



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Das Bildnis im 19. Jahrhundert

Waldmann, Emil

Berlin, 1921

Die Monumentalität im Bildnis

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

SECHSTES KAPITEL
DIE MONUMENTALITÄT IM BILDNIS



ergleicht man die Menzelbüste, die Reinhold Begas gemacht hat, mit der Böcklinbüste von Adolf von Hildebrand, so hat man einen ungefähren Begriff davon, welcher Unterschied den Naturalismus von der Monumentalität trennt.

Unsere Generation denkt von *Reinhold Begas* vielleicht etwas zu gering. Wir kommen vor seinen Werken schwer über einen trägen Zustand von bestenfalls hochachtungsvoller Gleichgültigkeit nicht hinaus. Dabei übersehen wir aber, daß er innerhalb seines Naturalismus, der trotz aller aufgedonnerten Barockpose doch das Urelement seiner Kunst war, ein nicht gewöhnliches Talent besaß und ursprünglich einmal von einer fast Corinthischen Sinnenfreude lebte. Er wollte der akademisch leise erstarrten Skulptur wieder einen malerischen Schwung geben und zerstörte dabei die Plastik, weil er keine Gesetze anerkannte als die Einfälle seines eigenen Talentes.

Was aus Begas bei starker Disziplin hätte werden können, sieht man an seinen Porträtbüsten. Nicht an denen von Moltke und Bismarck, in denen das Gerne-große seines Wesens sich auf die fatalste Art enthüllt. Sondern an denen, wo er all sein Können zusammenraffte und eine schlichte Aufgabe schlicht ausführte. Besonders an

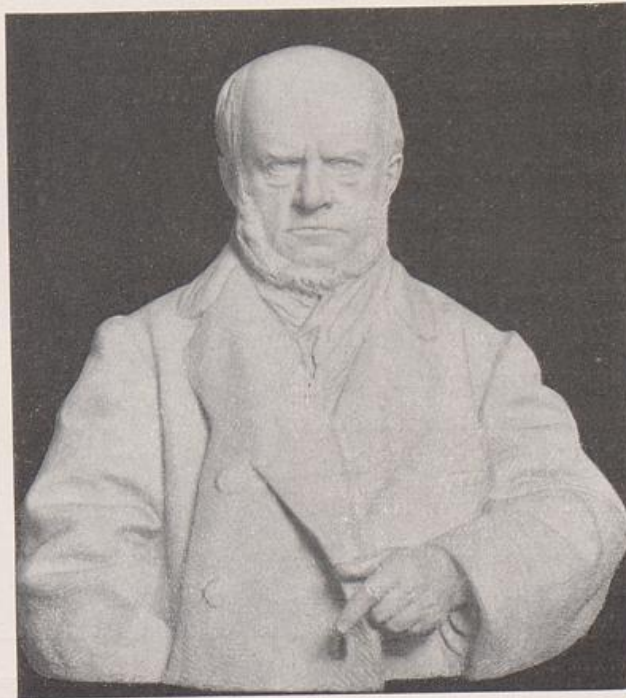


Abb. 80. Reinhold Begas, Adolf Menzel

seiner Menzelbüste (Abb. 80). Die ist lebendig in der Auffassung und von gediegener Arbeit, und sie hat auch Ausdruck. So kann man sich Menzel vorstellen, so war er, kritisch scharf und mürrisch. Man muß das zusammenhalten mit der Maréesbüste von *Karl Begas* (Abb. 81), dem jüngeren Bruder Reinholds, um zu sehen, wie notwendig der etwas flau gewordenen Tradition der Rauchschule diese naturalistische Blutzufuhr geworden war. Daß auch diese Menzelbüste aber als Plastik innerlich stillos ist, braucht man deswegen nicht zu verschweigen. Die allzu charakteristisch deutende Hand mit dem gesenkten Zeigefinger und die nicht über das roh Stoffliche hinausgekommene Behandlung des Gewandes zeigen deutlich, zu welchem raffinierten Italiener-tum dieser hemmungslose und zuchtlose Naturalismus schließlich führen mußte. Wo Begas stilisiert, wie in der Behandlung von Haar und Bart, fühlt man sofort das fremde, unorganisch von außen hinzugefügte Element.

Hildebrands Böcklin dagegen ist ganz von innen heraus monumental (Abb. 82). Man faßt sofort die Form als geschlossene, fast möchte man sagen architektonische Masse auf. Die Zusammengehörigkeit von Kopf und Hals allein,

186

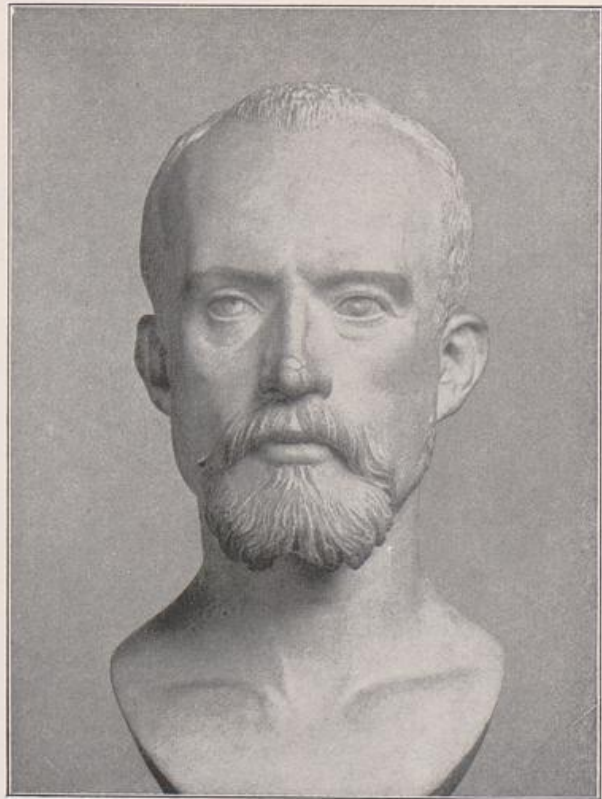


Abb. 81. Karl Begas, Hans von Marées
Marmorbüste

dieses fast nur formale Moment, besitzt stärkste Ausdruckskraft. Der Kopf ist einbeschrieben in eine unsichtbare, räumliche Form, die in sich selber ruht. Daher wirkt alles so notwendig und so natürlich. Auch die Modellierung der Oberfläche folgt diesem geheimen Zwang, die Wölbung der Flächen, besonders von der Stirn zu den Schläfen hin, spricht sich eindeutig aus. Ebenso ist das Verhältnis der Teile zum Ganzen nach großen Gesichtspunkten geordnet, überall fühlt man die gleiche Distanz von der Natur, aber auch den gleichen Grad des Eingehens auf die Natur. Noch der Bart ist als leicht bewegte Masse gedeutet und nach dem einfachen Gesamtrhythmus nur eben gegliedert.

