



Hans Stangl. Frauenkopf
Staatsgalerie, München

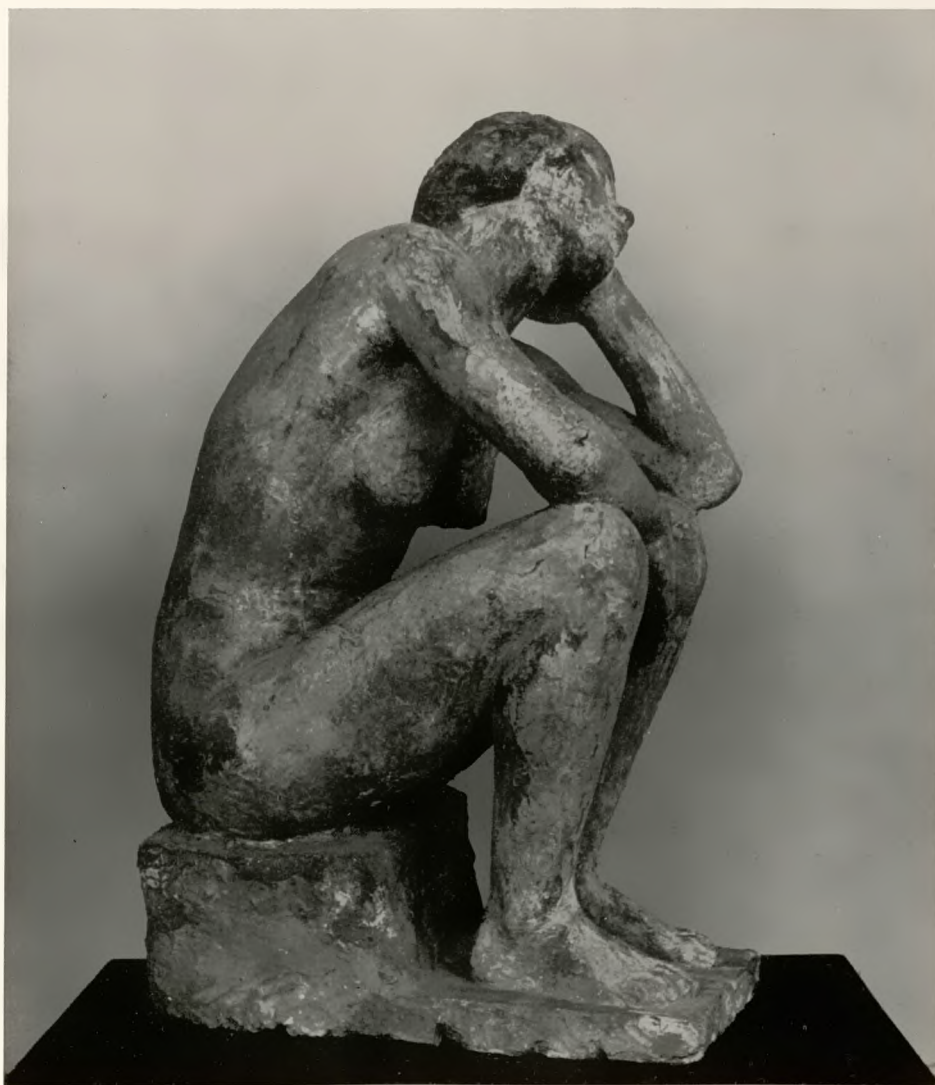
Der Bildhauer Hans Stangl

Von H. Griebitzsch

Im „Haus der Deutschen Kunst“ zu München steht innerhalb der ausgestellten Bildhauerwerke eine überlebensgroße Figur, eine Bronze, ein „Bogenschütze“. Es ist dies ein Werk des Münchener Bildhauers Professor Hans Stangl, das der Künstler als Auftrag für einen süddeutschen Fliegerhorst geschaffen hat.

Diese Arbeit sagt Wesentliches über die Gestal-

tungswelt unseres Künstlers. Was zuerst gefangen nimmt, ist die klare plastische Form, mit der sie vor uns aufwächst. Nicht mit impressionistischen Mitteln arbeitet der Künstler. Die tastende Hand kann erfühlen, erfassen. Ein mächtig-aufsteigender nackter männlicher Körper bietet sich dar. Die rechte Hand hält den Bogen, die linke ruht über den Augen und so das Spähende, das Hinaus-



Hans Stangl. Ruhende

Städtische Kunstsammlung, Duisburg



Hans Stangl. Bogenschütze
Brunnenfigur auf dem Flugplatz Memmingen

schauende der Haltung unterstreichend. Ruhig, sicher gibt sich das Ganze. Aber auch wieder nicht in Ruhe, starr oder gar tot. Was bezwingt, ist vielmehr der kraftvoll pulsende Lebensstrom, der die Figur erfüllt. Steht dieser „Bogenschütze“ auch fest da, mit seinen kraftvollen Beinen gleichsam dem Boden verwurzelt, die Drehung des Körpers, die Haltung der Arme und Hände, all das zeigt ihn nicht in geruhsamer Grundstellung, sondern dem lebendigen Strom des Geschehens zugehörig. Statt einer nur ästhetisch wirkenden Statue schuf Stangl ein Bild geschweisreicher Spannung, ein Standbild, das in sich reich und erfüllt vom Kraftstrom des Lebens schlechthin.

Als schmückende, ja als repräsentative Arbeit großen Stiles hat Stangl in diesem „Bogenschützen“ seine Art äußerst glücklich zur notwendigen Größe und Erhabenheit gesteigert. Dieser „Bogenschütze“ in seiner männlich-herben und lebensgespannten Haltung wird seine Aufgabe als künstlerisches Wahrzeichen im Bereich militärischen Lebens bestimmt erfüllen. Daneben aber finden sich im Werk dieses Bildhauers andere Arbeiten, weibliche Akte insbesondere, wo sich der Künstler gleichsam intimer, zumindest betont anmutig und liebenswürdig gibt. Diesen hockenden und stehenden Figuren fehlt die Großartigkeit jenes Bogenschützen. Dafür zeigen sie eine ihnen ganz besonders eigene schwingende Melodik. Ein stark lyrischer Zug kommt in diesen Werken zum Durchbruch. Im großen gesehen meidet der Künstler auch hier alle Übertreibung in Haltung und Ausdruck. Klar, einprägsam, natürlich sind die Stellungen seiner Figuren. Aber mit der leisen Wendung eines Kopfes, in der Drehung einer Hand, der Streckung und Beugung eines Armes weiß der Künstler einprägsam von außen nach innen zu führen. Diese Werke stehen nicht akademisch kalt vor uns, es sind vielmehr künstlerische Umsetzungen des Lebendigen. Es gelingen Formen, die von innen her bewegt, deren Reiz in ihrer Beseeltheit liegt.

Die „Ruhende“ z. B., eines der Hauptwerke des Künstlers und soeben von der Städtischen Kunstsammlung zu Duisburg erworben, zeigt einen jugendlich frischen Körper. Selbstverständlich die Haltung, aber in dem Gegeneinander der Formen doch eine Arbeit von seltener Vielfalt. Bei aller Einfachheit herrscht doch Fülle, die harmonisch gebunden und letztens doch das Besinnliche und Verträumte dieser Ruhenden rein und wahr zum Ausdruck bringt. Nicht um genremäßige Ausdeutung, um anekdotische Effekte geht es in dieser Kunst. Der menschliche Körper spricht durch sich, aber in einer Weise erfaßt, die alles Zufällig-Einmalige meidet, die zu klarer Form anstrebt, die die Gesetze echter Plastik sucht. Immer und stets wirken diese Arbeiten plastisch, d. h. Einzelheit wie das Ganze erweisen sich als kubische Form. Körper stehen vor uns, die geprägt, deren Reiz letztlich nicht in spritziger Bewegtheit, sondern in ihrer Gefügtheit, in ihrer absoluten Dauer liegt.

Damit hat der jetzt 49jährige Bildhauer nicht erst



Hans Stangl. Mädchen



Hans Stangl. Weiblicher Akt

seit heute, sondern seit je in seiner Schaffenszeit, die in München auf der Akademie bei Professor Hahn begann, wahren plastischem Streben gehuldt. Das Erbe der klassischen Bildhauerkunst, wie es die Antike überliefert, wurde bewahrt. Niemals hat Stangl sich von den Strömungen beeinflussen lassen, die hier Anschaulichkeit, dort formale Kraft negieren wollten. Dieser Künstler hat sich, wie seine Studiengefährten Ludwig Kasper, Friedrich Wrampe, Anton Hiller, Toni Stadler, ja wie alle, die heute etwas sagen dürfen, der großen deutschen Bildhauertradition würdig erwiesen und als berufen, sie weiterzuführen! Dabei ist ein derartiges Schaffen nicht mit akademisch oder leerer Nachahmung abzutun, wie es die Fürsprecher einer rein expressiven Plastik wollen. Stangl ist kein Klassizist, er weiß nur altes — ewiges — Formengut mit neuer Lebendigkeit zu füllen. Können wir in seiner formalen Haltung das stetig Bildhauerische nachweisen, so zeigt uns das Lyrische wie die Frische seiner Figuren Ureigenes und Neues.

Der freie über sich hinausgehende Blick des „Bogenschiützen“, die verträumte Haltung der „Ruhenden“, das Straff-Gespannte der „Schwimmerin“ (eine Figur, die auf der Olympiaausstellung ihre Auszeichnung erhielt), all das, was jeder Arbeit ihre eigene Prägung gibt, steht polar zur Festigkeit der Form. Es bezeugt innere Spannung, elementare Bewegtheit, letztlich etwas von dem faustischen Drängen des Deutschen. Die Form erweist sich als Behältnis innerer Dynamik, als Träger echt deutscher Empfindung, aber in gleich deutscher Weise wird die Form nicht zertrümmert, sie bändigt, meistert vielmehr das Schäumende und Erfüllende. Es ist letztlich echte Plastik, geboren aus deutscher Seele.



