der zweiten Hälfte, in welche die Verbreitung der Photographie fällt. In den dreißiger und vierziger Jahren schufen Maler von mittlerer Bedeutung und durchaus nicht sehr starkem künstlerischen Charakter Bildnisse von trefflichem Können, guter Haltung und bemerkenswerter Auffassung. Dreißig Jahre später ist das Niveau, das von Künstlern ebenso zweiten und dritten Ranges bestritten wird, um eine Unendlichkeit gesunken. Ödes Schema und manchmal geschickte, manchmal talentlose Äußerlichkeit herrschten. Bildnisse von menschlicher und künstlerischer Bedeutung werden nur noch von ganz großen Künstlern gemalt, nebenher, ohne Publizität, ohne die Teilnahme der Öffentlichkeit, manchmal gegen den Willen der Öffentlichkeit; bisweilen sogar aus Trotz und künstlerischem Selbsterhaltungstrieb. Es kann sehr nachdenklich machen, wenn man sieht, daß auch bei diesen ganz großen Künstlern etwa der siebziger und achtziger Jahre fast immer die Bildnisse ihrer Eltern oder ihrer Frauen, ihrer Brüder oder ihrer intimsten Freunde am besten geraten, also jene Aufgaben, die mit der weiteren Öffentlichkeit zunächst nichts zu tun haben, während unter den bestellten Porträts doch manche gleichgültige Leistung mit unterläuft. Zu sagen, daß dies bei aller Bildnismalerei der natürliche Vorgang sei, weil nun einmal das Bildnismalen eine Angelegenheit der Intimität sei, wäre ein feiger Trost. Es gab Zeiten, wo solche Intimitätsverhältnisse auch der Öffentlichkeit gegenüber als eine Selbstverständlichkeit möglich waren. Diese Verhältnisse herzustellen, diesen Konnex zwischen Künstler und Publikum zu schaffen, ist ja gerade eine der kulturellen Aufgaben der Bildniskunst, an der

beide Teile, Künstler wie Publikum, mitarbeiten müssen. Nur so kann sich das Niveau wieder heben, und für den Gesamteindruck entscheidet nun einmal das Niveau. Heute liegen die Verhältnisse nachgerade so, daß das Niveau der Photographen höher ist als das der Durchschnittsmaler im Bildnisfach. Die Photographen lernten einsehen, daß es mit ihrer Herrlichkeit nicht in alle Ewigkeit weiterdauern würde, wenn sie sich nicht den Anforderungen einer kritischeren, sich ihrer Mängel bewußt gewordenen Zeit fügten, und so haben sie alles, was am Bildnis äußerlich ist, Arrangement, Haltung, das Standesgemäße und sozialen Takt, an sich gerissen und zu ihrer eigentlichen Domäne gemacht. Während die jungen Maler des 20. Jahrhunderts bei ihren Bildnissen rein künstlerisch-dekorativen Farbenproblemen nachjagen und darüber die Darstellung, die Erfassung des Menschen und der Persönlichkeit vergessen, haben die Berufsphotographen, nach anfänglichem Vorgang kultivierter Amateure, gelernt, alles, was an der Bildnis-kunst äußerlich ist, mit Geschmack und Takt zu handhaben. Sie wissen jetzt aus Erfahrung, wie man einen Menschen hinstellt oder hinsetzt, wie man sein Bild im Rahmen abschneidet und ins Quadrat bringt, für was für Köpfe scharfes und für was für Gesichter weiches Licht sich am besten eignet. Kurz, die Dinge, die früher der Bildnismaler als untergeordnete Elemente seines Metiers im Handgelenk hatte und die der Bildnismaler von heute im allgemeinen nicht mehr kennt, sind Eigentum der Berufsphotographen geworden. Dies gilt es für die Kunst wieder zu lernen und wieder zu erobern. Erst dann kann die Bildnismalerei wieder auf ein gesundes Fundament gestellt werden, das sich dann zu einem achtbaren Niveau hinaufentwickeln läßt. Man soll es nicht überschätzen, darf es aber auch nicht unterschätzen. Niveau ist immer nur Durchschnitt, nicht mehr, nie das ganz Große. Aber das gute Niveau muß da sein. Denn für den Eindruck einer Kultur entscheidet nicht die einzelne geniale Leistung, sondern das Niveau, das allen zugänglich ist. —

2. Waldmann, Das Bildnis im 19. Jahrhundert

Goethe sagt einmal in den Wahlverwandtschaften: „Man ist niemals mit einem Porträt zufrieden von Personen, die man kennt. Deswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloß darstellen, wie sie einen Menschen fassen, sondern wie jeder ihn fassen würde. Es nimmt mich nicht wunder, wenn solche Künstler nach und nach verstockt, gleichgültig und eigensinnig werden.“

