Gesammelte Aufsätze

Pinder, Wilhelm

Leipzig, 1938

Ein Gruppenbildnis Friedrich Tischbeins in Leipzig

urn:nbn:de:hbz:466:1-42052

EIN GRUPPENBILDNIS FRIEDRICH TISCHBEINS IN LEIPZIG

Erschienen in den „Kunstwissenschaftlichen Beiträgen, August Schmarsow gewidmet", Leipzig 1907

Wir bereiten uns vor, die Geschichte unserer neueren Malerei zu schreiben. Die rückblickenden Ausstellungen des letzten Jahres konnten erst tastende Versuche sein; indessen versicherten sie uns, daß unsere Vorstellungen vom 19. Jahrhundert – nun vom Grunde aus bewegt – sich nie mehr zu dem glatteren Bilde zurückberuhigen werden, das jenem Jahrhundert selbst als Wahrheit galt. Und so ist eine neue Unsicherheit unser sicherster Gewinn. Ein guter Gewinn: die Möglichkeit neuer Fragen, das Recht zu neuer Fragestellung.

Wir hoffen nicht auf eine große Linie, die dem Anstiege der Franzosen sich vergleichen ließe. Aber wir dürfen gewärtig sein, verborgene Schätze an so vielen Punkten zu entdecken, daß uns die Linie ersetzt wird. Soll unsere Hoffnung haltmachen an der Grenze des Jahrhunderts? Müssen wir nicht suchen, immer mehr rückwärts zu graben? Die Grenzen unseres aufsteigenden Zeitalters zurückzuschieben gegen das traurige Nichts, das seit Holbeins Tode die deutsche Malerei bedeutete – eine Finsternis, die von dem einzigen Sterne Elsheimer kein Licht annehmen konnte?

Es ist nur natürlich, daß die neuen Ahnungen, die werdenden geschichtlichen Erkenntnisse auf dem Boden des 19. Jahrhunderts wuchsen, daß die Zeit vorher auch auf der Berliner Ausstellung, die von 1775 an rechnete, uns am wenigsten zu erzählen wußte. Unsere Lehrbücher sagen etwas über den römischen Kreis unter Mengs und ein paar Worte über Graff, die einzige indiskutable deutsche Größe. Sie nennen einen oder zwei Tischbeins, und in einigen erfährt man flüchtig von einer Malerfamilie dieses Namens. Es geschieht dies sogar ziemlich häufig – und doch gehört diese Familie zu dem ganz Verborgenen. Es ist die schlimmste Verborgenheit: die große Zahl von gegen 20 malenden Familiengliedern hat einen nebulösen Sammelbegriff geschaffen, den selten jemand zu durchdringen wünscht.

Hier aber ist ein doppeltes Unrecht. Denn das Verborgene ist ein Schatz. Schon den Sammelbegriff, schon die Kunst der Familie, werden wir besser

bewerten müssen. Edmond Michel hat in seiner „Etude biographique sur les Tischbein" (1) ausgesprochen, was die Deutschen als die ersten wissen sollten: „Les Tischbein ont su fonder une école dans leur patrie; c'est à eux que l'on doit cette nouvelle renaissance de l'art en Allemagne; ils sont les précurseurs des Overbeck et des Cornelius."

Wir wissen nicht, ob auch wir noch die Maler der Casa Bartholdy auf dem Wege antreffen werden, der von uns zu den Tischbeins sich bahnen läßt. Aber das werden wir – glaube ich – einsehen müssen, daß in dieser Familie mancher, den wir, uns abgewandt, „dahinten" im 18. Jahrhundert glaubten, mit entschiedenem Ausdruck vorwärts blickt: uns selber ins Gesicht.

Vorher muß freilich das andere Unrecht überwunden sein. Wir müssen die Unterschiede in der großen Familie sehen lernen. Wir brauchen nicht von jedem Kleinen ein klares Bild zu schaffen; aber das muß erkannt werden, daß da zum mindesten drei Persönlichkeiten von wirklicher Bedeutung sind, Persönlichkeiten, deren jede eine der wichtigsten Seiten aus jener kritischen Zeit unserer Kultur wiedergibt – der schikanöse Sammelbegriff hält sie nur den meisten verborgen. Es sind Johann Heinrich der Ältere (1722–1789), Johann Heinrich Wilhelm (1751–1829) und Johann Friedrich August (1750 bis 1812). Ich möchte sie im Rahmen dieser Studie kurz als Heinrich, Wilhelm und Friedrich benennen dürfen.

Der Älteste gehört stilistisch noch ganz zum Rokoko, ist Schüler des van Loo und des Piazzetta. Er weist nur dadurch vorwärts, daß er überhaupt malen kann, mit einer Eleganz, einem farbigen Reichtum, die das arme Deutschland von damals nicht kannte. Er hat noch wenig neue Töne und pinselt auch, wo es verlangt wird, im leichtsinnigsten Seigneur-Geschmack. Man vergleiche nur seine affektierte „Schönheitsgallerie" im Schlosse Wilhelmsthal mit dem in köstlichem Rot raffiniert gehaltenen Porträt eines Bückeburger Fürsten zu Kassel (2). Aber mitten in sein Werk hat er das Bildnis der Frau vom Rath (3) gestellt, das ein freudiges Versprechen einer neuen künstlerischen Ehrlichkeit ist. Die deutsche Malerei verdankt ihm, daß einmal einer das Handwerk wieder konnte.