Hans Stangl. Stehende
Staatgalerie, München

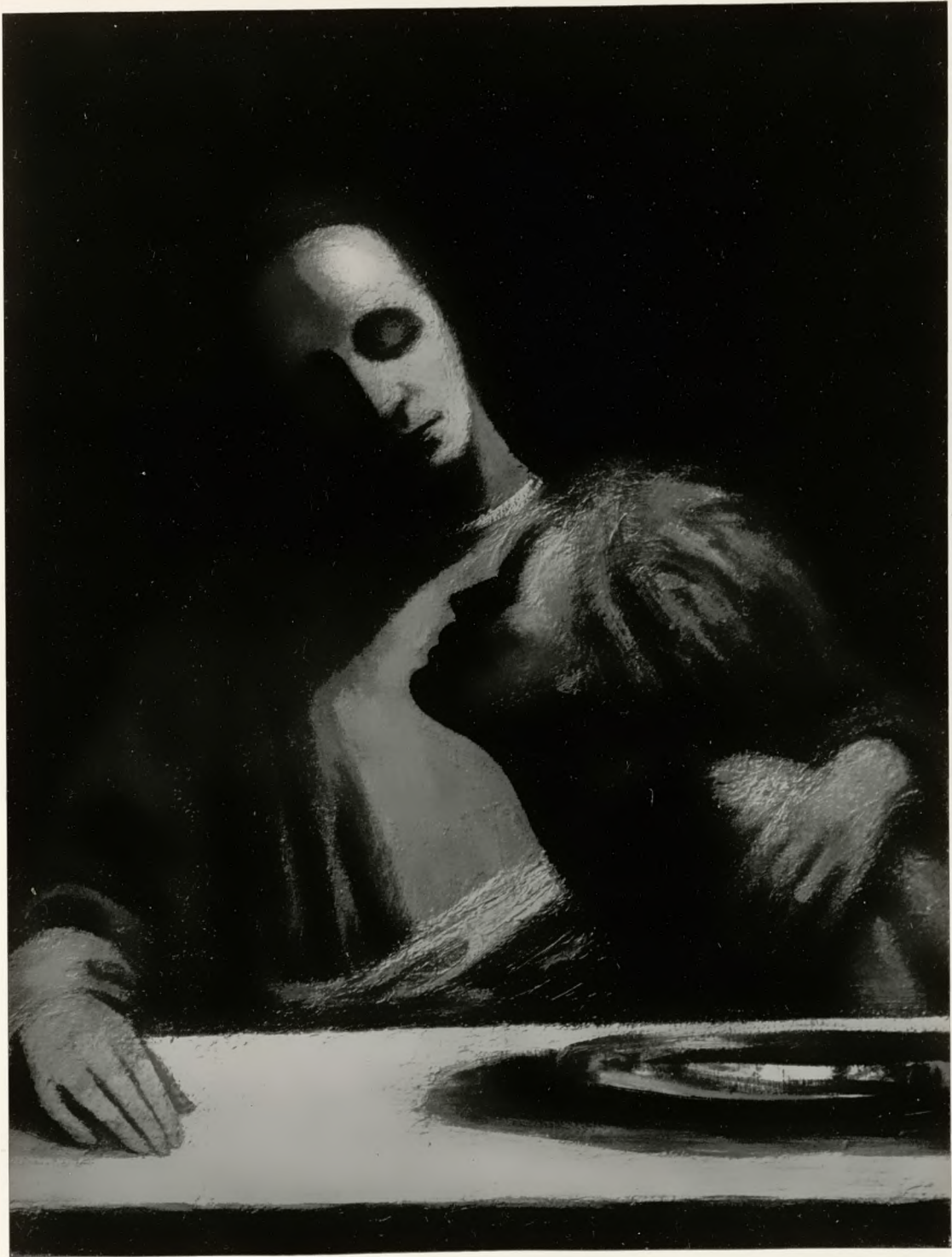


Adolf Jutz. Englischer Garten bei Eichstätt

Adolf Jutz. Von Ulrich Christoffel

Es gibt Kunstwerke, die durch ihren Gegenstand oder durch die Leichtigkeit und Bewegtheit ihrer Formen und Farben unmittelbar gefallen und im Betrachter ein Gefühl eines heiteren Getragenwerdens auslösen und wieder andere, die mehr unsere Besinnlichkeit anregen, die dargestellten Formen künstlerisch mitzudenken und nachzubilden und die Ideenwelt des Künstlers in ihrem inneren Wesen zu ergründen. Es sind dies die Kunstwerke, in denen man weniger ein melodienreiches Können der Anschauung und Darstellung dienen, als einen form-schaffenden Willen seinem Ausdruck zustreben sieht und in denen das künstlerische Wirken an sich stärker in Erscheinung tritt als sein Resultat, das anschauliche Bild. Man kann diese beiden Arten des künstlerischen Gestaltens, das mit demselben Ernst bald der Phantasie und bald einem inneren Erleben, dem Trieb der Eingebungen wie der bedächtigen

Überlegung folgt, nicht aneinander messen oder abwerten, da sich in ihnen nur eine Verschiedenheit der Anlagen und der Temperamente ausspricht, und derlei Einteilungen haben nur den Sinn, das Verständnis für den einzelnen Künstler vorzubereiten oder zu vertiefen. Der eine malt wie der Vogel singt, der andere gleicht mehr der Pflanze, die nach einer inneren Bestimmung langsam Zelle um Zelle ansetzt und das in ihr ruhende Bild nach außen formt, wobei dieses Herauswachsen der Formen einem wachern Erkennen des Gesetzlichen und Notwendigen entspricht und der Künstler durch seine Tätigkeit zugleich die künstlerische Erfahrung bereichert. Das Malen und Bilden bedeutet „eine Verlebendigung des Bewußtseins, die sich im Kunstwerk offenbart“, wie es Konrad Fiedler im Hinblick auf die Kunst von Hans von Marées nannte. Die Bilder und Zeichnungen von Adolf Jutz lassen



Adolf Jutz. Christus und Johannes



Adolf Jutz. Eichstätt



Adolf Jutz. Bildnis Frau H.

keinen Zweifel zu, daß er zu den besinnlichen, nachdenklichen Künstlern gehört, die ihre Werke aus einer Steigerung und Erweiterung des innern Bewußtseins hervorbringen. Man darf das bewußte künstlerische Arbeiten nicht mit einem verstandesmäßigen verwechseln, das nur auf der Berechnung der Wirkungen beruht, denn es handelt sich darum, daß die Formen aus den Tiefen des Unbewußten ins Bewußtsein herausgehoben werden und daß etwas Innerliches in die Sichtbarkeit des Bildes um-

gesetzt wird. Die Wirklichkeit wird nicht nachgebildet, sondern aus der künstlerischen Sensibilität heraus bildhaft umgeformt und in einer zugleich dem Weben und dem Bauen vergleichbaren, zusammensetzenden Tätigkeit dargestellt. Der Maler sucht in seinen Bildern nicht zuerst die Übereinstimmung mit der wirklichen Natur, sondern er will nach der Natur ein Bild schaffen, das in seinem malerisch-bildnerischen Zellenbau neben und unabhängig von der Natur durch sich selber bestehen kann. Das



Adolf Jutz. Die Mutter des Künstlers

Malen und Zeichnen bedeutet immer ein Übersetzen und Verwandeln der Natureindrücke, aber darüber hinaus gibt es sehr entscheidende Grade, in denen diese Auseinandersetzung durch die Sinne und den Geist vollzogen wird, und jedes einzelne Werk zeigt sich wieder auf eine andere Weise mit dem persönlichen Erleben und Sein des Künstlers verbunden.

Adolf Jutz ist Badenser, in Freiburg 1887 geboren und aufgewachsen, und er hat seine Herkunft aus der oberrheinischen Juralandschaft und der oberrheinischen Kulturluft nie verleugnet, und auch die Schatten des Münsters mit seiner gotischen Bilderwelt und seinem ersten Figurenreichtum ruhen über seinem Werk. Seit Hans Thoma dem jungen Kaufmann auf Grund von vorgelegten Zeichnungen den Zugang zur Kunst durch ein verantwor-

tungsvolles Ja eröffnet hatte, suchte Jutz auf der Karlsruher Akademie in der Schule Schmid-Reutte und später in Paris bei Maurice Denis den Weg zu seiner synthetischen, die Dinge selber und ihre Farben wertenden und abwägenden Art des Zeichnens und Malens, worin er auch durch sein lebendiges Verständnis für alte Kunst, durch sein Studieren und Kopieren alter Bilder in Paris, Florenz, Karlsruhe, Berlin und München, darunter von Werken Crivellis, Rembrandts, Grünewalds und Tintoretts bestärkt wurde, wie das Neue sich nur aus dem ewig Alten als etwas wirklich Neues und Originales herausbilden kann. Seit 1910 lebt Jutz in München, das er nur während und nach dem Krieg vorübergehend verlassen hat, und er empfindet die Landschaft und das Leben von München als etwas Wohltuendes für seine Kunst, gerade weil er hier die Freiheit findet, seine alemannische Eigenart zu wahren und zu verschärfen. Er hat an der Landschaft von München und seiner weitem Umgebung bis zur Donau und bis zum Chiemsee auch seinen landschaftlichen Stil entwickeln können, seit er 1914 seine ersten Rötelzeichnungen mit Bäumen entwarf, in denen jeder Strich als ein Charakter aus dem tonigen Licht hervorsticht und ein sensitives Empfinden die For-

men wieder zu einer Einheit verwachsen läßt, in einer Weise, daß, wie Ernst Curtius davon schrieb, „kein Teil des Bildes bloß beschreibend ist, in jedem die Form ‚aktiv‘, das Ganze voll beseelter Natur erscheint“.

Jutz sucht schon seit Jahren die Gegend von Eichstätt auf, und er hat sich zuerst durch Zeichnungen, dann durch Bilder mit dem Charakter des Juratales und seiner waldigen Anhöhen, mit dem Weitblick über die Äcker und Felder der Höhen, mit dem Bilde der Stadt, dem Massiv der Willibaldsburg und den benachbarten Steinbrüchen vertraut gemacht und in dem Ernst dieser schlichten, aber tonig reichen und satten Landschaft den Natursdruck gefunden, der seiner Anschauung und seiner Begabung entspricht. Er malt den Englischen Garten von Eichstätt und läßt die Kronen der Bäume in malerischer Wölbung



Adolf Jutz. Häuser mit Steinbruch

hervortreten, oder er malt ein Wehr mit dem Blick auf die Stadt und wiederum drei Bäumen, von denen jeder ein Charakter ist und die im Bilde zu einer formgebenden Gebärde zusammenwachsen, er malt das starre blaue Wasser, die langen Furchen eines rötlichen Ackers oder die gelben Steinbrüche im Dunkel der Abhänge oder der Bäume und denkt dabei weder an das Motiv, noch an die schöne Aussicht, noch an eine gefällige Farbigkeit, sondern er übersetzt die Töne und Gestaltungen, die das Auge auffängt, in Formgedanken und verarbeitet diese Formgedanken in seinem Bilde. Was das Auge getrennt sieht und im Sehen auflöst und teilt, das setzt das Bewußtsein in der Fläche neu zusammen, und der Augeneindruck verwandelt sich in diesem gestalterischen Durcharbeiten der wahrgenommenen Farben und Lichter in eine Bildform, die die Wirklichkeit wie bei den altdeutschen Meistern symbolhaft ausdeutet und aufzeichnet. Die Farben bleiben dunkel, auf Blau, Grün und Gelb gestimmt, fast schattenlos und fast lichtlos, aber jede empfunden als der Ausdruck eines besonderen Seins, und es ist seltsam, wie sich die Farben, die an sich kaum etwas Reizendes an sich haben, im Bilde verdichten und

vertiefen und wie jeder Baum, jedes Haus und jeder Stein, überhaupt jedes anspruchslose Motiv durch die Bildform Bedeutung erlangen, eben weil darin ein künstlerischer Bewußtseinsakt erweckt wurde und weil in jeder Form etwas von dem persönlichen Wesen des Künstlers mit hingesetzt wurde.