Goethe redet hier vom Durchschnittskünstler. Der allerdings wird verstockt und gleichgültig, und die Zeit, die auf Goethe folgte, lieferte Beispiele für seine Behauptung in Hülle und Fülle. Der wahrhaft bedeutende Künstler, der ganz große Künstler aber (Goethe kannte keinen) setzt sich über die Hemmungen und Widerstände hinweg, die ihm vom Publikum kommen. Mögen die Leute seine Bildnisse nicht ähnlich finden und sich immer an den bekannten unbekanntem Zug halten, den jedes künstlerische Bildnis aufweist, er, aus der Tiefe seiner künstlerischen Erkenntnis heraus, weiß, daß Ähnlichkeit etwas sehr, sehr Relatives ist. Er weiß, daß jeder Mensch viele Gesichter hat und sich selber sehr selten ähnlich ist, daß es eine normale Ähnlichkeit im tieferen Sinne, im Ausdruckssinne, überhaupt nicht gibt. Denn der Charakter und die Seele, für die des Menschen Körperlichkeit doch nur die Ausdrucksform bedeutet, sind keine einheitliche Größe und keine gerade Zahl. Charakter und Seele sind etwas vielfach Zusammengesetztes, das Resultat aus dem Gegeneinanderarbeiten von verschiedensten, ja von gegensätzlichsten Eigenschaften. Jeder Mensch ist zugleich gut und böse, klug und dumm, lebhaft und phlegmatisch, heiter und melancholisch von Anlage, und was Charakter und Seele aus diesen Urstoffen geformt haben, macht das eigentliche und wahre Wesen dieses Menschen aus. Die äußere Erscheinung mit all ihren Hauptsachen und all ihren Nebensachen

so zu durchschauen, so mit dem Blick zu zerstören und wieder-  
aufzubauen, daß dieses eigentliche, zu tiefst liegende Wesen in seinen  
entscheidenden Akzenten gedeutet wird, darin besteht das letzte  
Ziel der großen Porträtkunst. Bildnismalen in diesem Sinne ist  
ein Zwiegespräch zwischen zwei Seelen, zwischen der Seele des  
Künstlers und der Seele seines Modells. Ein Mensch, so ange-  
schaut und so gedeutet, mag anders aussehen, muß anders aus-  
sehen, als seine Bekannten ihn kennen. Kein Mensch, auch der  
offenste und der lebhafteste nicht, enthüllt in seinem Äußeren  
sein wahres Wesen, das er oft genug selbst nicht kennt. Der  
große Künstler allein, der sich mit seinem Blick, seinen Gedanken  
und seinem Gefühl hindurchbohrt durch die Formen seines Ant-  
litzes und sich hineinwühlt in das Reich jener Kräfte, die solches  
Antlitz formten, entschleiert dieses wahre Wesen, bis alle Hüllen  
gefallen sind und bis er diesen Menschen so durch und durch  
kennt, als hätte er einen Shakespeareschen Monolog über ihn ge-  
hört. Kennt er ihn so, dann kann er die wesentlichen Züge  
dieses Gesamtbildes, das seine Phantasie sich von ihm machte,  
zusammenfassen und zur Wirkung bringen und diese Wirkung  
durch Weglassen alles Nebensächlichen steigern.

Dies und dies allein ist das, was man vernünftigerweise Ideali-  
sieren nennt. Und nur durch dieses Idealisieren kann es gelingen,  
die Formen eines Gesichtes und alles Äußeren, was zu einem  
Menschen gehört, für den Beschauer lebendig zu machen. Man  
darf sich nicht täuschen lassen durch Leibls berühmtes Wort, mit  
dem er das allzu bewußte Streben nach Psychologie abwehrte:  
„Wenn ich nur den Menschen so male wie er ist, so ist ohnehin  
die Seele mit dabei.“ Das könnte aussehen wie eine Verherr-  
lichung der Objektivität und des getreulichen, geduldigen Ab-  
malens der Naturformen. Aber wenn Leibl mit seiner unermüd-  
lichen Geduld in wahrer Galeerensklavenarbeit die äußeren Formen  
nur abzumalen meinte, innerlich war doch seine malerische Phan-  
tasie am Werke. Denn während er malte, deutete er ja diese