Die beiden anderen, seine Neffen, haben es von ihm gelernt. Sie sind um die Mitte des Jahrhunderts geboren, sie leben unter den Menschen, denen unsere Musik und Literatur ihren grandiosen Aufschwung dankt, im Strome der bewußten Selbsterneuerung, die uns Justis „Winckelmann" in klassischer Klarheit dargestellt hat. Hier haben wir das Recht, nach einem entschiedenen Vorwärts der Gesinnung zu fragen.

Eine bedingte Antwort hat man sich bisher erst bei Wilhelm, dem „Goethe-Tischbein", geholt. Natürlich, denn er war eine von Grund aus literarische Natur. Dies verband ihn mit Goethe, es verband ihn mit den Kräften eines Aufschwunges, der für jene Zeit außer Frage steht. Er gab einen „Homer, nach Antiken gezeichnet", heraus, zu dem Heyne die Erläuterungen schrieb. Er veröffentlichte ein Werk über antike Vasen gemeinsam mit Lord Hamilton. Und zum Lebensvollsten seiner Hinterlassenschaft gehört die ausgezeichnete Selbstbiographie (4), deren eigentliche Erzählung der intelligente Satz eröffnet: „Meiner Existenz ward ich zuerst inne, als ich auf die Nase gefallen war."

Auf der Brücke zum Literarischen stehen auch noch jene prächtigen Studien von Tiergesichtern, deren physiognomische Kraft er vergleichend bis zum menschlichen Charakterkopfe steigerte (5). Die Patenschaft seines freundlichen Gönners Lavater ist hier außer Zweifel. Ja, selbst das, was in der Entwicklungsgeschichte unserer Malerei wenigstens als Symptom sein Wichtigstes ist – die Wendung zum Nationalen – entstammt einer literarischen Phantasie. Er hat sich als Jüngling für die deutsche Geschichte begeistert – weil in der historischen Situation die beste Quelle auch der bildenden Kunst erblickt wird – und verficht mit einer rührenden und bedeutungsvollen Sehnsucht die Rechte der vaterländischen Historie neben der klassischen. Und so entsteht ein „Armin, der Retter Deutschlands", ein „Götz von Berlichingen", ein „Luther" und vor allem jenes Erstlingswerk, das bei den französischen Akademikern – David voran – das Staunen einer uns unbegreiflichen Bewunderung erregt hat (6): der Konradin (7).

Das alles bleibt bedeutsam genug. Wilhelm Tischbein hat sich zwar dem Klassizismus nicht dauernd entzogen; aber immerhin: was hier im literarischen Untergrunde sich ankündigte, konnte doch einst als befreiende Tat in der Landschaftsmalerei heraustreten. Es war schon ein Vorspiel, ein erstes „Besinnen auf die eigene Scholle".

Freilich verlor jener Wille zur Selbstbesinnung sein Bestes, als er unter die Formen einer noch schwachen Malerei niederduckte. Der Konradin ist noch ganz jenes negative Ideal, mit dem der Deutsche sich über seine Schwäche trösten mußte: der Jüngling „ohne Falsch" – und damit schon zu Ende. Und das Wichtigste: dem Auge wird kaum etwas Echtes angeboten, geschweige denn eine neue Schönheit. Der plumpe und dennoch weichliche Götz ist wohl ein lauter Protest gegen alles Rokoko – aber nicht vom Geiste der Malerei selbst erhoben. Der suchte andere Siege und forderte andere Mühen. Er forderte einen engen Kreis, damit die aus langer Ohnmacht sich aufrichtende

Kunst ihre Kräfte sammeln könne. Und er hatte ihn schon gefunden – eben da, wo Wilhelm Tischbein nach eigenem Geständnis es am leichtesten nahm: im Porträt. Im Porträt war die Ablösung von der Literatur am leichtesten einzuleiten – der Weg der Rettung und vielleicht der Größe für unsere Malerei. Hier war schon Natur – das letzte Ziel –, aber hinter ihr blickte noch der Reichtum allgemeinsten menschlichen Geschehens hindurch, der die geheime Beihilfe literarischer Kräfte noch einmal zusicherte. Und es war die Größe Graffs, daß er seine ganze Kunst auf die Natur im menschlichen Gesichte einstellte. Die männliche Kraft seiner Bildnisse ist so neu, weil sie unmittelbare Naturanschauung ist. Durch ihn griff die Malerei selbst endlich wieder mit einer sicheren Hand nach der Wirklichkeit, die sie tragen mußte, und die sich ins Kleine, in die kluge Enge Chodowieckischer Stiche und allenfalls den feinen, aber schüchternen Schmetterlingsglanz Fügerscher Miniaturen geflüchtet hatte. Das Porträt des Dieners Samuel Nagel (8), dessen warmherziger Treue er eine Art natürlichen Heiligenscheines gemalt hat, beweist eine originale Verwandtschaft dieser jungen Malerei mit dem bürgerlichen Drama Lessings und des jungen Schiller. In dem Reichtum, den diese neue Objektivität über Graffs Bildnisse ausgoß, scheint mir eine neue deutsche Malerei zum ersten Male wieder Tatsache geworden zu sein.