Adolf Jutz war im Krieg und durfte sich, von Hans Thoma empfohlen, im Westen und im Osten auch als Kriegsmaler betätigen. Als er einen Teil seiner Zeichnungen im Winter 1916 in München ausstellte, schrieb Adolf Schinnerer ein Vorwort zu dem Katalog, in dem die Sätze stehen: „Ein dumpfer, schwerer Zug ist in allen Gesichtern wiederzufinden, den wir daheim nicht kennen, ein undefinierbarer Krieg. Dann kommen schwere, aufgebaute Figuren in verallgemeinerten Uniformen und merkwürdig, in den freiesten dieser Blätter denkt man unwillkürlich an die Zeichnungen des Landsknechts, Malers und Dichters Manuel Deutsch.“ Mit diesem Hinweis auf Manuel Deutsch wurde schon angedeutet, daß es Jutz bei seinen Zeichnungen von der Front nicht auf das Illustrative, sondern auf das Allgemeingültige, nicht auf die Erzählung, sondern auf die Darstellung ankam, und er erschien darin



Adolf Jutz. Studie

besonders alemannisch, daß sich seine Form am Erlebnis entzündete und daß seine Zeichnung durchtränkt war mit dem Geiste der Dinge und Erfahrungen, die ihm an der Front täglich begegneten. Er zeichnete auf die Blätter seines Tagebuches zufällige Einblicke in Schützengräben und Unterstände, Ruinen eines Dorfes im Regen, einen Verhau im Wald, Gefangene, Kranke in den Lazaretten und sehr viele einzelne Soldaten, und man fühlt in jeder Linie und im Lichtschleier zwischen den Strichen die Melancholie der Zeit und die Spannung des Wartens, die der Stellungskrieg erzeugte und die zu einem Dauerzustand geworden waren. Die Natur, der Krieg, das Frontleben haben von den Menschen völlig Besitz genommen und ihn seelisch umgeformt. Jutz begnügte sich nicht damit, denen, die nicht draußen waren, von draußen zu berichten, sondern er schrieb eine Seelengeschichte für die, die es miterlebt haben und die dieses Erlebnis, solange sie atmen, in sich tragen. Und der Gehalt seiner Kriegszeichnungen liegt im Ungewissen und Unaussprechlichen der künstlerischen Form, in der Strichführung und im Netz der Schatten und bei den Köpfen vor allem im Blick der Augen. Man begreift, daß der Künstler auf diese Kriegsjahre und auf seine Zeichnungen von der Front zurückschaut als auf eine menschliche und künstlerische Erfahrung, durch die er erst zu seiner wahren Bestimmung herangereift ist.

Aus diesem Erleben des Krieges und seiner Schmerzen und Leiden sind auch die Passionsfolgen ent-

standen, die Jutz in den ersten Jahren nach dem Kriege gezeichnet und später auch in verschiedenen Druckzuständen und unter ständiger Vertiefung der kompositionellen Ideen lithographiert hat. Die Lithographien druckt er auf der eigenen Presse, um alle malerischen Empfindungswerte der Schwärze und des Lichtes in möglichstster Reinheit wiedergeben zu können. Neben einer Passionsfolge von größeren Blättern in Breitformat und von kleineren in Hochformat zeichnete er auch Einzelblätter von der Bergpredigt und dem schlafenden Christus auf dem See. Besonders in den nächtlichen Auftritten des Ölberges und der Gefangennahme erscheint die Handlung einbezogen in das Waldweben der Bäume und der geisterhaften Lichtstrahlung, wie Jutz in seinen Kompositionen überhaupt die Schaustellung des Figürlichen verneint und umwertet in eine Erscheinung von Dunkelheiten und Helligkeiten. Der Träger der Handlung ist nicht ein dramatisches Geschehen, sondern ein duldendes Leben und Leiden der ganzen Natur, der Menschen, Pflanzen und Lüfte, wo der Ausdruck weniger im Figürlichen als in dem sensitiven Gewebe der graphischen Strichführung liegt. Die formschaffende Zeichnung und das Erleben sind es, die zur Gestaltung des Figürlichen drängen und dem Künstler den Weg weisen zu den großen Aufgaben der religiösen Kunst. Diese Verbindung von Landschaft, menschlicher Duldung und Handlung ist bezeichnend auch für die Illustrationen zum „Badischen Liederbuch“, in denen Figur, Natur, Humor, Erzählung, Erlebnis, Raum



36

Adolf Jutz. Riedenurg a. d. Altmühl

und Schatten einbezogen sind in ein Ganzes, das mit Text und Buchseite graphisch zusammenwächst.

Auch in den Bildern und Bildnissen ist die Füllung des Raumes durch die Figur und das Hineinziehen des Räumlichen, Seelischen und Naturhaften in die Figur das Geheimnis, durch das Jutz die künstlerischen Aufgaben meistert. Da ihm das bildhafte Durchgestalten der Fläche, die Verarbeitung der farbigen und linearen Erscheinungen zu einer stilhaft durch sich selber bestehenden Bildform mehr gilt als die Wiedergabe des Gesehenen, denkt er bei seinen Bildnissen weniger an die Ähnlichkeit als an die Erfüllung des Bildlichen überhaupt, an die farbige Darstellung eines zufälligen Natureindrucks durch einen künstlerisch notwendigen Flächenbegriff, der aber eine reiche und stimmungsvolle menschliche Erfahrung enthält. Eine Reihe von Selbstbildnissen bezeichnet den Weg, den der Künstler schon zurückgelegt hat, und jedes dieser Selbstbildnisse ist in einem andern Ton und zu einem andern künstlerischen Zweck geschaffen und verbürgt zugleich die künstlerische Lebendigkeit des Malers, der seine Formen und Formeln nicht wiederholt, sondern in immer neuen Anläufen eine primäre Auseinandersetzung mit der Natur sucht. Ebenso sind die Bildnisse der Mutter Dokumente der menschlichen und künstlerischen Auffassung des Lebens durch den Maler, und sie können wie so viele Bildnisse deutscher Maler als Darstellungen des Mütterlichen und Mutterhaften schlechthin gelten.

Die gemalten Kompositionen behandeln vornehmlich die Ereignisse der Passion Christi, die Gefangennahme, das Abendmahl, Christus und Johannes, Emmaus und schreibende Evangelisten mit dem Ausdruck eines visionären Aufhorchens oder einer tiefen Versenkung in den Zügen, Kompositionen mit Halbfiguren, die Jutz immer wieder umgestaltet und im Ton und Ausdruck erneuert und in denen eine eigentümliche Innerlichkeit sich mit einem Zug zum Monumentalen verbindet. Auch das Bild „Der Abschied“, das aus langjährigen Vorstudien entstanden ist, gehört in die Reihe dieser Leidensbilder, da darin die Trauer um den Tod



Adolf Jutz. Ausdrucksstudie

einer jungen Frau einen zugleich herbverschlossenen und farbig strömenden Ausdruck gefunden hat. Jutz hat auch Altäre gemalt für die Vinzentinerinnen in Augsburg, und neuerdings arbeitet er an den Tafeln eines Kreuzweges für eine schwäbische Kirche, wo sich nun alle Erfahrungen der Zeichnung und des Gestaltens und alle aufgespeicherten Kräfte an einer größeren Aufgabe entfalten können. Der Künstler wendet sich aus dem Innern heraus zu den Forderungen, die von außen und durch die Verpflichtungen des Themas an ihn gestellt werden. Der wache, verantwortungsbewußte künstlerische Intellekt will sich zuerst verinnerlichen und zu den Wurzeln des künstlerischen Schöpfers vordringen, ehe er sein Wissen und Können der darstellerischen Leistung zuwendet, aber in dem Einzelschicksal des Künstlers enthüllt sich auch ein Verlangen der Zeit, die die im Stillen und Persönlichen gesammelten Erfahrungen nur bewährt sehen möchte in der Bewältigung eines bildnerischen Gedankengutes, das jede Gegenwart aus ihrer eigenen Kraft neu gestalten möchte und sollte.



T. Riemenschneider

Meister und Schule

Das Meisterliche eines Kunstwerkes kann der Anschauung besonders lebendig werden, wenn es sich abhebt von einem Werk der Schule, das zwar die Lage des Stiles mit ihm gemeinsam hat, dem aber das Gepräge der Meisterhand fehlt.

So sei hier ein Werk Riemenschneiders — der Kopf der Barbara im Nationalmuseum in München — begleitet von einem Werk seiner Schule, um den Blick hinzulenken auf das, was nur der Meister zu geben hat.

Gehen wir im Kopf Riemenschneiders vom Einzelnen aus: Wir sehen die reiche Formbewegung der

Stirne: mit welcher Feinheit des plastischen Empfindens die beiden Grate der Augenbögen sich wölben und modellieren; wie die Formbewegung sich über die Wangen weiterzieht (im Original weit reicher als im Lichtbild); wie sie in der Form des Kinnes gipfelt. Wie das ganze Oval des Kopfes im Rahmen der Haare steht als ein ganzheitlich bewegtes straffes Gefüge, in das die Profile der Lider, der Grat der Nase, die Schwingung der Lippen als plastische Höhepunkte gestalterisch eingebaut sind. Bei dem zweiten Kopf sehen wir, wie dieses Gefüge gleichsam ins Schwanken gerät: wie Stirne und



Riemenschneider-Schule

Kinn nicht mehr fest gebundene Teile des Gesichtsovals sind, sondern wie sie sich voneinander gelöst haben; wie die Augen nicht mehr zwingend in einem Formzug zusammengebunden sind, sondern wie sie „auseinanderfallen“.