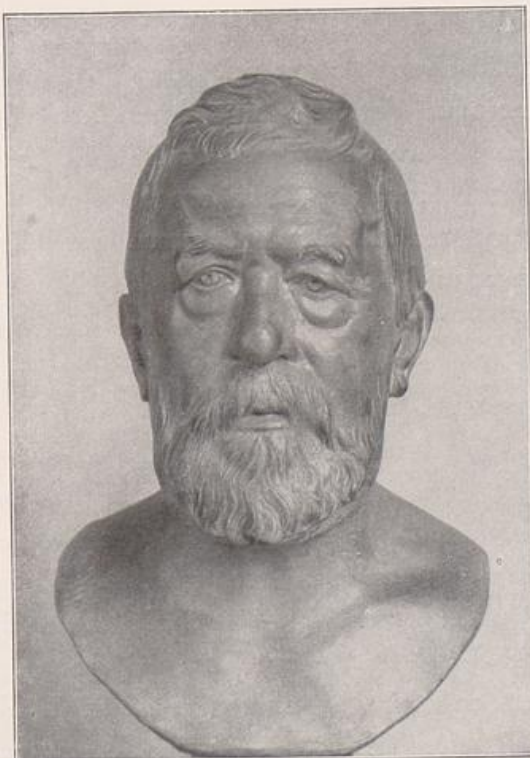


Abb. 82. Adolf Hildebrand, Böcklin
Bronzebüste

Trotzdem hinter Hildebrands Schaffen immer das Theoretische steht, trotzdem es sich bei seiner Naturanschauung immer um die bewußte Bewältigung wesentlich formaler Dinge handelt, ist sein Böcklin lebendiger als der Menzel von Begas. Er hat die größere, innere Wahrheit und die über den Einzelfall erhobene Lebendigkeit. Bei Begas ist das leitende Motiv: „Wie sieht der Mann aus?“ Und die Antwort beim Beschauer lautet: „Ja, so sah der Mann aus.“ Man hätte diesen Kopf unter tausenden von anderen Köpfen herausgekannt. Bei Böcklin fragt man nach inneren Dingen, nach der Wesensart, nach dem Naturell, und man findet die alemannische

Schwere, das Vollblütige seines Wesens, seltsam gemischt mit poetischer Träumerei. Dies ist das Höhere. Man darf nicht meinen, dies liege nur daran, daß Begas keine Empfindung für das Innere des Menschen gehabt habe, und daß Hildebrand von Natur aus ein Psychologe wäre. Sondern, weil Hildebrands Formanschauung größer und energischer die Dinge der Sichtbarkeit auffaßte, enthüllten sich ihm beim Schaffen ganz wie von selber auch innerlich größere Zusammenhänge und Beziehungen. Die monumentale Gestaltung bezieht sich immer auf das Allgemeine.

Hildebrand hat die deutsche Plastik, die auf der einen Seite mit dem Rauchschen Erbe nichts mehr anzufangen wußte und auf der anderen Seite in der Begasschen Makartgesinnung sich immer mehr ruinierte, gerettet. Er gab ihr die Klarheit über ihre Probleme zurück und damit den nötigen Anstand und die unentbehrliche Gediegenheit der Gesinnung. Das „Problem der Form“, das er auch theoretisch in einem Büchlein demonstrierte, war der deutschen Kunst abhandengekommen, und er wies ihr die Wege, wie sie aus ihrer Verwilderung wieder zur Einfachheit und Gesundheit zurückfinden konnte. Das Zurückgreifen auf die Stilgesetze der Antike, die immer noch fruchtbar sein können, hat nichts zu tun mit energielosem Klassizismus, wie er an Akademien getrieben wird. Es war im Grunde nichts anderes, als was Schadow getan hatte, als er um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert der Kunst seiner Zeit wieder Größe und Stil gab. Will man Monumentalität, so wird man nie ganz ohne jene Anschauung auskommen, welche die Antike besessen und formuliert hatte.

In der Monumentalmalerei war es ja nicht anders. Der neue Monumentalstil, den Feuerbach und Marées schufen, war nicht nur äußerlich an Rom gebunden. Rom war die innere Voraussetzung für dieses Schaffen. Keiner von den Deutschrömern besaß die hellenische Klarheit so innerlich wie Hans von Marées, Hildebrands

großes Vorbild, und keiner begriff ihre Notwendigkeit so stark wie Anselm Feuerbach. Der Klassizismus, seinerzeit in Frankreich, bei Ingres und Chassériau, Gestalt geworden, lebte in Feuerbach wieder auf. Nicht auf dem einfachen Wege eines Schülerverhältnisses. Das Verlangen nach großer, idealer Form war *Feuerbach* angeboren als tiefster Zug seiner Natur, und es ist fraglich, ob er es rein hätte entwickeln können, wenn er in seinen Pariser Jahren sich einfach in die Ingresschule begeben hätte. Daß er zu Couture ging, wo er sein malerisches Handwerk vertiefte und damals innerlich der flämischen Richtung, der Gesinnung der Delacroix, Rubens und der Venezianer anhing, mochte wie ein Umweg zu seinen wahren Zielen erscheinen. Aber ohne diesen Umweg über Antwerpen, Paris und Venedig hätte er diese Ziele nie erreicht, oder zu früh, das heißt auf äußerliche Weise. Als ihm dann in Rom sein großes Ziel plötzlich klar wurde, die Kunst der monumentalen Gestalt, verfügte er über die wahrhafte Malergesinnung und über das große malerische Handwerk, die in dieser Zeit des malerischen Problems unerläßlich waren. Und da er jahrelang mit diesem Problem gekämpft hatte, war in dem psychologischen Augenblicke seiner Entwicklung seine Seele naiv und unverdorben genug, um das große Erlebnis des Stils rein sinnlich als Anschauungserlebnis aufzunehmen. Dieses Erlebnis hieß Nana.