Damals konnte es ein Vorzug sein, einen engeren Willen zu haben. Wilhelm Tischbein hat – durch einen übermächtigen literarischen Instinkt verführt – das Beste seiner Kraft nicht an diesen Kreis getragen, der die Gesundung barg. Sein Vetter Friedrich, weniger geistreich, weniger vielseitig, übertraf ihn, indem er seinen Platz in der Geschichte hier zu wählen wußte. Es war der Platz an der Seite Graffs. Man hat ihn Friedrich Tischbein in einem engeren Sinne schon früher zugestanden. Graffs männliches Talent versagte seine letzte Feinheit vor der Darstellung der Frau. Schon Friedrichs eines Bildnis der Königin Luise (9) dagegen versichert mit einem bezaubernden Charme, daß die Lücke, die Graff hier ließ, geschlossen wurde. Indessen scheint eine genauere Einsicht in sein Werk – die heute sehr erschwert ist – noch in einem höheren Sinne den Rang neben Graff dem Künstler zubilligen zu dürfen. Unsere junge Malerei – als eine Kunst, die erst wieder das Gehen lernen mußte – arbeitete sich vom Bildnis aus langsam vorwärts; vom Kopfe aus die Gestalt zurückerobernd, von der Gestalt aus den größeren Raum: bis endlich das beseelte Landschaftsporträt – wenn auch, wie alles Deutsche, als seltene und scheinbar isolierte Leistung – möglich war. Mir scheint diese Wahrheit evident. Ein Brustbildnis von Graff ist von einer wirklichen, neuen,

anschauenden und stilbildenden Kraft völlig durchdrungen; aber schon bei der ganzen Gestalt wird alles flacher, leerer – unsicherer. Dem Gruppenbilde fehlt die haltende Energie deutscher Räumlichkeit, und was gar von Landschaft selbst erscheint, ist einfach eine Verabredung – Abbreviatur.

Friedrich Tischbein, dessen künstlerischer Wille vor Bestellungen leicht ermüdete und dessen Bild in den Museen durch solche schwächeren Leistungen wesentlich gefälscht wird, hat in den Werken seiner ganz freien Wahl ein gutes Stück jenes notwendigen Weges begangen – weiter, wie mir scheint, als Graff und darum dem größeren Genossen doch noch beinahe ebenbürtig geworden. Schon auf der Dresdener Porträtausstellung von 1904 sah man das Bildnis eines Kaufmanns Dufour-Feronce und seiner Tochter, das zwei Gestalten mit nobler Sicherheit vor der Landschaft zeigte. Und ich möchte hier das größte und schönste jener Werke mitteilen, die im Privatbesitze seiner Nachkommen verborgen sind – um so lieber, als dieses Bild gleich dem eben genannten sich in Leipzig befindet. An ihm erkennt man, daß, wenn Heinrich zuerst das Werkzeug der Malerei durch Fremde wirklich meistern lernte, wenn Wilhelm beschloß, es den Schätzen einer wesentlich deutschen Bildung zuzuwenden, so Friedrich jenen einzigen kleinen Kreis ganz originaler Kunst erfüllte, in dem die Zukunft beschlossen lag; und das so in jedem der drei eine der notwendigen Formen unserer Selbsterneuerung sich widerspiegelt: die Schule des Auslandes, die Universalität noch suchenden, noch um sich schauenden Denkens, und als Letztes die stille und entschiedene Versammlung der Kraft auf den Ansatzpunkt einer ersten selbständigen Bewegung.

*

Johann Friedrich August Tischbein, 1750 zu Maastricht geboren, hatte seine Ausbildung durchaus innerhalb der Gens empfangen können: zuerst durch seinen Vater, den Hildburghäuser Hofmaler Johann Valentin Tischbein, später bei dessen jüngerem Bruder, dem berühmten Johann Heinrich dem Älteren zu Kassel (10). Dort, an der Akademie des Oheims, war er 1771 als „dessinateur" angestellt. Schon 1772 aber ergriff ihn der Wandertrieb seiner Familie und führte ihn durch zehn Jahre sammelnden, lernenden Eifers hin. Er suchte Paris für zwei Jahre auf und brachte von dort die Freundschaft mit Gotthard von Müller, dem ausgezeichneten Stuttgarter Kupferstecher, heim. Und als in der Heimat der Fürst von Waldeck ihn zum Hofmaler annahm, gewann er hieraus die Gewähr zu erneuten Reisen. Er sah Frankreich