Manchem mag der Kopf des Schülers zunächst vielleicht „ausdrucksvoller“ und darum künstlerisch stärker erscheinen. Er spricht vielleicht von einem „verlorenen Blick“ der Augen, die „über die Welt hinwegblicken“, von einem „schmerzlich verschlossenen“ Mund — während ihm der Ausdruck des Barbarakopfes demgegenüber „leer“ erscheinen mag. (Es ist dazu anzumerken, daß die ursprüngliche Tönung der Augensterne bei diesem Riemenschneiderischen Kopf nicht mehr erhalten ist.)

Aber mit solcher subjektiven Ausdeutung des Ausdrucksmäßigen im Gegenstand — die er auch in ungestaltete Gebilde hineinlegen kann — läuft er Gefahr, daß ihm gerade das entgeht, was ihm der Meister zu geben hat. Denn der größere Bogen der Gestaltung, der von Riemenschneider gespannt ist, der ist selbst Träger eines Ausdruckes, der nicht in mittelbarer Ausdeutung des Stofflichen liegt, sondern der unmittelbar „erklingt“ aus der gestalteten Form. Das schöpferische Gefüge dieser Formzüge des Gesichtes ist von höherer Spannung, von einem höheren musischen Klang als das Werk des Schülers. Und dieser Klang ertönt durch das Stoffliche hindurch als Ausdruck gotischer Formempfindung, gotischer Weltanschauung.

E. K.

Worte in einer Werkstatt. Von Ernst Bertram*)

Daß ihr mir nicht die Welt da draußen knechtisch abbildet! Wir malen ja, Kinder, damit die Menschen Heimweh bekommen nach einer Welt, die es nicht gibt.

Werde mir nicht ein Sklave des Sichtbaren, mein Kind. Du mußt lernen, das Unsichtbare zu malen. Dazu sind wir da. Das Sichtbare zu malen ist Handwerk, und hüte dich ja, das Handwerk jemals zu verachten. Aber ein Maler bist du erst, wenn du malst, was keiner sieht.

Du mußt nicht Felsen malen, sondern Träume von Felsen; denn deine Tafeln sollen nicht Landschaften sein, sondern Gesichte.

Wir müssen die Möglichkeiten malen. Wir müssen den Menschen etwas von den Wundern des Möglichen erzählen. Sie haben vergessen, daran zu glauben.

Sahst ihr wohl Michelangelos Schöpfungsbild? Der Herr fuhr in einer Mantelwolke von Möglichkeiten herab, da er den Menschen schuf. In seinem Mantel barg sich alles, was war und was sein wird von menschlichen Gesichtern. Und sie alle blickten Adam an bei seiner Erschaffung, und er erinnert sich ihrer — noch heute in euch.

Fürchtet euch nicht vor Übertreibung. Sie ist unser Hoheitsrecht und unsre Königspflicht.

Für die alten Künstler ward jede Eidechse ein Drache zu einem Sankt-Georgen-Bild; und die Sense des wartenden Mähers dort zur Sense des Letzten Todes. So wollen auch wir auf unsre Art es halten, vor dem Werk oder auf dem Weg.

Denn nicht nur beim Malen müßt ihr die Dinge hinauftreiben und übertreiben: schon im Sehen selber müßt ihr das tun.

Wenn ich etwas sehe, Kinder, übertreibe ich immer. Ihr würdet euch wohl wundern, wollte ich euch sagen, wie ich euch sehe.

Wo die Wahrheit bleibe bei solcher Pflicht zur Übertreibung, fragt ihr?

Die Wahrheit ist ein Geschenk der Starken. Die Wahrheit wird nicht vorgefunden, nicht angenommen, nicht abgeschrieben: sie wird geschaffen. Auch in unserer Kunst. Die Kraft des Blickens schafft das Wahre.

Bewundern ist die allererste Gabe. Wie wollt ihr denn malen, wenn ihr nicht bewundert?

Du bist immer zu ungeduldig und in der Begier, fertig zu werden. Man muß nie durchaus fertig werden wollen mit seinem Bild. Ich habe mich nie geeilt. Wenn wir eilen, so eilen wir doch nur immer zum Tode — gewiß aber zum Tod unsres Werks. Sei weise und verschmähe nicht die Rast. Ungeduld ist die Sünde des Künstlers.

Und kümmere dich nie darum und darüber, wie weit noch dein Weg sei. Du darfst nicht ahnen, wie endlos die Leiter ist. Du darfst nur um das Gebot wissen: steige!

Das Eigenste des Künstlers liegt am Ende, nicht am Anfang. Der echte Maler wandert seinem Ursprung entgegen; er beginnt nicht ursprünglich. Alle Maler, die etwas wurden, begannen in der Verhexung durch die Schönheit, die ein anderer geschaffen. Langsam wurden sie zu sich selber.

Wenn du müde wirst, dann darfst du nicht weitermalen. Wer sich zwingt, mag ein Held sein, aber noch kein Künstler. Du mußt etwas zu verschwenden haben. Nur solange dein Auge sich fürstlich fühlt vor der Welt, dürfen deine Hände malen. Ermüdet, siehst du die Dinge, wie sie sind, und das ist dein Verrat an der Welt.

Dem Bild gehören immer nur die stärksten Stunden. Dein Bild strahlt ja nur aus, was du um seinetwillen gefühlt oder erlitten. Die Welt der Kunst ist der unerbittlichste Haushalt. Deine Bilder können nicht verschenken, was du ihnen nicht mitgabst.

Die Hände darfst du nicht weglassen. Sie gehören zu einem Bildnis. Hände können sich nicht verstellen.

Wenn jemand dir zumutet, auf dem Bild seine Hände wegzulassen, mißtraue ihm: er hat ein übles Gewissen.

Geliebte Wesen sind Dichtungen von Liebenden — das wissen die Dichter, vielleicht. Aber wir Maler wissen es am besten. Und die großen Schöpfer ihrer Völker: sie schufen das Volk, das sie geträumt hatten.

Der Künstler malt immer die Welt als sein gewaltigstes Selbstbildnis. Sahst ihr das nie? Zu jedem gehört seine Welt, zu ihm ganz allein. Das ist das Gericht, und ein anderes Gericht gibt es hier unten nicht.

Ein Bild muß ein Rätsel sein. Aber freilich eines, von dem jede Auflösung falsch ist. Klarheit ist etwas, das nur der Form gehört; das Wesen aber deines Bildes soll immer Zwielflicht bleiben.

Ein lebendiges Bild muß immer noch etwas zu erraten aufgeben; denn alles Erratene ist ein Totes, oder Todgefahr. Das erratene Bild ist der Tod des Bildes und des Bildners.

Laßt euch die Trennung von den Bildern nicht leid tun, die ihr hergeben müßt, um zu leben. Träume kann man nicht verkaufen. Wir bleiben immer die Herren unsrer Bilder, einerlei, wer sie in seinem Saale zu haben glaubt. Und äußerlich uns trennen, das müssen wir ja von allem, wir, uns selber nur geliehene Bilder.

Meint ihr nicht, daß eine Zeit kommen könnte, wo man das malen wird, was man nicht mehr sprechen darf oder sprechen mag? Wo man das zeichnen wird, was man nicht mehr reden können?

Solche Tage waren schon da. Und alles kommt verwandelt wieder. Denn die Welt dreht im Rade.

Die schönsten Gedichte unsrer frühen Vorfahren waren ihre Kleinodien, ihre Bilder und Bildwerke. Wie wir auch ihre wahren großen Erkenntnisbücher in ihren Domen lesen.

*) Entnommen der Zeitschrift „Das Innere Reich“, Verlag Albert Langen/Georg Müller, München.

Theodor Rehbenitz gehört zu jenen Künstlern des deutsch-römischen Kreises um Overbeck, deren Wirken erst neuerdings wieder mehr Beachtung geschenkt wurde. Durch die Jahrausstellung und durch die Bemühungen von Freiherrn von Lütgendorff, der den Nachlaß des Künstlers ordnete und im Dommuseum in Lübeck betreut, endlich durch die Forschungen von C. G. Heise wurde die Aufmerksamkeit auf sein künstlerisches Wirken erneut hingelenkt. Die Gemälde von Rehbenitz, der, aus Holstein stammend, in Lübeck im Hause seines Schwagers Dr. Chr. Overbeck, des Bruders von Friedrich Overbeck, einen Teil seiner Jugend verbrachte und die ersten künstlerischen Eindrücke empfing, rechtfertigen zwar diese Bemühungen keineswegs. Sie bestätigen eigentlich die manchmal von seinen Freunden zum Ausdruck gebrachten Bedenken um den Erfolg seines Strebens und seiner Arbeit. Oft wird er genannt — es sei an die Briefe von Schnorr von Carolsfeld, von Erwin Specker, an Ludwig Richters Selbstdarstellung erinnert, an Frau von Bunsens freundschaftliche Gesinnung für den Künstler, an Dr. Ringseis' Aufzeichnungen über seine Lehrtätigkeit bei der Marchesa Florenzi auf Columbella bei Perugia. Man versteht die Sorge, die manchmal diese Äußerungen durchklingt, ob ihm wirklich die nötige Kraft der Gestaltung eines Bildgedankens beschieden sei. So ist neuerlich auch mit Recht die Wertung seines Könnens mehr und mehr aus seinen Zeichnungen gewonnen worden, und die Beachtung des Künstlers steigerte sich, als ihm z. B. auf der Lübecker Ausstellung 1926, Overbeck und sein Kreis, eine so schöne Zeichnung wie das Selbstbildnis¹⁾ (Dresden, Kst.-Kab.) zugewiesen werden konnte. Auf jener Ausstellung wurde auch ein stattliches Bild bekannt, „Christus und die Samariterin am Brunnen“²⁾, das seither seinen Namen trägt. Es erschien für unseren Künstler zwar etwas ungewöhnlich, ist aber gern als guter Maßstab seines Könnens herangezogen worden (z. B. Ausstellung Romantik im deutschen Norden, Hamburg, Kunsthalle, April/Mai 1937), wengleich ein Übergewicht gegen die bekannten Bilder Zweifel erregen konnte³⁾. Kürzlich wurde für die Sammlung des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins in Kiel, der Stadt, an deren Universität Rehbenitz von 1840—1861, seinem Todesjahr, als Zeichenlehrer ein bescheidenes Dasein führte, ein Bild erworben, das einmal für Rehbenitz' Entwicklung wichtige Aufschlüsse gibt, und zum anderen die Bedenken gegen die obenerwähnte Zuschreibung bestätigen dürfte. Es ist wieder eine Darstellung von Christus und der Samariterin (auf Holz, 31,7 : 38,8 cm, bezeichnet T. R. [monogr.]). Der Heiland sitzt im Vordergrund links auf dem Bilde, streng im Profil nach rechts ge-