Wir wissen, was Feuerbachs Kunst diesem Erlebnis verdankt. An der Anschauung dieses antikischen Geschöpfes, an dem großen Stil ihrer Erscheinung und dem adligen Rhythmus ihres Wesens hat er seinen Stil entwickelt, den statuarischen Stil, der ihm hier in Fleisch und Blut entgegentrat und nicht nur in der Kälte des vatikanischen Marmors. Hier fand er die Erfüllung und Verwirklichung seines Ideals. Es ist ein seltener Fall in der Kunstgeschichte, daß das Wesen eines einzigen Menschen den Stil eines Künstlers frei macht, und in dieser Tatsache liegt das Glück in Feuerbachs an Tragik sonst so reichem Leben.

Er hat Nana immer und immer wieder gemalt, in allen möglichen Heroisierungen und Gestalten. Ihre Bildnisse, wo er sie nicht heroisch stilisierte, sondern sie in ihrer alltäglichen Erscheinung gab — wenn das Wort überhaupt auf sie jemals anzuwenden ist — gehören auch malerisch zum Kostbarsten, was die deutsche Kunst kennt. Das Koloristische und die Atmosphäre, der noble Vortrag und die edle Oberfläche, die das Stuttgarter Bild (Tafel XVII) in seinem Dreiklang von Schwarz, Rosa und Perlgrau auszeichnen, verbinden sich organisch mit dem ruhigen Aufbau der Gestalt und dem edlen Rhythmus ihrer Linien. Ganz still faßt Feuerbach die Silhouette zusammen, überall auf die große Form bedacht, einfach, streng, aber voll ausschwingend. Er wagt das Profil, eine Ansicht, die sonst auf Frauenbildnissen als unvorteilhaft und ungünstig abgelehnt wird, aber es ist in diesem Falle kein Wagnis, so klassisch ist es geschnitten, und er bereichert ja die Strenge durch die wundervolle zartschwingende Malerei. Allgemeine Züge der Rasse mischen sich mit individuellen der Persönlichkeit. Das Bild, als eigentliches Bildnis, sagt mehr aus von Nanas Charakter, als die Iphigenien und Lukrezien uns verraten, die er nach ihr malte. Die große Gelassenheit der Erscheinung und des Wesens ist darin, aber auch das Böse, Habgierige und Verräterische dieser römischen Schustersfrau aus ältestem Rasseadel. Ein paar individuell beobachtete Einzelzüge an Mund und Augen mit ihrer Verschattung sagen uns, daß nicht alles an diesem Menschen heiter und groß war. So bleibt auch innerhalb des monumentalen Rahmens noch Platz für Seelisches und Charakterdeutung. Wer Feuerbachs Kunst kalt nennt, vergißt, daß zu dieser Größe der Formanschauung eine gewisse Zurückhaltung im Mimischen gehört. Wo er wollte, das heißt, wo seine Aufgabe es erlaubte, konnte er trotz großstilisierter Malerei und strenger Flächen die letzten seelischen Tiefen enthüllen. Im Bildnis seiner Stiefmutter, auch in der repräsentativen Fassung, in der, gegenüber dem Wiener Bildnis, das Charakteristische etwas gemildert erscheint, gibt er



Abb. 83. Anselm Feuerbach, Die Stiefmutter des Künstlers

das innerste Wesen, das Herzensleben dieses Menschen, in geradezu erschütternder Weise (Abb. 83). Die Güte und der Kummer, die Sorge und das tapfere Vertrauen sprechen aus dem Blick dieser ruhigen Augen.

In dem Familienbilde des „Mandolinenspielers“ schuf Feuerbach ein idealisiertes Gruppenporträt (Abb. 84). Die Frau mit dem Kinde, und im Hintergrunde er selber. Es ist das gleiche Thema, das der Deutschrömer Overbeck in seinem Familienbilde auch behandelte. Hier sieht man, was wahre Monumentalität bedeutet: alles ist aus demselben Rhythmus heraus groß empfunden, und wenn auch hier die Figur des Mannes an Gewicht ein wenig zurücktritt, im Gefüge des Bildganzen bedeutet dies keine Schwäche, weil der Bildraum gleichmäßiger organisiert ist und weil die malerischen Akzente mit den plastischen Hand in Hand gehen. Form und Linie, Farbe und Licht sind aus einem Atem entstanden. Man glaubt Nana zu sehen, und die schöne Frau trägt tatsächlich ihre Züge. Aber Modell gegessen hat sie nicht; als das Bild entstand, im Jahre 1868, hatte sie ihn längst verlassen. Es ist nur ihr idealisiertes Bildnis; die unendlich großartige Plastik ihres Kopfes, durch Teilung von Dunkel und Hell des Hintergrundes in seinem Formencharakter betont, so lebendig in Idealität wie in feiner Empfindung, beherrscht den ganzen Aufbau des Bildes und weist seinem Flächencharakter die Richtung. Überall finden wir dasselbe Gegeneinanderspiel von Plastik und Fläche, von Hell und Dunkel, von Warm und Kalt, von großem Schwung und feiner Bereicherung. Das musikalische Genremotiv, das die gegenständliche Stimmung motiviert und die Figuren zusammenhält, wird gleichsam zum Symbol für die Musik der Erscheinung, die in diesem Meisterwerk Gestalt gewonnen hat. Das Bildnishafte ward hier zum Träger einer großen allgemeinen Empfindung. —