wieder, lernte Holland kennen, malte mit großem Erfolge in Rom und Neapel und schloß Freundschaft mit Jacques Louis David. In Wien fand er einen Maler, von dessen Farbenton gelernt zu haben er gerne bekannte: Friedrich Heinrich Füger. Vielleicht empfing hier sein Kolorit das zarte warme Gold – in Fügers Kieler Selbstbildnis (11) ist es vielleicht im gröberen Vorbild zu erkennen. In jenen Jahren sammelte und sog seine Seele alles Verwandte ein. Auch das französische Genre wirkte. Es ist verständlich, wenn Michel bei Tischbeins famosem Kinderbildnis „La petite Boudeuse" (12) an die Vigée-Lebrun, ja an Greuze erinnert. Aber schon damals formte sich in ihm, was seine eigenste Tat und Schöpfung war. Um 1780 entstand in Stuttgart, etwa gleichzeitig mit der Boudeuse, das Pastellbild von Gotthard v. Müllers Gattin mit dem Kinde „La tendre mère" heißt es auf Müllers Stich von 1783 (13). Es ist ein Durchgangspunkt in Tischbeins Schaffen. Hinter der französisch-genrehaften Anordnung schimmert hier jenes ihm ganz eigene entzückende Frauenideal hindurch, das dann aus allen seinen Damenbildnissen herausblickt – herausblickt mit einer derartigen visionären Leichtigkeit, daß die Ähnlichkeit nirgends versehrt wird. Im Jahre 1782 scheint es durch eine glückliche Berührung mit der Wirklichkeit zu voller Reinheit ans Licht gelockt worden zu sein. In Mengeringhausen malte Tischbein das Porträt der jungen Sophie Müller (14). Es war eine gemalte Werbung. Mit freiem Wurfe blickt der Kopf aus ovalem Rahmen; die Wangen von so köstlichem Rot, daß es durch die leichte Schminke dringt, das zartgepuderte Haar eine lustige lockere Wolke wie von silbergrauem Dampf, die Lippen feucht und frisch, die blauen Augen mit einer tiefen Zärtlichkeit redend, das leuchtende Grün des Ärmels von einem duftigen Schleier wie von Schaumwellen überkräuselt; dies alles zu kühner, golden-froher, kräftiger Harmonie verschmolzen – man fühlt, wie hier ein übermächtiges Künstlerideal sich mit der anmutigsten Wirklichkeit verbündete, wie es gleichsam übersprang in das Modell und die erotische Gewalt in seine Dienste nahm. Die künstlerische Energie des Erlebens, die hier sich niederschlug, kleidete auch den wirklichen Abschluß der Werbung in gefällige Form. Caroline Wilken, Tischbeins älteste Tochter, erzählt in ihren Aufzeichnungen für ihre Nachkommen (15): „Der Vater tanzte mit der Mutter ein Menuett. Als sie nach der Eingangstour sich wieder vereinigten, benutzte der Vater den kurzen Moment, um die Mutter zu fragen, ob sie geneigt sei, mit ihm durch das Leben zu tanzen. Zeit zur Antwort gestattete die Figur des Tanzes nicht, als sie aber in der Schlußtour sich wiederfanden, antwortete die Mutter ‚o ja!', und der Bund war geschlossen."

Von jener Zeit an – die Hochzeit war im Januar 1783 – war das Feinste und Zarteste von Tischbeins Kunst sichergestellt. Aber er hat weitergearbeitet, sich nach den Seiten ausgebreitet und ist – als ausgesprochener Porträtist – doch im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts weit mehr als ein „Frauenmaler" gewesen. Außer von einer Reise nach Weimar um 1785, die ihn zu Wieland in nähere Beziehung brachte, wissen wir von mehreren Reisen nach Holland, ja einem mehrjährigen Aufenthalt im Haag und in Amsterdam. Dort entstanden die charakteristischen Pastellbildnisse der holländischen Fürstenfamilie, die jetzt größtenteils aus dem Mauritshuis in das Rijksmuseum übernommen worden sind. 1795 war er wieder beim waldeckischen Fürsten und nahm dann einen Ruf des dessauischen an. Damals sind auf der Reise über Kassel, Erfurt und Weimar eine Anzahl sehr ernst zu nehmender Männerbildnisse gemalt worden, vor allem ein Wieland und ein Herder (gestochen von E. Pfeiffer). Beide fest in sich ruhend, von einer fast nüchternen Stille, die schon etwas vom kälteren Hauche des 19. Jahrhunderts verrät. Bis zu dessen Anfang blieb er in Dessau. Dann wurde er an Oesers Statt zum Direktor der Leipziger Akademie ernannt.