wandt auf einem Gemäuer vor einem runden Brunnen, der unter einem offenen Brunnenhause steht; über vier schlanken Säulen mit Blattkapitellen spannen sich Dreipaßbögen, die das Dach tragen. Das Mauerwerk zeigt starke Spuren des Verfalls. Dem Heiland gegenüber zum rechten Bildrand kniet die Samariterin, die Hände vor der Brust; sie trägt ein Kleid, wie es im deutschen Bürgertum der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts üblich war. Am linken Bildrand, seitlich von der Gestalt Christi, erscheinen vier Jünger, voran Petrus; rechts hinter der Samariterin in weiterer Entfernung sieht man eine Wasser tragende Frau. Eine weite reiche Landschaft erstreckt sich in Zweidrittelhöhe des Bildes. In mehreren Plänen stehen sanfte Hügel, von Bäumen und Sträuchern bewachsen, dicht hintereinander, zur Mitte deckt Wald die Ferne, die sich nur in wenigen Durchblicken erschließt, links ragt ein hoher Fels, gekrönt von einer Burg, auf, rechts steht eine umfangreiche Gebäudegruppe mit turmartigen Häusern, zuvorderst eine Wassermühle. Nach unserer heutigen Vorstellung von Rehbenitz' Gemälden ist die Art des Aufbaues dieser Landschaft ebenso überraschend, wie die große Mannigfaltigkeit des Motivischen in dem Bilde. Der Eindruck steigert sich durch den Reichtum der Farbe. Christus trägt ein rotes Gewand und blauen, braun gefütterten Mantel, die Samariterin ein weinrotes Oberkleid mit braunen Ärmeln in verschiedenen Tönen und dunklen, graugrünen Rock. Petrus als erster der Jüngergruppe hat über dem schwarzgrünen Gewand einen leuchtend gelben Mantel. Zu diesen Hauptfarben ist der Landschaftsraum gestimmt, der in Architektur und Natur, beginnend von dem verschiedenen Braun und Grau des Brunnenhauses und der fernerer Gebäude bis zu dem mannigfachen Grün und Gelb des welligen Erdreichs im Vordergrund und dem lichten Blau der fernen Gebirge in sehr reicher Vielfalt von Tönen gegeben ist. Die Pinselführung ist sehr fein, der Farbauftrag dünn und durchsichtig. Es darf nicht verschwiegen werden, daß die farbige Beurteilung mit Vorsicht zu geschehen hat. Die Hand eines sehr geschickten Restaurators hat starke Schäden, die das Bild offenbar aufwies, auszugleichen gewußt, und besonders im oberen Teil muß manche Ergänzung der Farben festgestellt werden. Auch an den Hauptfiguren ist eine Auffrischung hier und da unverkennbar. Diese Ausbesserungen sind aber mit soviel Verständnis gemacht, daß die unberührten Teile sichtbar sind, und es bleibt der Eindruck, daß wir es mit einem besonders schönen Werk von Rehbenitz zu tun haben.

Das Gemälde muß eines seiner frühesten sein. Wir kennen bislang kein anderes, das man, wie dieses, mit Sicherheit in die erste Zeit seines römischen Aufenthalts setzen kann. Er kam 1815 als Vierundzwanzigjähriger nach Rom, nachdem er etwa zwei Jahre in Wien gewesen war, wo er bekanntlich Schnorr von

¹⁾ Abb. Eberlein-Heise, Die Malerei der Romantiker und Nazarener, München 1928, Taf. 83.

²⁾ Abb. Flensburg Festschrift, 1928, S. 219 ff. (C. G. Heise).

³⁾ Wie ich an anderer Stelle andeutete: Mitteilungen der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 1934, S. 14.

Carolsfeld und den beiden Brüdern Olivier nahe trat. Rehbenitz, Schmorrr und Friedrich von Olivier wohnten dann in Rom als die „drei Kapitoliner“ im Palazzo Caffarelli in inniger Freundschaft zusammen. Über Gemälde, die Rehbenitz in dieser ersten römischen Zeit gemalt hat, wissen wir zu wenig, um über seine Entwicklung etwas zu sagen, doch bietet der offenbar vollständig erhaltene Nachlaß der Zeichnungen Gelegenheit, die lückenhafte Vorstellung zu ergänzen. Denn es gibt nicht nur zu allen Bildern, die wir kennen, zeichnerische Vorstufen, und zwar meist mehrere, die den Bildgedanken wiederholen, ohne ihn im allgemeinen stark zu ändern und selten zu verbessern, sondern darüber hinaus gibt es Entwürfe, die nicht ausgeführt sind oder deren Ausführung noch unbekannt ist. Zu unserem Bilde „Christus und die Samariterin“ gibt es zwei Zeichnungen (Lübeck, Dommuseum), von denen die eine unmittelbare Vorlage ist, die andere eine flüchtige Skizze, die unter Beibehaltung der Hauptfiguren einen einfacheren Bildzusammenhang gibt und wohl einen ersten Entwurf bedeuten dürfte. Die erstgenannte Zeichnung ist über Bleistiftvorarbeit in brauner Feder ausgeführt und braun in Flächen ausgetuscht, eine Technik voll zarter Wirkung, die Rehbenitz für Bildentwürfe offenbar sehr geliebt hat. Die Zeichnung weist starke Umarbeitungen durch den Künstler auf, und mehrere Teile, so der Kopf von Christus und die Hände, sowie die Gestalt des Petrus mit der unmittelbaren Umgebung bis zu der ersten Säule des Brunnenhauses, sind durch aufgeklebte Stücke verändert. Abweichend von dem Bilde, hat die Chri-



Th. Rehbenitz. Christus und die Samariterin. Zeichnung
Lübeck, Dommuseum

stusgestalt auf der Zeichnung den Mantel in reichen Faltenlagen über den Schoß gelegt, auf dem vorderen Brunnensteil zeigt sich ein Relief mit einer Opferung Isaaks, das wohl der ruhigeren Gesamtwirkung wegen später verschwunden ist. Aus dem gleichen Grunde ist der Krug von der unteren Brunnenbasis vorn auf den Steinblock vor der Samariterin gestellt, was in der Zeichnung bereits angedeutet ist. Auf dem Bilde hat der ganze Vordergrund mehr Festigkeit erfahren durch Verwandlung des auf der Zeichnung gegebenen weichen Geländes in Steinblöcke und Platten, und die Zufälligkeit des Sitzens von Christus auf einem Steintisch ist durch diese Änderung vermieden. Einer zeichnerischen Unklarheit, dem Erscheinen der beiden vorderen Säulen des Brunnenhauses auf verschiedener weit liegender Grundfläche, hat der Künstler, zwar nicht mit vollem Erfolg, durch Verschwindenlassen der linken Säule hinter dem Gemäuer abzuwehren versucht. Glücklicher ist auf dem Bilde die Zusammenziehung der vier Jüngergestalten am linken Bildrande an Stelle ihres Erscheinens unmittelbar hinter Christus, ebenso die reicher ausgestattete Landschaft, von der bereits gesprochen wurde. Sie erinnert an Landschaften von Ferdinand von Olivier, unter dessen Einwirkung Rehbenitz in Wien gestanden hat. Zum Vergleich mag neben der Zeichnung zu Boas und Ruth, 1818¹⁾ eine solche zu Christus und der Samariterin von Olivier erwähnt sein²⁾, wobei in unserem Zusammenhange an die besondere Beliebtheit dieses Bildthemas im Kreise der Nazarener erinnert sei. Eine derartige Landschaft in besonders großartiger Form, noch bestimmter, noch stärker gedrängt mit dicht zusammengeschobenen Plänen, mit hintereinandergefügten Gebäuden findet sich auf einem großen Bildentwurf von Rehbenitz, einer Auferstehung (1817 datiert, Bleistift auf bräunlichem Papier, 94 : 68 cm, ein kleiner, in der Komposition einfacherer Entwurf geht diesem wohl voran, beide in Lübeck, Dommuseum). Diese große Auferstehung ist von ungeheurer Kraft der Erfindung und bis ins einzelne mit einer bei Rehbenitz ungewöhnlichen Vollkommenheit durchgeführt. In Rom entstanden, mag ihre erste Anlage wohl in die Wiener Zeit zurückgehen. Die Bauten in der Landschaft gehören ebenso wie auf dem Bilde Christus und die Samariterin der Gegend nördlich der Alpen an. Nur leise kündigt sich auf der Auferstehung der Einfluß des Südens, denn rechts von den drei Frauen erscheint, bestimmt und klar gezeichnet, ein Glockenturm, wie er nur südlich der Alpen stehen kann. Sobald der Künstler länger in Rom ist, verschwinden die nordischen Landschaftsmotive. Ebenso hört die Verwendung gotischer Architekturelemente auf, wie sie auf wenigen der ersten Bildentwürfe vorkommen und wie sie z. B. der eigenartige Sarkophag der Auferstehung zeigt. Unter den Zeichnungen sind zwei datierte Entwürfe, die dieser Auferstehung vorausgehen: die Vorzeichnung für die Heimkehr des

1) Lübeck, Behnhaus, Abb. Eberlein-Heise, a. a. O., Taf. 76.
2) Dresden, Kupferstichsammlung.



Theodor Rehbenitz. Christus und die Samariterin
Schleswig-Holsteinscher Kunstverein



Theodor Rehbenitz. Auferstehung. Zeichnung

Tobias 1815 und der Barmherzige Samariter von 1813¹⁾). Letztere Zeichnung des 22jährigen Künstlers muß einer seiner ersten Kompositionsentwürfe gewesen sein, wir kennen sonst nur einzelne unwesentliche Landschaftsskizzen aus dieser Zeit, da er als Student der Jurisprudenz in Heidelberg weilte und starke Eindrücke durch die Boissercésche Sammlung erfuhr. Die Heimkehr des Tobias zeigt zum ersten Male die im vorigen angedeuteten charakteristischen Merkmale seiner in Wien erworbenen Zeichenkunst: die Figuren auf der Vorderbühne zueinander geordnet mit eckigen, manchmal etwas gewaltsamen Bewegungen, die nicht frei von einer

¹⁾ Beide Lübeck, Dommuseum; das Gemälde, Heimkehr des Tobias, im Behnhaus in Lübeck.

gewissen Steifheit sind, reiche Ausschmückung der Umgebung, besonders der Landschaft, deren mannigfaltiger Formenschatz den ganzen Bildhintergrund erfüllt; eine Vorliebe für kleinteiliges Pflanzenwerk, um Härten der Zeichnung, besonders im Vordergrund, zu mildern. Die Auferstehung ist der großartigste Entwurf dieser Art. Ähnlich ist die Landschaft der „Versöhnung von Jakob und Esau“ (Hannover, Landesmuseum), der ein früherer Entwurf vorausgeht (Lübeck, Dommuseum)¹⁾. Im Verlauf der römischen Zeit ist eine Wandlung seiner Auffassung unverkennbar. Die Bildkompositionen werden einfacher, die Baulichkeiten spärlicher, die Landschaft gelangt zu größerer Weite.