Der Stil Feuerbachs enthält trotz aller Freiheit der Kraft und trotz aller Stärke der persönlichen Anschauung und Empfindung doch einige klassizistische Elemente und auch äußerlich gewisse



Anselm Feuerbach, Nana mit dem Fächer

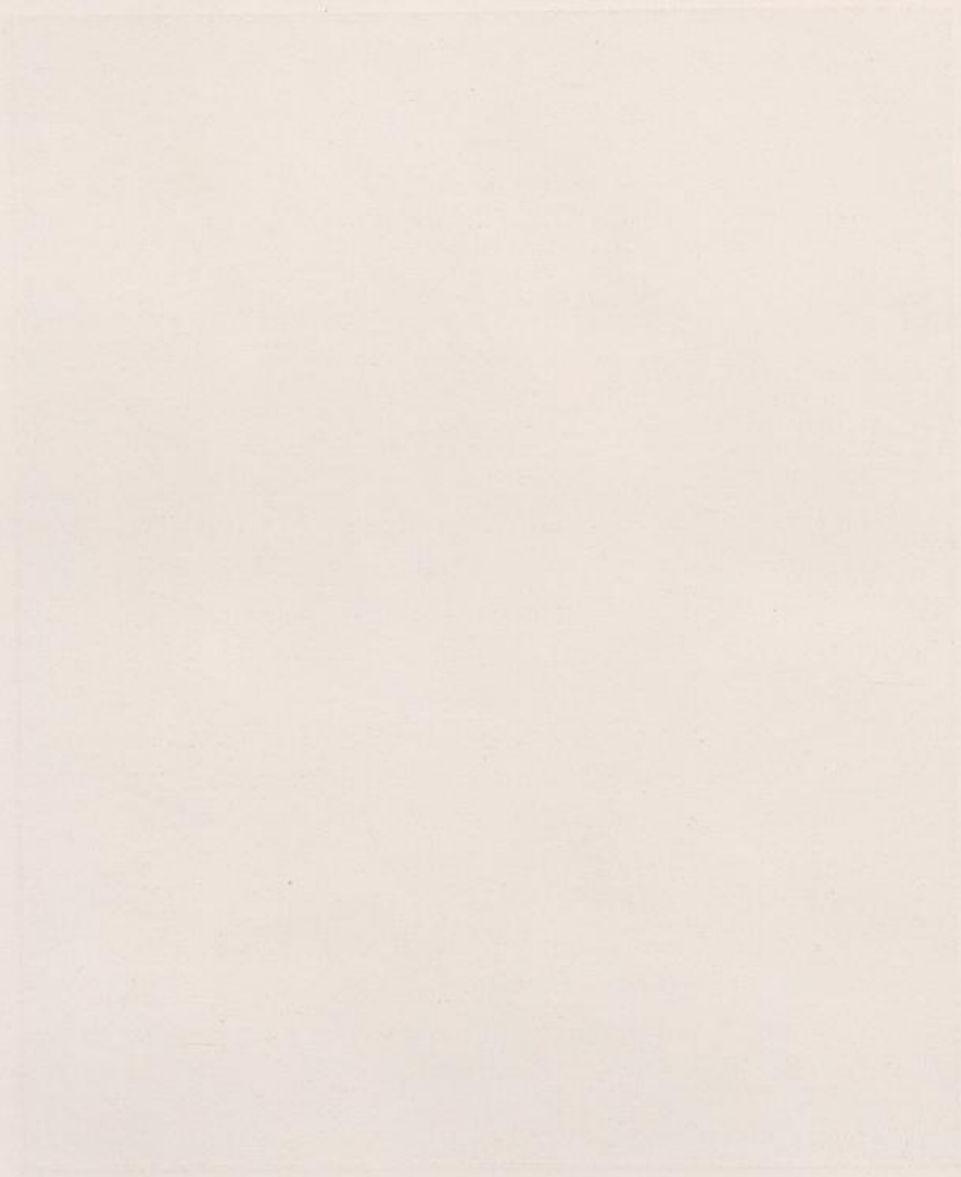




Abb. 84. Anselm Feuerbach, Der Mandolinenspieler

Beziehungen zur italienischen Renaissance. Im großen Aufbau und der Gliederung der Fläche spürt man leise Erinnerungen an das antike Relief und an das italienische Fresko. Bei *Hans von Marées*, dessen künstlerisches Wesen wahrlich nicht weniger durchtränkt war mit hellenischem Gefühl, sind solche Erinnerungen restlos ausgelöscht. Seine Monumentalität wirkt vollkommen neu, weil seine Kunst, den Menschen darzustellen, ganz von vorne anfang und alles Gewußte und alles Gelernte im Augenblick des Schaffens vergessen konnte. Was bei Feuerbach die Fläche bedeutete, bedeutet bei ihm der Raum. Er fand die Monumentalisierung des Bildraumes. Seine Gestalten, mit denen man gegenständlich so wenig anzufangen weiß, wollen wesentlich als Raumgrößen und Träger einer räumlichen Empfindung genossen werden. Der Organismus ihrer Plastik, der Rhythmus ihrer Bewegung, das Licht und der Schatten, aus denen sie gewoben sind, gestalten den malerischen Raum und seine Wunder, Wunder von einer Tiefe, die bisweilen an Rembrandtsche Wirkungen heranreicht. In seinen Bildnissen vor allem wird dieses Geheimnisvolle seiner Empfindung und seines Weltgefühls offenbar. Fest auf dem Boden der Wirklichkeit stehend, steigert er die Erscheinung bis zu ihrer letzten, inneren Bedeutung. Sein Selbstbildnis (Tafel XVIII) ist modelliert mit einer Wucht, mit einem Sinn für festen Bau und starke Fleischlichkeit, wie wir es sonst in der deutschen Kunst nur bei Leibl kennen. Vielleicht noch um einen Grad mächtiger. Neben dieser Energie in der Plastik hält nichts sonst stand. Aber es ist noch reicher an Akzenten als Leiblsche Köpfe, nicht von dieser edlen Gleichmäßigkeit in der Durchbildung der Oberfläche, sondern erregter und durchwühlter, die Akzente sprechen lauter und sitzen energischer. Man nimmt ein Gefühl von Aufruhr von diesem Bild mit weg. Wie die Form herauspringt, wie das Auge blickt, das vergißt man nicht wieder, und man hat ein Gefühl von einer ganz einzigen, ja ganz ungeheuren Energie der Seele. Das Dämonische des Menschen läßt sich erraten und meldet seine Rechte an.