Vorher aber, in der letzten Zeit des Dessauer Aufenthaltes, muß das große Bildnis entstanden sein, das ich hier mitteile – das Bildnis seines Familienglückes. Das Wort darf hier im vollen Sinne genommen werden. Zwei Töchter waren herangewachsen: die ältere, Caroline, ein äußerst lebendiges Geschöpf, ganz dunkel, mit sprühenden Augen, die die geborene Zeichnerin verrieten (16); die jüngere, Betty, dunkelblond, stiller, sanfter, lieblicher, ein ausgesprochen musikalisches Wesen. Die Töchter bildeten mit der unverändert schönen Mutter ein Gesangsterzett, das schon in Dessau, namentlich aber in der Leipziger Zeit, eine gesellschaftliche Berühmtheit war. Es war eine innere Notwendigkeit, daß der „geborene Frauenmaler" unter dem Gesang und dem Lachen dieser drei glücklichen Geschöpfe malen durfte. Caroline erzählt, wie Tischbein „plötzlich im erhebenden Gefühle seines Glückes aufspringen konnte" und die Seinen „der Reihe nach umarmen". Aus diesem Glücksgefühl heraus, diesem tiefsten Bewußtsein einer Wahlverwandtschaft zwischen seiner Kunst und seiner Wirklichkeit, schuf er das große Gruppenbild, das sich jetzt zu Leipzig im Besitze von Frau Sophie Gumprecht befindet (16a).

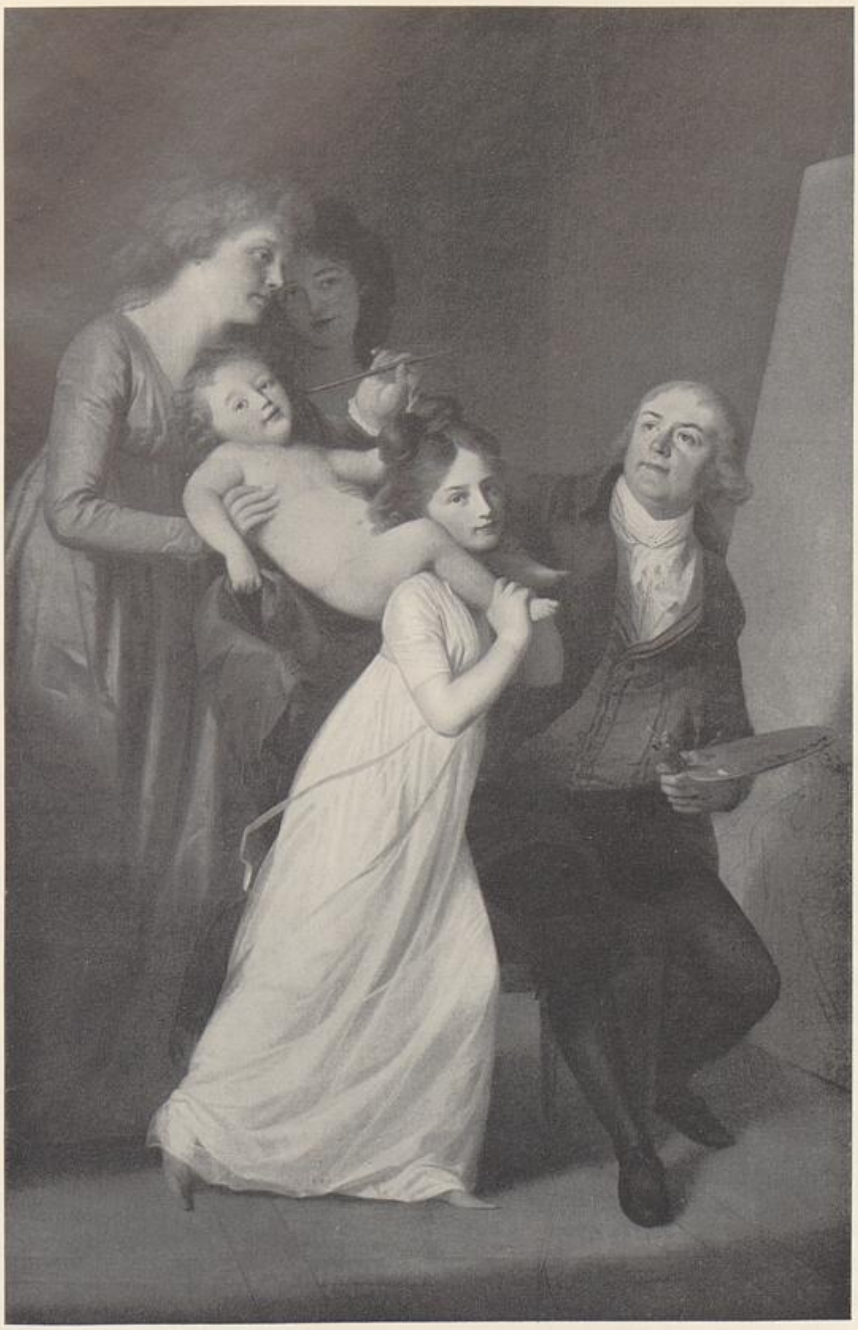
Damals war der Sohn Carl Wilhelm, der spätere Bückeburger Hofmaler, noch nicht drei Jahre alt. Daraus – denn 1797 ist er geboren – ist die Datierung in das letzte Jahr des 18. Jahrhunderts abzuleiten.

Die Familientradition hat den anmutig-sonderbaren Gedanken erhalten, den der Künstler in die gemalte Situation hineinspielte.