¹⁾ Ein Karton gleicher Bezeichnung war 1819 in Rom ausgestellt.



Theodor Rehbenitz. Heimkehr des Tobias. Zeichnung



Theodor Rehbenitz. Esau versöhnt sich mit Jakob
Lübeck, Dommuseum



Th. Rehbenitz zugeschr. Christus und die Samariterin

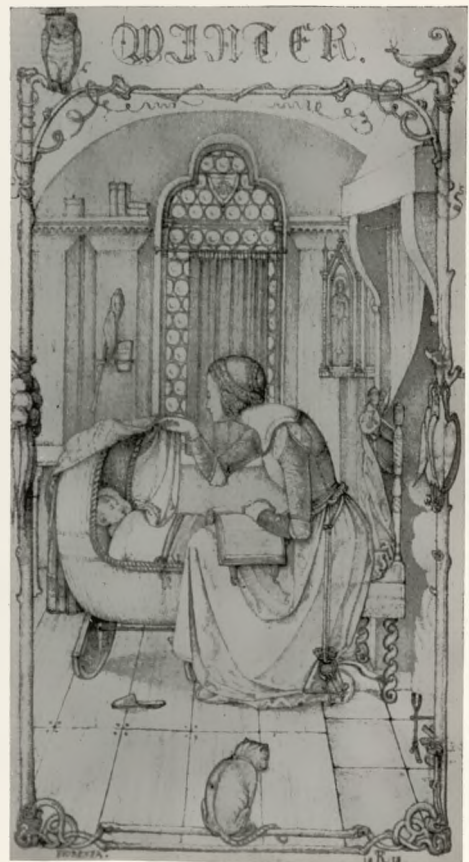
Es ist ein Streben, den Hauptvorgang stärker herauszustellen. Solche Wandlungen sind an den wenigen Bildern, die erhalten sind, zu sehen. Sie werden z. B. im Bild der Heimkehr des Tobias deutlich, das später als die eben erwähnte Zeichnung entstanden ist. Zu unserem Bilde von Christus und der Samariterin finden sich Beziehungen auf anderen gleichzeitigen Werken von Rehbenitz auch im Figürlichen. So erscheint eine gleiche Gestalt wie die der Samariterin in bürgerlicher Tracht des Nordens des 16. Jahrhunderts auf dem eben erwähnten Entwurf der Versöhnung von Jakob und Esau und ähnlich eine Mutter auf einer kleinen Zeichnung „Winter“, einem sehr lieblichen, offenbar ungedruckten Taschenbuchblatt, das 1818 in Florenz geschaffen wurde. Endlich kehrt auch die etwas eng in den Raum gestellte Figur des Petrus als Joseph wieder auf einem Bilde der „Heimsuchung“ (Lübeck, Behnhaus), auf dem sich auch die Form der Säulenhalle mit den gleichen Kapitellen wiederholt.

Ordnet sich somit das nun bekannt gewordene Werk, das in seinem Farben- und Formenreichtum zunächst für Rehbenitz befremdlich war, mühelos in sein Gesamtschaffen ein und erhöht es unsere Vorstellung von seinem malerischen Können, so zwingt es andererseits das erwähnte Gemälde des gleichen Themas im Behnhaus in Lübeck als seine Schöpfung abzulehnen. Es wäre das einzige Bild, zu dem wir keine Vorstudie haben. Bei der etwas mühseligen Schaffensweise des Künstlers, der, wie es scheint, meist einen Entwurf lange, oft jahrelang mit sich herumtrug, ehe er ihn zum Bilde gestaltete, und der viele Entwürfe unausgeführt ließ, ist das unwahrscheinlich, und es ist auch unwahrscheinlich, daß sich ein Entwurf verlor bei einem Künstler, dessen Nachlaß im ganzen so unberührt erhal-

ten blieb. Die Verwandtschaft mit der Versuchung Christi (für den Domherrn von Ampach, Naumburg, Dreikönigskapelle)¹⁾ kann schon deshalb nicht als gültig anerkannt werden, als Rehbenitz dies Bild ja nicht fertig gemalt hat.

Aber auch, wenn der Einwand erhoben werden sollte, daß ja die Komposition des Bildes der Versuchung mit der in Lübeck erhaltenen Vorzeichnung übereinstimmt, unsere Beurteilung also nur von der farbigen Gestaltung absehen muß, so kann nach der nun mit Sicherheit gewonnenen Vorstellung von Rehbenitz' Schaffensweise das Bild in Lübeck nicht von ihm sein. Weder die Komposition, die durchgehend streng symmetrische Anordnung, das Brunnenhaus mit den breiten Mauerflächen, noch die Typen der Figuren, die von einem Meister geschaffen sind, der viel mehr Leichtigkeit als Rehbenitz in der Behandlung des menschlichen Körpers hatte, der über einen viel größeren Reichtum an Bewegungsmotiven verfügte, sind von unserem Künstler. Das Bild steht Werken von Overbeck sehr nahe, und es soll nur an die alte Zuweisung erinnert werden, daß es dem Overbeck'schen Kreise angehöre. Von Rehbenitz ist es aber jedenfalls nicht.

¹⁾ Siehe Heise, a. a. O. — Abb. Eberlein-Heise, Taf. 80.



Th. Rehbenitz. Winter
Lübeck, Dommuseum

Gegenstücke und Zyklisches bei Wilhelm Leibl

Von Prof. Dr. E. Waldmann, Direktor der Bremer Kunsthalle

Jedes Kunstwerk ist eine Welt, ein Bild für sich. Daß die einzelnen Geschöpfe einer Künstlerhand untereinander dennoch in heimlichen Beziehungen stehen, sieht man oft erst, wenn das Gesamtschaffen geschlossen daliegt. Als Conrad Ferdinand Meyer, als alter Mann, seine lyrischen Gedichte sammelte, merkte er, vielleicht zur eigenen Überraschung, daß er in zyklischer Form gedichtet hatte, aus dem Gegensätzlichen seiner Natur und seiner Stoffe heraus die große Einheit schaffend. Eine große Gesamtarchitektur, deren erstem Raum er die Überschrift „Vorsaal“ gab. Sein Zeitgenosse Wilhelm Leibl würde, hätte er am Ende seine Hauptbilder in einem Ehrensaal, einer Tribuna, vereinigt, wohl auch mit Erstaunen festgestellt haben, daß er sein Leben lang unbewußt immer nur „Gegenstücke“ gemalt hatte, Gegenstücke nicht als Pendants, zum Aufhängen rechts und links, sondern innerlich. Und plötzlich wäre ihm dann auch der tiefere Grund seiner vielen Ortswechsel klar geworden. Er schrieb einmal in einem Brief, er müsse noch in eine bestimmte Gegend. Da wären Charaktere, „die er noch verwerten wolle“. Seine Aufgabe also war, dies fühlte sein geläuterter Instinkt, eine höher verpflichtende, als die des Sittenbildmalers schlechthin; eine mehr denkmalsmäßige gegenüber dem Leben seiner Umwelt und seiner Zeit: Charaktere verwerten, Charaktere hinstellen: Schicksale im Bilde gestalten.

Berühmt wurde Leibl, außer durch das Bildnis der Frau Gedon im Jahre 1869, durch das Genrebild „Die Kritiker“¹⁾. Es haftet dem Werk noch etwas von Münchener Atelierveschmack an und so herrlich das Malerische daran auch ist, Leibl hat sich und seiner Natur etwas Gewalt angetan und eine bewegte Szene hingestellt. Aber da er von Anlage aus ein Mann des ruhigen Daseins war, hat er das Bewegte hier ein wenig übertrieben. Das Ganze, mit dem Hin und Her der ausfahrenden Gebärden klingt doch ein wenig nach „Viel Lärm um Nichts“. Denn so aufgeregt geht es ja im Leben nicht zu, wenn ein Künstler den andren in seiner Werkstatt besucht und sie reden über den künstlerischen Wert einer eben entstandenen Zeichnung. Ob Leibl diesen leisen Zwiespalt empfunden hat? Als er im folgenden Jahre, 1869, das in den Maßen etwas größere Zweifiguren-Gemälde „Im Atelier“²⁾ schuf, gab er der Gruppe bei noch gesteigertem Reichtum im Räumlichen und im Malerischen mehr Ruhe. Dies Bild ist schöner und zugleich menschlich wahrer geworden, als das andre. Im Gegenständlichen sind es Pendants, im Künstlerischen bedeuten sie Gegensätze.

So ging es weiter in seinem Schaffen, aber mit immer wechselndem Vorzeichen. Die Hauptwerke

seiner aus äußeren Gründen nur sehr kurzen Pariser Zeit heißen „Die Kokotte“ (aber es ist gar keine) und die „Alte Pariserin“. Luxus, äußerer wie innerer, dort, Schlichtheit und Klarheit hier. Das Bild mit dem Pariser Luxusgeschöpf ist bunt und reich wie ein dunkler Vermeer, sehr gefüllt mit runder Form und durcheinandergeschlungenem Spiel der auseinandergeführten und wieder zusammengefühten Erstreckungen der Achsen, Geballtes neben Gestrecktem, betonte Schärfe neben weich vergleitenden Flächen. Bei der Frau aus dem Volke dagegen, der alten Pariserin, dieser Portiersfrau, die da mit ihrem Morgeneinkauf im Halbdunkel sitzt, stoßen eckige Linien aufeinander und die Farben stehen hart und schlicht und beinahe dürftig zusammen. Auch wenn das Bild fertig geworden wäre, böte es wohl keinen klingenderen Aufbau der Töne und Zwischentöne als jetzt. Auch hier in der Weltstadt, ihrem reichen und eleganten Leben sehr nahe, hat Leibl mit seinem starken Sinn für den künstlerischen Wert der Gegensätze sein Augenmerk darauf gerichtet, Charaktere zu verwerten; weil sie ihm schicksalhaft bestimmt schienen.