Formen in seinem Sinne um, und er malte eigentlich und in Wirklichkeit das distanzierte Bild nach, das er sich von der Erscheinung innerlich machte. Die psychologische Deutung eines Menschen kann bei großen Künstlern immer nur ein halb unbewußter, mindestens aber ein unbeabsichtigter Akt sein. Wenn einer einen Menschen malt und weiß von vornherein: Das ist ein Sanguiniker, den male ich also sanguinisch, dann wird nur eine Grimasse daraus. Das wahre Wesen enthüllt sich erst während der Arbeit, die vom Gegebenen, der äußeren Erscheinung des Modells, erst ganz langsam in die Tiefe vorschreitet. Trübner nannte das Porträt den „Parademarsch der Malerei“ in einem etwas grotesken, aber aufschlußreichen Vergleich. Wer nicht mit dem einfachsten Können beginnt, meinte er, wer nicht sein ganzes erworbenes Können zusammenrafft, um zunächst einmal mit dem Sichtbaren fertig zu werden, geht den falschen Weg. Mit dem Geistigen und Seelischen kann man nicht anfangen, sondern man muß damit aufhören, und das Stück Karikatur, das nach Ingres Wort in jedem guten Porträt stecken soll, darf nur den Mitlebenden, die das Porträt zum ersten Male sehen, bewußt werden.

Denn ein Bildnis muß zunächst ein Kunstwerk sein, es muß ein „Bild“ sein und unterliegt damit genau den gleichen Gesetzen wie jedes andere schöpferische Kunstwerk auch, den Eigengesetzen des Bildes. Die Leute, die Frans Hals malte, sind uns, abgesehen von unserer kulturhistorischen Neugier, oft recht gleichgültig, und es waren ja nicht alles bedeutende oder auch nur interessante Menschen, die er zu malen bekam. Weil es große Kunstwerke sind, interessieren sie uns dennoch so lebhaft. Weil hier ein Stück Natur groß angesehen und groß stilisiert wurde. Die machtvolle Darstellung des Formenlebens, so, daß die entscheidenden Formen auch entscheidend sprechen, die Lebendigkeit eines Ausdrucks, ganz gleich, was dieser Ausdruck uns enthüllt, die anregende und zwingende Gestaltung des Bildraumes mit seiner Luft und seiner Tiefe, die wirksamen Beziehungen zwischen

Körperlichkeit und Fläche, die Schönheit des Lichtes und der Reichtum der Farbenharmonien bei lebhaftem oder monotonem Kolorit — diese Eigenschaften, diese Umsetzung und Ordnung der Elemente des Natureindrucks machen den großen Wert seiner Gemälde aus, Eigenschaften, die an sich betrachtet ebensogut zu einem Genrebild, einer Historie oder einer Landschaft gehören können und gehören müssen, wenn das Genre oder die Landschaft gut sein sollen. Diese Probleme stehen im Vordergrund des Bewußtseins beim schaffenden Künstler. Bewältigt er sie, so wird sein Bild gut, und ist sein Bild ein Porträt, so steigert die realisierte Kunstform ganz von selbst die Bedeutung des Modells auch in geistiger Beziehung, sofern der große Künstler, was fast immer zutrifft, zugleich auch ein großer Seelenkenner ist. Wäre es nicht so, so ließe sich die oft bemerkte Tatsache nicht erklären, daß gerade die menschlich ergreifendsten Bildnisse nicht immer von Spezialisten des Porträtfachs gemalt wurden. Leonardos Mona Lisa und Rafaels Castiglione, Tizians Mann mit dem Handschuh, Tintoretts Dame in Trauer und Grecos Großinquisitor, Dürers Melanchthon und Rembrandts Greis mit den zusammengelegten Händen stehen doch noch menschlich um einen Grad höher als auch die besten und tiefsten Schöpfungen von Velazquez, Holbein und Frans Hals.

Auch im 19. Jahrhundert wurden die hervorragendsten Bildnisse von den ganz großen Malern der Zeit geschaffen, von Nichtspezialisten, von denen, deren Ruhm erst nach ihrem Tode oder in ihrem Alter ganz lebendig geworden ist. Die größte Zeit der Malerei fiel, wenigstens in Deutschland, in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, gerade in jene Periode also, in der die anfangs schädigenden Einflüsse der Photographie sich besonders fühlbar machten und die außerdem der Menschendarstellung an sich etwas abhold war, weil damals die Landschaftsmalerei die Führung übernahm. Die Landschaftskunst als solche, als das Gebiet des Individualitätslosen, neigt gern dazu, die menschliche Gestalt zu

vernachlässigen, und so kann man sagen, daß alle wirklich großartigen Bildnisse der Zeit als Gelegenheitsarbeiten entstanden. Erst um die Jahrhundertwende machten sich Anzeichen dafür geltend, daß sich langsam wieder eine Tradition im Bildnis entwickeln könnte. Ob die modernste Kunst hierzu imstande sein wird, muß erst die Zukunft lehren.