Hans von Marées, Selbstbildnis
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig
Aufnahme Julius Bard, Berlin



Abb. 85. Hans von Marées, Hildebrand und Grant
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig

Und auf der Basis dieser realistischen Kraft malt Marées dann jenes berühmte Doppelbildnis von Hildebrand und Grant (Abb. 85). Seine große Aufgabe ist ihm in Italien klar geworden, diese Aufgabe,

nach der sein ganzes Wesen herrisch und gebieterisch verlangte: das Einfachste in endgültiger Form darzustellen. Auch dieses Doppelbildnis bedeutet ihm zunächst ein Raum- und Formproblem. Das Beieinandersein von zwei Gestalten im Raum, auf die einfachsten formalen Verhältnisse gebracht; der eine steht, der andere sitzt, zwischen ihnen nichts als die Horizontale der Tischplatte; zwei senkrechte Gestalten im Raum, nichts als die einfachsten körperlichen Motive des Sitzens und Stehens. Irgendwelche gegenständlichen Beziehungen zwischen den beiden Menschen fehlen, sie reden nicht miteinander, sie schauen einander nicht an, sie wissen voneinander nicht einmal, daß der andere da ist. Grant, der Sitzende, schaut gerade vor sich hin und sinnt ins Weite, Hildebrand steht im Hintergrunde aufgerichtet, wie eine Erscheinung, die vor einem im Traume aufsteigt, unausweichlich und mit drohender Gewalt. Die räumlichen Beziehungen zwischen den Körpern, ihr Abstand voneinander im Raum, durch nichts ausgedrückt als durch die Luft, die zwischen ihnen ist, machen den Inhalt des ganzen Bildes aus, das wie aus Schatten gebaut erscheint. Obgleich Marées diese Wirkung sicher nicht gesucht hat, ist mit diesem Beieinandersein eine seelische Stimmung ausgedrückt von einer Tiefe, wie sie sonst nur Rembrandt hat. Es ist eine Stimmung, deren Inhalt sich nicht genau definieren läßt, in diesem sinnenden Blick des einen werden Geheimnisse lebendig, sie tauchen auf und verschwinden wieder, es „menschelt“ vor seinem geistigen Auge (wie Goethe dergleichen nannte), und in der anderen stummen Gestalt da im Hintergrunde nimmt das Rätselhafte vollends unheimliche Gestalt an. Aber dieses Rätselhafte — und dies ist das Große an dieser Gestaltung — war nicht der Anfang und das Ziel dieser Malerei, sondern das Ende. Es ergab sich aus der innerlichen Monumentalisierung der Erscheinung, die von dem Sichtbaren und Äußerlichen alles fortließ, was für den Bau der Einzelgestalt und für das Gefüge dieses Beieinanderseins im Raume nicht notwendig, nicht ausdrucksvoll erschien.



Abb. 86. Hans von Marées, Bildnisgruppe
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Leipzig

Die Durchdringung der formalen Beziehungen enthüllte eine Welt mystischer Dinge.

Als Hans von Marées im Jahre 1873 zum ersten und tragischerweise auch zum letzten Male einen Monumentalauftrag bekam, als er für seinen Freund Dohrn den Bibliotheksraum in der Neapler zoologischen Station mit Fresken ausschmücken durfte, die das Leben und die Tätigkeit dieses Instituts in freier Weise darstellen sollten, reservierte er eine Wand für ein großes Gruppenbild: Dohrn mit seinem Mitarbeiter und seinen Freunden Hildebrand, Grant und Hans von Marées. Er macht ein Genrebild daraus, eine Tischgesellschaft (Abb. 86), vor der Tür einer italienischen Wirtschaft sitzend; oben an der Treppe die Wirtin, rechts am Hause eine Marktfrau mit ihren Fischkörben (es ist eine Variation

der tizianischen „Eierfrau“, ein altes venezianisches Motiv). Da er durch die große Rolle, die er den Baulichkeiten gibt, das für die Ruhe der Gesamtwirkung notwendige architektonisch feste Gerüst hat, kann er die Hauptgruppe, die Porträtgruppe, äußerlich etwas lockerer komponieren und in bewegterem Rhythmus halten. Innerlich ist sie ganz fest und mit letzter Klarheit zusammengebaut. Links sitzt Dohrn, die Hauptfigur, neben ihm, halb hinter ihm, steht sein Mitarbeiter. Dann kommt eine Pause, die überleitet zur Gruppe der Freunde. Die körperlichen Motive wirken mit eindeutiger formaler Bedeutung, das Sitzen und Stehen gibt jedesmal die vollste, zugleich die reichstentwickelte Ansicht. Daß den Figuren der beiden Gelehrten die größere Silhouettenentfaltung gegeben ist, während die Freunde, jeder einzeln genommen, weniger Fläche beanspruchen, ergibt sich aus gegenständlichen wie formalen Bedingungen: Die zwei Gelehrten sind wichtiger als die Freunde; das ist das Gegenständliche. Aber die zwei Gestalten sollten den dreien das Gleichgewicht halten; das ist das Formale. Es ist nichts Zufälliges in diesen Zusammenfügungen, so zwanglos und natürlich das Beieinandersein auch scheinen mag. Daß Dohrn den Kopf seitlich aus der Gesamtkomposition hinausneigt und den Ring durchbricht, ist, weil hier der Hauptakzent liegt, genau so notwendig wie die Beruhigung seiner auseinandergezogenen Silhouette durch die streng vertikale geschlossene Masse seines Nachbarn. Man könnte keine Linie ändern, ohne den Rhythmus des Ganzen zu zerstören. Und in den drei Köpfen der Freunde gibt Marées die drei Hauptansichten des menschlichen Schädels, die volle Vorderansicht, das reine Profil und die Dreiviertelwendung. Das ist plastisch die reichste Ansicht, deshalb muß sie etwas weniger Breite haben als die beiden anderen und wird daher vom Profilkopf etwas verdeckt.