Nach München zurückgekehrt wollte er nun, bereichert um manche neuen Erkenntnisse und mit größerer Lockerheit der Hand ein mächtiges Vierfigurenbild schaffen: „Die Tischgesellschaft“¹⁾. Vielleicht geht der Plan dazu noch in die Pariser Zeit zurück. Ursprünglich sollte es ein Konzertbild werden. Aber bei der endgültigen leider unfertig gebliebenen Ausführung blieb vom Musikalischen nur das Notenblatt in der Hand des jungen Mädchens übrig. Man hat gegessen und steckt sich zu rauchen an und schickt nach Bier; vielleicht singt das Mädchen nachher ein Lied, ohne Begleitung. In diesen drei Münchener Jahren nach dem Siebziger Kriege nahm Leibl das Gemälde immer und immer wieder vor, aber es wollte nicht gedeihen. Nun ging es ihm damals ja innerlich nicht gut, er fühlte sich in München nicht recht wohl und suchte einen neuen Weg. Vielleicht war er aber innerlich auch schon hinaus über das etwas Schwere und etwas Dunkle der Gesamtanlage dieses Hauptwerks. Mag man dies auch bedauern, weil, wenn es glücklich wäre, dieses Bild etwas bedeutet hätte wie das, was die ihm so artverwandten alten Holländer das „Regentenstück“ nannten, das Gruppenbild in Großfigur, etwas, woran damals im Bildnisfach ein sehr großer Bedarf war oder hätte sein können — für Leibl selbst war es doch eine Erlösung, daß er dann, mochte aus dem Bild werden was da wollte, München den Rücken kehrte und auf die Dörfer ging. Die Charaktere da auf der Tischgesellschaft, dieser Budenzauber des Bohème-Lebens, ging ihm menschlich immer weniger an. Kaum hat er die Brücken hinter sich abgebrochen, da entsteht eins

¹⁾ Bonn. Privatbesitz.

²⁾ Museum in Reichenberg in der Tschechoslowakei.

¹⁾ Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

der ganz großen Meisterwerke: „Die Bäuerinnen im Wirtshaus“¹⁾. Er wird hell, er wird koloristisch und an Stelle des Münchener Ateliertons tritt die gesehene und vor der Wirklichkeit des Lebens empfundene schöne malerische Atmosphäre, der leise bewegte Atemraum gefüllt mit Luft und Farbe. Paris hatte er vor der Natur in Grund und Boden gemalt. Und die Bauern waren schön. Man braucht ja nur die gleichzeitig entstandene „Bäuerin mit Kind“²⁾ anzusehen — welche Edelrasse hat er da hingestellt! — Für den nun folgenden Ortswechsel von Graßling nach Unterschondorf waren wohl auch äußerliche Gründe, wie das sehr Entsagungsreiche des Graßlinger Lebens, maßgebend. Vielleicht aber hatte er doch, für seine Kunst, die dortigen Menschen schon ausgebeutet. Nach den Bäuerinnen in ihrer auch farbig so schönen Tracht, diesem Gegensatz-Pendant zur Tischgesellschaft, malt er nun sein Bauernbild „Die (fälschlich sogenannten) Dorfpolitiker“³⁾. Bauern in einfacher Bauerntracht, Charaktere von oben bis unten, von hinten bis vorne, ganz fest und hart, wie er die Bauern kannte. Jeder einzelne genau charakterisiert, bedrohlich genau, als Individuum, bildnishaft. Aber jeder einzelne auch ein großer Typus. Und wie er nun, vielleicht aus Gegensatzverlangen, wirklich ein denkmalhaftes richtiges Einzelbildnis malen will, aus einer ganz andren Welt, im „Jäger“⁴⁾, dem Bildnis seines Freundes, des Barons von Perfall, ist er plötzlich, sozusagen über Nacht, Freilichtmaler geworden. Einmal und nicht wieder. Aber doch einmal. Auch in dieser nach seinen Lebensumständen wohl glücklichsten Zeit hat er wieder als Hauptwerke dieser Epoche Gegenstücke geschaffen. Als er damit fertig war, ging er fort, und auch hier nicht nur aus Gründen äußerlicher Art: Was da an Charakteren zu verwerten war, hatte er verwertet. Beziehungen und Verschränkungen, Gegensätze und Gleichklänge vervielfältigen sich. Die „Dorfpolitiker“ haben gar keine Zeitung vor sich, sondern den neuen Kataster ihrer Feldmark. Man könnte, da Leibl selbst nie Titel gab, das Bild auch die „Vier Temperamente“ nennen. Ihnen gegenüber steht dann, in vierjähriger fanatischer Arbeit in Berbling entstanden, das Kirchenbild mit den „Drei Lebensaltern“, wenn man so will. Aber nicht

nur zu den Dorfpolitikern machen diese Bäuerinnen ein Gegenstück, sondern zugleich auch mit den „Wilderern“. An denen hat er, von Berbling nach Aibling übergesiedelt, auch vier Jahre, wie, nach Lenbachs höhnischem Wort, ein Galeerensklave geschafft. Die Bäuerinnen in der Kirche: Ruhe, stilles Sich-Versenken. Ruhe auch im Vortrag — die Oberfläche ist emailartig geschlossen, wie bei van Eyck oder wie bei Holbein. Man sieht die Handschrift nicht, und soll sie nicht sehen. In dem Wildschützenbild dagegen gestaltete Leibl die andre Seite des Bauernlebens, das Aufgeregte, das Dramatische, mit aller Gefährlichkeit, auch in der Zusammenfügung der Gruppe, mit allen möglichen Spannungen. Ist das Kirchenbild vorwiegend hell, so glühen hier die Farben tief dunkel, und während das Kirchenbild von außen beinahe aussieht wie Tempera (trotzdem es ein Ölgemälde ist), sind die Wildschützen furioso gemalt, mit offenstehendem großem Pinselstrich, fast wie Frans Hals, den Leibl aber damals kaum im Original kannte — aus der Verwertung des Charakteristischen, aus der inneren Empfindung für den Vorgang sind sie so gemalt.

Nach der Vollendung dieses auch in den Maßen größten seiner Gemälde, das er selbst, weil ihn einiges Gescheiterte daran störte, in Bruchstücke zerschnitt¹⁾, hatte Leibl einige tote unfruchtbare Jahre. Langsam kam dann ein neuer sehr schöner Aufstieg. In dieser Zeitspanne bedeutet wohl das Bild der „Spinnerinnen“, mit dem großen, auch von rückwärts beleuchteten Innenraum das große Denkmal des neuen Stils. Aber der Tod schlug dann dem sechsundfünfzigjährigen Meister den Pinsel aus der Hand, grad in dem Augenblick, als er dabei war, sich nun, auf der Höhe dieses neuen, noch reicheren Stils, wieder die Großfigur zu erobern. Ob die „Spinnerinnen“ ein Gegenstück erhalten hätten, mit Gestalten, so schön wie das Mädchen am Fenster? Leibls früher Tod hat die deutsche Kunst um unvorstellbare Kostbarkeiten betrogen. Der Zyklus seiner Werke, jedes Hauptstück nun immer begleitet von den ebenso bedeutenden Einzelfiguren, ward nicht abgeschlossen. Aber der „Vorsaal“ des Tempels, mit den zyklischen Gegenstücken und Pendants in den Wandmitten, ist dennoch, wegen der inneren und geistigen Geschlossenheit, eine einzigartige Tribuna.

¹⁾ Berlin, Nationalgalerie.

²⁾ Berlin, Nationalgalerie.

³⁾ Berlin, Galerie Arnhold.

⁴⁾ Berlin, Nationalgalerie.

¹⁾ Köpfe von 2 Wilderern in der Nationalgalerie zu Berlin. — Weitere Bruchstücke im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln und in rheinischem und westfälischem Privatbesitz.



Josef Weisz. Im Schilf am Starnberger See. (Silberstift)

Erleben der Landschaft

Die bildhafte oder dichterische Wiedergabe einer gesehenen Landschaft vermählt sich bei gutem Gelingen immer mit dem Wunschbild, das der Gestalter in sich trägt. Auch ist für jeden aufgeschlossenen Betrachter die Landschaft eine sehr zurückhaltende Spiegelung stiller Vorgänge in der menschlichen Seele; es trägt uns das Schweigsame der Landschaft, das sich in ihrem Wechsel von Licht und Farbe, in der Vielheit des Wachstums und in winterlicher Blöße dem wachsamem Naturbeobachter zeigt, in die gedankenversunkene Welt der Selbstbetrachtung. So ist es naheliegend, daß sich der bildende Künstler um eine aus dem Herzen kommende gehaltvolle Tiefe in seinen Werken müht und sich darum in schöpferischer Weise hingebender in einer geschauten Landschaft spiegelt als der eilig vorbeikommende Wanderer. Stets empfindet der kunstsinnige Betrachter eine aus

reifer Hand geformte Landschaftsdarstellung darum glücklich gestaltet, weil sie über eine nur naturgetreue Nachbildung zwanglos hinausgeht, und dieser eigene, mit Worten nicht zu bestimmende Gehalt in einem Bilde ist es, der uns an einem Kunstwerk oft zeitlebens festhält. Daraus entspringt auch der oft sehnsüchtige Wunsch, ein auserwähltes Bild immer um uns zu haben, und können wir es nicht besitzen, so begnügen wir uns mit einer Wiedergabe desselben.

Es ist also das innere Verwandtsein des bildenden Künstlers mit der von ihm zur Darstellung auserwählten Landschaft, was ihn mit einem gelungenen Werk auch die ihm geistesverwandten Mitmenschen nahebringt und in seinen Wirkungskreis zieht. Sein Bildwerk spricht an, wird begehrt, und allein auf diesem Weg findet der Künstler ins Volk. Der Betrachter entdeckt in dessen Werken sein eigenes



Josef Weisz. Der Wildensee bei Mittenwald. (Silberstift)

Naturerlebnis, das ihn gleicherweise wie den Künstler beglückte; oft auch wird mit einem Bilde längst Vergessenes wachgerufen und von neuem wirkungsvoll, es vermag auch manche gegenwärtige Härte im Dasein zu mildern und auf neues Erleben unter hohem Himmel hinzuweisen.