Er schafft an der Staffelei: offenbar ein „Stück in der Art einer heiligen Familie", wie er einmal eines in einem Gedichte geschildert hat (17). Wenigstens erkennt man auf der sehr tief beschatteten Leinwand rechts einen Frauenkopf von madonnenhafter Haltung. Da bringen die drei Frauen den nackten Kleinen getragen. Die dreizehnjährige Betty hat ihn an den Beinchen gefaßt und schwebt in zierlichem Tanzschritt heran, daß das zarte Brustband wie im Windhauch flattert. Die Mutter, schon angekommen, schon stehend, neigt sich sachte vorwärts, den „bambino" unter dem Arme fassend und seinen Kopf an ihren Hals nehmend (18). Caroline wendet ihre dunklen Augen aus dem Schatten heraus der Gruppe zu. Der Vater, der in anmutiger Pose die Palette hält, blickt an ihnen vorbei aus dem Bilde heraus, wie mit offenen Augen träumend: er schmeckt eine feine malerische Sensation. Er hat den Pinsel der roten Wange seines kleinen Sohnes genähert und träumt, er nähme die zarte Farbe von ihm ab, um sie seinem Bilde zu geben.

Es ist eine altväterische, graziöse Wunderlichkeit, die hier einen flüchtigen, phantastischen, unerfüllbaren Wunsch im Bilde verdichtet. Aber sie ist ehrlich: die liebenswürdige Dringlichkeit eines Malers zur Natur, der seinem kleinen Kreise nur ihr Bestes und Zartestes für gut genug erachtet. Und es ist etwas, was dieses Werk vom Geiste des 19. Jahrhunderts reinlich abtrennt: ein später Klang vom Rokoko, der auf dem letzten bestehende Geschmack eines Mannes, der stets sein Wollen in die Grenzen eines vorzüglichen Benehmens spannte. Das ist symptomatisch. Nichts ist hier „schon da", das wir zu unseren neuesten Errungenschaften rechnen, kein elementarer Impressionismus, den wir heraus- oder hineinsehen dürften. Was hier als Fortschritt sich erkennen läßt, muß an der Vergangenheit gemessen werden. Es ist völlig durch die Hilfe einer alten vornehmen Kunst errungen, die – vom Auslande her sich niederlassend – ihre fertigen Mittel noch einmal einem wieder erstarkenden, wieder sich verjüngenden Volke darreicht.

In den deutschen Gruppenbildnissen der nächsten Zeit – man denke an Runge und Wasmann – ist das gerade wie eine lästige Hülle fortgeworfen, was hier das Ganze trägt: die „akademische" Komposition an der durchgehenden Diagonale hin. Die sanfte Bewegung des kleinen künstlerischen Festzuges von der Mutter zum Vater hat in der sehr deutlichen Linienführung von links oben nach rechts unten ihr formales Gleichnis gefunden: der Formenstrom gleitet aus dem Dunklen hervor, den frischen Kinderkörper ans



2. Tischbein, Selbstbildnis mit Familie
Museum der bildenden Künste Leipzig

Licht tragend – in Bettys Augen, die sich herauswenden, gewinnt er gleichsam Blick und Rede – und taucht langsam in den Hintergrund zurück. Dazu ist überall auch den kleineren Formengruppen das Dreieck untergelegt; am schönsten jenes, das von der rechten Fußspitze des Knaben, dem Ellenbogen der Mutter und jenem Punkte begrenzt wird, an dem Carolinens Haupt sich dem der Mutter zuneigt – es enthält die vier Köpfe der Angehörigen. Aber frei und fein ist es auch in Bettys Figur und in der Pose des Vaters verwertet. Überall der wohlgeschulte Akademiedirektor, der Mensch des 18. Jahrhunderts, der seine Formen nach einem abstrakten Ideal verkettet – hier aber so, daß sie, durchaus sinnvoll verbunden, sein zeitlos Eigenes, eine distinguierte Farbenrechnung, tragen können.

Carolinens Gewand, das ganz im Dunklen erscheint, ist so gemalt, daß es zweifellos als ein tiefbeschattetes Hellblau erkannt wird. Es wirkt hier als dumpferer Unterton zu dem herrlichen Olivgrün von Frau Tischbeins Kleide, das mit seinen grauen Schatten eine festliche Introduktion des Farbenzuges ist. Der Körper des Sohnes, dessen eminent zart gemalte Wangen des Vaters phantastischen Wunsch im Kunstwerke nun doch noch erfüllt zeigen, wird durch eine schwerrote Draperie gehoben – durchaus ein Auskunftsmittel aus dem Hausschatz des 18. Jahrhunderts. Im Gewande der bräunlichblonden Betty endlich spielt alles Lichte und Frohe von Tischbeins Farbensinn ein freies Spiel. Es ist ganz weiß, von lauter feinen Schattenstrichen belebt, das durchsichtige Brustband von der Farbe der Herbstzeitlose und die dünnen weichen Schuhe der sehr kleinen Füße von duftigem Seegrün. Der Maler selbst, schon halb vom Dunkel aufgenommen, sitzt in schwarzer Hose und grüner Weste da. Der Rock ist dunkelbraun und eine gute Folie für das Jabot: eine jener Stellen lockerer, schaumiger Malerei, in denen Friedrich sich weit von seinem Lehrer entfernt, der die Spitzen glasigklar zu malen pflegte.