Das klingt alles reichlich dürr und formalistisch, wie eine Rechnung, wie ein Rezept, das man lernen kann. Das Rezept kann man auch lernen. Aber das Innerliche daran nicht, das

Intuitive, das aus der Charakteristik der Persönlichkeiten, aus ihrer inneren Bedeutung heraus diese Formulierung fand. Dohrn, der temperamentvolle, ewig unruhige, sprühende Gelehrte der Tat, braucht die Unruhe der Silhouette von innen heraus, aus seinem Wesen heraus, Hildebrand, die fest in sich ruhende Persönlichkeit, die massige Vorderansicht, und Marées, der grüblerisch Glühende, die Neigung und die reiche Wendung. Nur so, nur aus dieser instinktsicheren Erfassung der Charaktere, ließ sich diese glänzende Formel gewinnen, nur so konnte die Bildnisgruppe dann auch äußerlich monumental werden. Aber trotzdem, auch die Formel allein ist so reich, so inhaltvoll, daß es kein Schaden wäre, wenn diese Formel auswendig gelernt würde. Wer ihren formalen Sinn versteht, kann sich bei ähnlichen, wenn auch kleineren Aufgaben nutzbringend an ihr bereichern.

In den Einzelköpfen lebt selbstverständlich nicht die gleiche Tiefe des seelischen Ausdrucks wie in jenem Doppelbildnis von Hildebrand und Grant. Das Bild ist als Wandbild auf Fernwirkung berechnet, und die Köpfe müssen im Zusammenhang mit dem Gesamtaufbau zur Geltung kommen. Nur die wirklich entscheidenden Züge sind herausgearbeitet, diese aber so deutlich betont, daß die Charakteristik klar spricht, mit großen baumeisterlich empfundenen Akzenten. Bei allen Gruppenbildern von rhythmisch so reicher Komposition wird der Reichtum veranlaßt durch ein kleines dramatisches Motiv. In Rembrandts „Stalmeesters“ steckt ein dramatischer Moment, Runge wollte eine „Heimkehr“ malen, Leibl in seiner „Tischgesellschaft“ gibt immerhin eine kleine Handlung, einen erkennbaren Augenblick. Hans von Marées gibt gar nichts dergleichen. Die Leute reden nicht einmal miteinander, sie sind nur da. Und doch ist das Bild so reich und lebendig, so unposiert, keiner denkt ans Gemaltwerden. Die bloße Existenz genügt dem Künstler zur Entfaltung seines Reichtums, weil er die Dinge ganz sachlich und ganz innerlich nimmt. Dies hat etwas von einer fast antiken Größe, monumentaler war nie eine Bildniskunst.

Zum großen Stil gehört ein Sinn für Einfachheit und Klarheit der Erscheinung, die Gabe, die Formen einer Gestalt, eines Kopfes nach ihren Hauptpunkten groß aufzufassen, zusammenzufassen und das ganze Formenleben einheitlich zu gliedern — jener Sinn, dessen Geheimnis die Künstler der Antike besaßen. Den Deutschen war dieser Sinn seit Schadows Tod immer mehr abhanden gekommen, und es lag im tiefsten Wesen des Problems begründet, wenn seine Erneuerung sich auf antikem Boden, in Rom, vollzog. Marées, Feuerbach und Hildebrand hätten in Deutschland, ohne Italien, ohne Rom, die Möglichkeiten ihrer Selbstentwicklung nicht gefunden, und das Schaffen dieser Deutschrömer bildet den notwendigen Ausgleich deutschen Wesens gegenüber der Linie Leibl und Trübner. Und das Deutschrömische, dem Klassizismus, ja auch dem Nazarenertum irgendwie Verwandte spielt bei einer so merkwürdigen Erscheinung wie *Arnold Böcklin* eine entscheidende Rolle. Allerdings faßte er es ganz persönlich und romantisch, in späteren Tagen schlechthin gedanklich und illustrativ. Aber in seinen besten Zeiten war dies Element doch formbildend in seiner Kunst, und in seinen schönsten Bildnissen spürt man den Zusammenhang mit dieser neuen deutschrömischen Tradition auch deutlich, wenn auch das malerische Element, wie bei Feuerbach, noch durchaus selbständig neben dem Sinn für große Form steht. Der Kopf seiner Frau Angela (Tafel XIX) erinnert in seiner noblen Einfachheit an Feuerbachsche Kunst, geht aber in der Durchmodellierung der Form und in der Intimität des Malerischen über Feuerbach hinaus. Hier ist Größe der Formempfindung mit Intimität verbunden, reine große Linie mit starker Koloristik, energische Modellierung mit malerisch feinstem Zauber. Das Bild hat etwas, was bei Böcklin sehr selten ist: Harmonie. Und darüber hinaus eine sinnliche Schönheit und Feinheit in der Oberfläche, ein Atmen des Fleisches und eine Stille der inneren Bewegung, die es zu einem der kostbarsten Porträts macht, die wir von ihm besitzen. Auf solchen Wegen lag das beste Teil seines Wesens. Hier hatte



Arnold Böcklin, Frau Angela Böcklin
Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

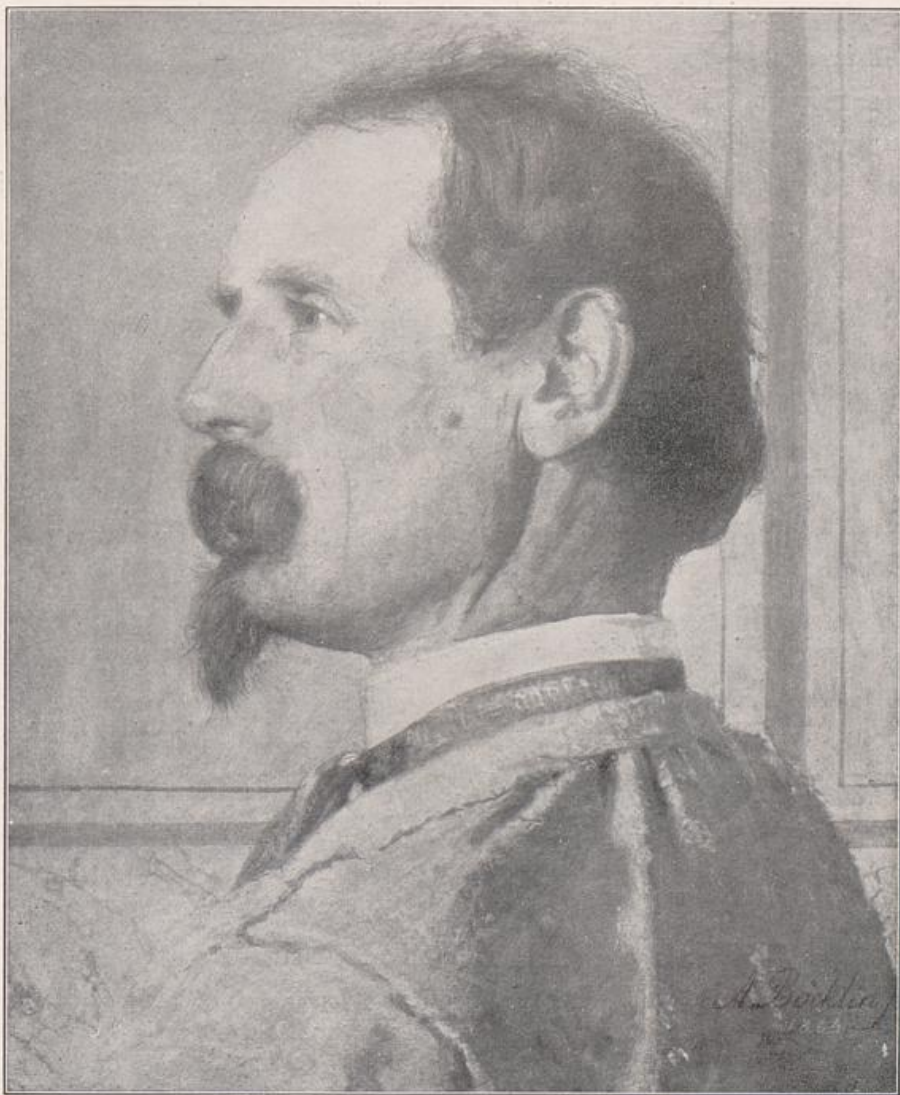


Abb. 87. Arnold Böcklin, Josef von Kopf
Mit Genehmigung der Photographischen Union, München

er den großen Stil, nach dem er sich in seinen späten Werken erfolglos abjagte, mühelos aus der einfachen Anschauung und der geistig sinnlichen Empfindung gewonnen. Das Bedeutende daran ist, daß ein solcher Wurf ihm nicht nur ausnahmsweise einmal, nicht nur etwa, weil seine Frau hier Modell saß, gelang, sondern daß

diese Kunst wirklich ein Stilelement bei ihm geworden war. In dem Bildnis des Bildhauers von Kopf (Abb. 87) lebt ja dieselbe große Empfindung, die gleiche malerisch-plastische Gesamtanschauung. Auch mit so schwierigen Problemen wie pleinairistischer Behandlung bei starker Koloristik ist er auf ganz persönliche Weise fertig geworden. Indessen zur Bewältigung größerer Aufgaben auf diesem Gebiete reichte seine formbildende Kraft doch nicht aus. Seine Bildnisse in ganzer Figur sind ausnahmslos mißglückt, er vergaß vor ihnen, wie ja überhaupt in seiner ganzen Entwicklung, sein Bestes und arbeitete das Problem nicht als sachliches Problem bis zu Ende durch. So blieb bei ihm das monumentale Bildnis nur Episode und kam nicht zu der Verwirklichung, die er hätte geben können und die, wäre sie zur Vollendung gediehen, der deutschen Malerei ein reiches Kapitel hinzugefügt hätte. Das Alemannische seiner Natur, dieses Schwergewicht des Germanischen im Verein mit romanischer Klarheit, versprach gerade damals so Großes, weil das malerische Problem als solches noch jung und unverbraucht war und Stil sich noch auf naive, sinnliche Weise gewinnen ließ, ohne die große Willensanstrengung und das Aufgebot an Theorie, das Böcklins Landsmann, Ferdinand Hodler, in unseren Tagen in Bewegung setzte, um zum Stil zu gelangen.

In *Ferdinand Hodler* ist der monumentale Stilwille unserer Zeit in seiner ganzen Problematik akut geworden. Durchdrungen von der Sehnsucht nach dem Ideal, wie nur je ein Nazarener, sucht er die feierliche Wirkung des architektonischen Wandbildes und behandelt die Realität, so wie sie die großen Freskomaler der italienischen Renaissance behandelten, er stilisiert sie mit der geistig bewußten Tendenz auf Klärung, Vereinfachung und großen Flächenrhythmus. Zugleich aber lebt in ihm das Ausdrucksverlangen des Gotikers, der die bewegte Linie mit Spannung und Energie anfüllt und überlädt. Diese Häufung und Durchkreuzung der Elemente gibt seinen Bildern die mächtige, aber auch die manchmal quälende Wirkung, die fast etwas Peinigendes haben kann