Diese ganze koloristische Rechnung empfängt ihre Gesetze keineswegs von einer „wirklichen" Situation, sondern ausdrücklich von einem wählerischen Geschmacke, der sie behutsam, aber ganz frei dem Linienzuge anschmiegt. Dies alles weist noch keineswegs in die neue Generation, in der einige Kühne mit notwendigem, entschlossenem Trotze vor die Natur traten. Aber es ist gerade das, was die alte Generation der jungen geben konnte – soweit in Deutschland von Nehmen und Geben die Rede sein kann, wo gerade damals nur eine verzettelte Logik zu walten scheint und alle Kausalität der Entwicklung in tausend Fetzchen zerrissen. Friedrich Tischbein ist hier wenig-

stens so weit gelangt, als eben seine Generation ihre Kunst der neuen entgegentreiben konnte, eine Generation, die mit der französischen fast nichts gemein hatte, die in Deutschland auf allen Gebieten jung, lernbegierig, erwachend, aufstrebend gewesen ist und einer künftigen eigenen Malerei vom ehrlich und nahe angeschauten Porträt aus am besten entgegenarbeiten konnte. An ihm richteten jedenfalls diejenigen ihr Können erst wieder auf, die nicht – wie die Mengssche Klassizistenschule – den Aufgaben der Zukunft überhaupt entfremdet waren: jene vereinzelten innerlich Einheimischen, deren führender Name Anton Graff ist. Ihnen fehlte einfach noch der Raum selbst, der lebendige Raum, der als Interieur oder Landschaft zur Person werden kann, und auf den dann von einer anderen Seite her Joseph Anton Koch zuging. Ihnen stand nur der Körper zur Verfügung. Ich glaube, daß man unter ihren Werken – bei Graff selbst wie bei Edlinger, Hetsch, Ölenhainz, Wyrsch – vergeblich nach einer Leistung suchen wird, die, bei noch matter Raumanschauung, aus diesen beschränkten Mitteln ein gleich treffliches Ganzes kombiniert. Es ist hier ein Gesamtporträt gelungen, die gleiche sanfte harmonische Einheit aus fünf lebensgroßen Körpern entwickelt, die sonst sich regelmäßig jenseits des Einzelbildnisses schon verflüchtigt. Ja, es ist schon der Körpergruppe eine innerliche räumliche Dehnung gegeben, ein An- und Abschwellen, ein Vorquellen gegen die Bildfläche und Sich-Zurückwenden in die Tiefe, das diese Gestaltenkunst der Schwelle einer persönlich belebenden Raumanschauung nähert. Die Flachheit, die unsere Bildnisse jener Zeit kennzeichnet – zum Unterschiede von den kraftstrotzenden englischen, die das Glück eines allgemeinen Erwachens, einer Blüte auch der Landschaftsmalerei bezeugen –, diese nicht greisenhafte, sondern noch schüchtern-kindliche Flachheit ist hier in bemerkenswerter Weise überwunden. Es ist so viel Tiefe und Fülle hineingekommen, als die Generation der Vorarbeit – nun alt geworden – der jungen, gespalteneren, aber weiter suchenden, reicher wollenden, überhaupt anbieten konnte. Sie hat den letzten Punkt ihres Weges genau an der Schwelle des 19. Jahrhunderts erreicht.

Dieses hat neben der Nazarenerschule, die unter einer neuen historischen Anleihe doch die „Natur" suchte, uns schon in seinen ersten Jahren eine Reihe kühnerer Versuche geschenkt, vereinzelt aufsprießend, scheinbar zusammenhanglos – und doch von einer geheimen Notwendigkeit getragen. Als ihre feinste Blüte erscheinen uns heute Caspar David Friedrichs und Kerstings Werke.

Es ist nicht zu beweisen, im Gegenteil: es ist nicht einmal nötig anzunehmen, daß die Neueren Tischbeins Leistung gekannt oder gewürdigt hätten, die ihnen

im Gewande einer vornehmeren und gebundeneren Zeit entgegenkam – obgleich zumal eine Berührung von Hamburger Meistern, wie Gröger, Aldenrath und Kaufmann, mit Tischbein und seinen Verwandten keineswegs ausgeschlossen erscheint, und obgleich die seltsame Schatzgräberarbeit, die wir Kenner älterer Zeiten an unseren Urgroßvätern leisten, vielleicht noch mehrere verwandte Werke seiner Hand ans Licht bringen wird. Dennoch tritt vor unserem Blicke, je besser wir abrücken, desto deutlicher die letzte Kraftanstrengung der ersten Generation mit den ersten Arbeitsfrüchten der zweiten in eine Linie. Wir schließen von beiden auf sie als auf das unsichtbare Dritte, das historische Wachstum. Es vereint Erscheinungen, die sich in der „lebendigen Wirklichkeit" vielleicht nie gekannt haben.