und einen nicht losläßt, trotzdem man sich in jedem Augenblicke klar darüber ist, daß dies von Anfang bis zu Ende Formalismus ist. Eine Kunst, so unmytisch wie nur irgend etwas aus Klugheit, nicht aus Weisheit Gewonnenes, ohnmächtig vor Gefühlen und bar aller Sensibilität. Die gedankliche Klarheit in ihr ist so groß, die Konsequenz gegenüber dem Problem so stark, daß sie auch das, was mit Ausdruckslinie nicht zu fassen ist, daß sie auch das Malerische, die Verhältnisse von Licht und Schatten, mit Linien umschreiben will. Das Fluktuierende, das ewig Bewegliche, wird eingefangen in das Netz starrer Freskosilhouetten, auf dunklen Schattenflächen liegen die Lichtreflexe als stark umgrenzte helle Stücke, so wie Sandbänke auf dunklem Meer. Wenn Hodler Stil und Klarheit und Größe der Wirkung wollte, mußte er das malerische Problem unserer Zeit ignorieren. Es war nicht mehr frisch, nicht mehr neu genug, um in diese rein lineare, rein zweidimensionale Anschauung hineinverarbeitet zu werden, um untergeordnetes, begleitendes Element zu sein, so wie die Farbe, die äußerlich hinzukommt.

Aber die berserkerhafte Energie, mit der Hodler rings um sich herum alles niederschlägt, was nicht zu seiner Idee paßt, hat auch ihre Größe. Seine Wirkungen, besonders bei Einzelfiguren, können sehr stark sein, und nicht nur stark wie mit groben Mitteln, sondern auch nachhaltig und eindringlich. Er weiß auch Menschliches bis zu gewissem Grade mit ihnen zu charakterisieren. Sein Damenbildnis „Frl. Gertrud Müller“ (Tafel XX), in Rosa und Gelb in ganzer Figur, ist lebendig und ausdrucksvoll, der Aufbau der schief sitzenden Gestalt mit dem starken Herausholen des senkrecht gestellten Kopfes aus den Schultern so originell und rhythmisch, so schwungvoll, daß man hier etwas unbedingt Persönliches zu sehen glaubt. Die Einheitlichkeit der Linienführung mit ihrem System schön abgewogener und in ruhiger Wellenbewegung ineinanderschwingender Kurven, sorgsam und organisch gegliedert und durch die eckigen Motive des Fußbodens äußerlich zu Ruhe und



Abb. 88. Gustav Klimt, Frau Riedler

Haltung gebracht, spricht sehr stark und voll. Das Spannungsverhältnis zwischen Linie und Fläche, zwischen Figur und leerem Raum, besitzt dekorative Schlagkraft von so bezwingendem Reiz, daß man darüber die Gewaltigkeiten vergißt. Denn die Natur, die da vor ihm saß, und ihre Deutung beunruhigen Hodler sehr wenig. Er weiß natürlich auch, daß sein Modell, das man sich nach dem Bilde von hohem Wuchs denkt, in Wirklichkeit von mittlerer Größe ist. Aber um diese, dem Modell eigentümliche Haltung zur Wirkung zu bringen, übertreibt er die Proportionen nach unten hin so endlos, bis er den gesuchten Linienrhythmus erreicht hat. Sein Bild wird ihm unter der Hand wichtiger als ihr Bildnis, und er hat ein Recht dazu, weil ja seine Übertreibungen und seine Stilisierungen ursprünglich von einer gewissen Charakteristik, der Charakterisierung einer Haltung, aus-



Ferdinand Hodler. Frl. Gertrud Müller
Mit Genehmigung des Verlages Rascher & Co., Zürich



Abb. 89. Maurice Denis, Ehrung für Cézanne

gehen. Dies bedeutet das Letzte an Ausdruck, was sich mit solcher wesentlich formal orientierten Kunst erreichen läßt. Das Bildnis, derartig großdekorativ und architektonisch monumental geworden, von den Gesetzen eines allgemeinen Stilwillens diktiert, wird ohne ein gewisses Maß von äußerlichen Gewaltamkeiten nicht leben können.

In wie hohem Grade diese Art trotz mancher möglichen Einwendung als immerhin schöpferisch anzusehen ist, sieht man sofort, wenn man dieses Bild mit einem Damenbildnis des Wiener Stilisten *Gustav Klimt* vergleicht (Abb. 88). Auch hier liegen zufällig ähnliche Gewaltamkeiten in der Proportion vor. Aber hier fehlen Energie in der Erfassung und Ausdruck im Persönlichen. Was bei Hodler Stil heißt, wird unter Klimts Händen zur Dekoration. Das Menschliche spricht kaum noch, man interessiert sich nicht für die dargestellte Person und muß sich begnügen mit dem Reiz schön

stilisierter und farbig reizvoll arrangierter Flächen. Monumentalität auf dem Niveau des Salons hat nicht einmal gesellschaftlich brauchbaren Charakter, die Fülle der gebrachten Opfer wird durch keinen Gewinn ausgeglichen.

Auch die Monumentalisierung des Gruppenbildes, die der französische Neuklassizist *Maurice Denis* in seiner „Ehrung für Cézanne“ (Abb. 89) versuchte, gab keine großen Resultate. In der Komposition fühlt man an jedem Punkte die Rechnung, das gegenständliche Motiv der Anrede besitzt nicht die Kraft, ein geistiges Band um die Gruppe der Figuren zu schlingen. Sie sind eben doch nichts weiter als Standfiguren, und so wirkt das sprechende Motiv nur als erstarrter Moment. Und wo charakteristisch Porträthaftes bemerkbar wird, fällt es als realistisches Detail störend aus dem ganzen Bildgefüge heraus.

Die wahre Monumentalität im Bildnis konnte auf dem Wege des architektonischen Stilwillens allein nicht mehr gefunden werden. Sie ließ sich auf diesem Wege, wie *Marées* gezeigt hatte, nur erreichen, wenn dieses Element als dienendes, nicht als führendes auftrat und nur zu dem wesentlicheren Element sich hinzugesellte. Dieses wesentliche Element liegt nicht außerhalb des Menschen, sondern in seinem Innern: das seelische Moment, zeitweise über Gebühr vernachlässigt, verlangt sein Recht.