*

Friedrich Tischbein ist im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Akademiedirektor zu Leipzig gewesen. Was von Werken jener Zeit mir bekannt ist, sieht etwas kälter aus als das frühere: als hätte diese feine enge Begabung mit dem Jahrhundert des Rokoko ihren Blütenstaub und einen Teil ihrer sanften Wärme verloren. Tischbein gewann dafür der neueren Zeit in einigen Bildnissen ein nobles Grau ab, das er in raffinierten Nuancen der ganzen Fläche mitteilen konnte. Ein unfertiges Damenbildnis, das die Kasseler Gemäldegalerie vor etwa einem Jahre erworben hat, scheint durchaus auf eine solche Wirkung hin gedacht zu sein – in einer Weise, die die Echtheit und Freiheit des malerischen Anlegens glänzend beweist. Und vielleicht sind von seinen guten Männerbildnissen die besten in dieser Zeit entstanden.

Daß aber vor ihrem kälteren Anhauch auch der innere Zauber seiner Frauenbildnisse nicht wirklich erstarb, beweisen die um 1800 entstandenen Porträts preußischer Prinzessinnen; und ebenso das Porträt Bettys als Emilia Galotti, für eine Leipziger Privataufführung gemalt und ganz kürzlich von der Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel angekauft. Ja, das Bildnis eines jungen Mädchens gegen freien Himmel (19), das auf der schon erwähnten Dresdener Ausstellung im Empirezimmer zu sehen war, scheint mir den verwandelten Charme der Spätzeit noch einmal ebenso glücklich in sich zu fassen wie jenes der bräutlichen Sophie Müller alle glänzenderen Zauber der früheren.

Friedrich Tischbein ist, nachdem er von 1806 bis 1808 in Petersburg durch zahlreiche Arbeiten aufgehalten worden war und von der Reise den Keim körperlicher Leiden mit heimgebracht hatte, am 21. Juni 1812 zu Heidelberg gestorben.

Seine Tätigkeit als Akademiedirektor in Leipzig trennt zwei Zeitalter – er wirkte zwischen Oeser und Schnorr von Carolsfeld. Sein Platz in der Geschichte wird dieser Mittlerstellung entsprechen. Was duftend und bezaubernd ist an seiner Kunst, entstammt dem graziösen Geiste der älteren Zeit. Aber was er aus ihr entwickelte, vom Genre kommend, im Bildnis eine eigene und feine Sprache gewinnend, auf seinem Gipfel die Bildnisanschauung zum Gesamtporträt erweiternd – diese Lebensleistung liegt in der Linie der neuen.

Aus dem großen Familienbildnis von 1799 spricht eine Kunst, die, durchaus im leisen Tanzschritt des 18. Jahrhunderts, der schwereren Ehrlichkeit des neunzehnten entgegengleitet.

Anmerkungen

1 Lyon. Librairie Générale Henri Georg. 1881, p. 38.
2 Königliche Gemäldegalerie Nr 719.
3 Ein Stich danach bei Michel, a. a. O.
4 Aus meinem Leben. Ed. Schiller. Braunschweig 1861.
5 Têtes des différens animaux dessinées d'après nature pour donner une idée plus exacte de leurs caractères. 16 planches gravées sur cuivre. Naples 1796.
6 J. H. W. Tischbein, Aus meinem Leben II, p. 45–46.
7 Jetzt in Gotha, Herzogl. Museum.
8 Leipzig, Museum der Bildenden Künste.
9 Zuletzt auf der Jahrhundertausstellung in Berlin ausgestellt. Der Bruckmannschen Publikation in Heliogravüre beigegeben.
10 Die tatsächlichen Angaben beruhen auf in meiner Familie erhaltenen Papieren, den Aufzeichnungen des verstorbenen Geheimrats Friedrich Wilken und denen seiner Mutter Caroline, der ältesten Tochter F. Tischbeins. In der Literatur wird dieser zuweilen gedankenlos als Schüler seines jüngeren Vetters Wilhelm genannt.
11 Im Besitze des Schleswig-Holstein. Kunstvereins. – Jahrhundertausstellung Nr. 549.
12 Gestochen von Huber 1782, abgebildet bei Michel, a. a. O.
13 Abgebildet bei Michel, a. a. O.
14 Jetzt im Besitze von Frau Lisbeth Pinder.
15 Veröffentlicht bei Stoll, „Der Geschichtsschreiber Friedrich Wilken". Kassel 1896. Siehe dort p. 254ff.
16 Am bekanntesten ist ihr im Stiche verbreitetes Gleimbildnis geworden, danach das ihrer Freundin Elise von der Recke.
16a Seit 1912 im Museum der Bildenden Künste zu Leipzig.
17 Carolinens Schwiegertochter, Frau Geheimrat Wilken in Kassel, besitzt ein Heft mit handschriftlichen Poesien.
18 „Die Tischbein ist eine angenehme Gegenwart", hat zu jener Zeit Goethe von ihr gesagt.
19 Aus dem Besitze von Frau Geheimrat Keil in Weißtropp.