Der in der Tat einfache menschliche Vorgang, sich seine Gedanken- und Gefühlswelt draußen vor der großen Natur zur klaren Aussprache zurechtzurücken und mit gutem Können zu verarbeiten, läßt den Landschaftler oft weite und mühevollere Wege gehen. Vieles zieht dabei in nicht faßbaren Bildern an ihm vorüber, mancher geheimnisvoll bleibende Naturvorgang dringt nur in visionärer Deutung durch seine Sinne und, fast bis zur Verwirrung gebracht, wird sein Drang zu Gestalten ein leidenschaftlicher. Also bereit, diese unbändige Eindringlichkeit im Bilde festzuhalten, ihrem Anruf ein menschliches Ausdrucksvermögen zu geben, beginnt die nur durch unermüdete Übung zielbewußt werdende Arbeit. Da ist es belanglos, ob dabei die Sonne glühend heiß niederbrennt oder der Frost seinen kalten Stachel ins Fleisch bohrt, ob einem nach langem Wandern hungert und dürstet, für den Suchenden ist die

glückselige Stunde gekommen: ein ihm nahegerücktes Antlitz der großen Natur prägt sich durch seine Hand bleibend ein.

Fast immer findet man als völlig Überraschter das Glück dieser Stunde, es fällt einem zu, jedoch als oft ersehnter Lohn für viele einsame Gänge, auf welchen man mit leeren Händen nach Hause kommt.

Immer befiehlt die innere Stimme zum Aufbruch, auch wenn das Wetter unbeständig und kein festgelegtes Ziel ausgedacht ist. Will man unbekanntere Entdeckungen willen wandern, dann muß man den Mut haben, vom Quartier zu gehen, auch wenn das Barometer des Gasthofs bereits von allen Gästen abgeklopft ist und unentwegt auf Sturm und Regen zeigt. Auch mag der fürsorgliche Wirt ob solchen Vorhabens ruhig den Kopf schütteln und sein Hund sich tropfnaß unter dem Herd verkriechen, man geht seinen Weg, gut aufgepackt mit allem Gerät und nur bis zur nächsten Ecke vom leisen Mitleid der Zurückbleibenden begleitet.

Nur so kommen die seltsamen Erlebnisse: Mühsam plagt man sich in erster Stunde mit kotschweren Stiefeln durch das völlig aufgeweichte Land, höher



Josef Weisz. Burg Wildenstein an der Danau. (Silberstift)



Josef Weisz. Hochsommertag am Staffelsee. (Bleistift)

und höher steigend; der Regen wird zu Schnee, un-
wirklich dicht fallen die federleichten Flocken vom
bleiernen Himmel, dunkel steigen die schon vom
Winter beschwerten Tannen auf nassen Felsen aus
dem dichten Nebel, im schwarz erscheinenden Berg-
see spiegeln sich die wirbelnden Flocken, als gäbe
die düstere Tiefe ihren Teil zu diesem Tanz; von
der wachsenden Schneelast gedrückt neigt sich das
goldbraune Schilf wie in den Abgrund, und ein win-
ziger Vogel fliegt auf, lautlos, wie alles in diesem
urmärchenhaften Schweigen.

Unentwegt höher steigend, löst sich von einem auf-
jubilenden Herzen der Rest von menschlicher Un-
ruhe und Hast, lichter wird jetzt der Himmel, fast
ist es, als stünde dahinter ein dunkelgoldenes Schild,
blendend und doch unsichtbar. In der Erwartung
des Ungewöhnlichen, das man kommen fühlt, zer-
reißt der einsetzende eisige Bergwind das branstige
Gewölk, wie aus Glas gebildet türmen sich die
nahen Bergriesen auf, geädert von Strömen weißen

Lichts: so steht die ewige Welt dem Allzuvergäng-
lichen, dem unsteten Menschen für Augenblicke
offen.

Solcher Weise aller Schwere des Daseins entrückt,
würde es einen nicht Wunder nehmen, auf diesen
einsamen und hohen Pfaden einem Wanderer zu be-
gegnen, aus dessen stillem, aber klar und fast streng
gezeichnetem Antlitz kaum sein Alter zu lesen ist.
Wir würden ihn doch sogleich erkennen und mit sei-
nem uns so köstlich wert gewordenen Namen nen-
nen: Adalbert Stifter, den wunderbaren Dichter im
Garten Gottes!

Über Zeit und Geschehen bleibt uns Menschen deut-
schen Geblüts diese glückselige und mit allem
menschlichen Schicksal unwirkte Landschaft und
immer und immer wieder wird der aus dieser Erde
geborene Dichter und Maler sein inneres Gesicht in
diese kühlen Hände drücken, denn es ist etwas Wun-
derbares um die Heimat und um ihre Leib und
Seele erfrischenden Quellen.

Josef Weisz



Emilie von Hallavanya. Damenbildnis

Die Malerin Emilie von Hallavanya

Es gibt ein seltsam zwiespältiges Gefühl, nicht ganz frei von Mißtrauen, das uns immer wieder befällt, wenn wir malenden Frauen begegnen. Nicht als ob die bildende Kunst ein dem Weiblichen entgegengesetztes Element wäre — gibt es doch gerade in der Plastik viele hervorragend begabte Frauen — aber die Erfahrung hat gezeigt, daß sich die Frauen in der Malerei allzuleicht dem Kampf um die Form entzogen und in einen expressiven Romantizismus verfielen, der für die „weibliche“ Malerei von der Jahrhundertwende bis heute kennzeichnend ist.

Emilie von Hallavanya hält von dieser Kategorie malender Frauen erfreulichen Abstand. Zwar sind auch ihre Bilder nicht als unromantisch anzusprechen, aber diese romantische Haltung ist doch gepaart mit soviel malerischer Zucht und Kultur, daß die Gefahr des Abgleitens ins Sentimentale nicht gegeben ist. Es ist vielmehr eine fast musikalisch anmutende Romantik, die diesen Bildern innewohnt, zumeist leise und beruhigt wie ein Adagio, seltener im vollen Akkord schwellender Töne erklingend. Viele ihrer Kompositionen sind von einer Stille, die



Emilie von Hallavanya. Mädchen an der Türe
Staatsgalerie, München

im Augenblick des ersten Anschauens oft leer scheint, die aber eher gespannt ist und voll verhaltener Kraft. So erscheint selbst die „Verkündigung des Engels an Maria“ bei ihr nicht als die von Dämonie erfüllte Szene, als die sie etwa Rembrandt sieht, sondern als ein leise hingewandtes Mitteilen, ein Segnen der erhobenen Hand des Engels und ein horchendes Stillesein der Maria — nichts von der verzehrenden Gewalt der überirdischen Erscheinung, nichts von dem zitternden Erschrecken des Menschen vor solcher Gebärde.

Voller und breiter wird der Vortrag, wenn es um Dinge des irdischen Lebens geht wie etwa in den Bildern der Gärtnerinnen und der Mütter mit ihren Kindern. Dann bekommt die Form etwas räumlich

Konkretes, Naturhaftes und Greifbares gegenüber der Zartgliedrigkeit der allegorischen Figuren. Aber auch hier erscheinen zuweilen seltsam unirdische Gestalten, die mit einer sehr verfeinerten Farbkultur festgehalten sind wie etwa das „Mädchen an der Türe“. Beseelt im Ausdruck sind ebenfalls die zahlreichen Porträts der Künstlerin, wenn auch hier manchmal die Gefahr einer allzu gesellschaftlichen Gewandtheit naheliegt.

Immerhin ersieht man aus allem, daß die Künstlerin sich mit dem Erreichten keineswegs zufrieden gibt, daß sie weiterhin nach dem eigentlichen Ausdruck ihres Wesens sucht und daß sie dem Ringen um die Gestaltung der göltigen Form nicht aus dem Wege geht.

nannen



Emilie von Hallavanya. Ausschnitt aus dem Bilde „Deutsche Mutter“

Ein unveröffentlichter Brief von Hans von Marées¹⁾

Rom, den 18. Mai 1885.
Via S. Basilio 13

Lieber Georg!

Da Du gar nicht schreibst und ich leider vermuten muß, daß die Dinge nicht zum günstigsten stehen, so will ich doch wenigstens ein wenig verlauten lassen, das nicht ganz ohne Hoffnungsschimmer ist. In meinen Entschlüssen von den Göttern evident unterstützt und wie mir scheinen will, von der

¹⁾ Zur Veröffentlichung überlassen vom Neffen des Meisters, Herrn G. v. Marées in Leipzig.

Muse selbst angeleitet, habe ich diesen Winter 7 Bilder gefertigt (5 größere, 3 kleinere Compositionen und mein eigenes Bildnis), die, die Wahrheit zu gestehen, selbst mich in gewisser Weise nicht unbefriedigt lassen und beruhigend wirken. Dahin zu gelangen habe ich mir bei einer gewissen Veranlassung vor 20 Jahren selbst geschworen und wenn es mir das Leben kosten sollte; und jetzt darf ich vielleicht in aller Bescheidenheit annehmen, den weiten Weg von dem Wort zur Tat zurückgelegt zu haben. Du siehst, daß wirklich etwas Odysseus-



Emilie von Hallavanya. Mutter mit Kindern

gleiches in meinem Leben ist, auch habe ich viele unsägliche Leiden schweigend erduldet und auch jetzt steht mir ein Kampf bevor, den ich allerdings bis ans Messer zu führen entschlossen bin mit lang zurückgehaltenem und dann desto kühnerem Mute. Ich habe es, aber bitte ganz unter uns, noch einmal mit Jordan¹⁾ im Guten versucht und eine Frist bis Mitte nächsten Monats mir selbst gestellt. Regt sich bis dahin nichts, dann breche ich los, aber sage das niemanden.

Hier habe ich einstweilen für Tausende, meist mit reichem Schnitzwerk versehene Goldrahmen in Arbeit gegeben, die Anfang nächsten Monats wohl meistens vollendet sein werden. Dann werde ich meinen Kindern noch den letzten Aufputz geben und in derselben Zeit durch 2 Cartons die Zahl der Musen voll zu machen suchen.

¹⁾ Gemeint ist der damalige Direktor der Berliner Nationalgalerie.

Übrigens muß ich sagen, daß meine Tätigkeit immer noch zunimmt und mich immer weniger ermüdet; so habe ich außer obigen Arbeiten noch unzählige Zeichnungen verfertigt, allein für meine Schüler 50 nach der Natur, modelliert, corrigiert, für die Andern gearbeitet usw. Es ist mir, als ob die ahnungsvollen Tage meiner Kindheit wiedergekehrt wären, ehe sie durch fremde, wenn auch wohlgemeinte Einflüsse gestört wurden.

Nimm mir nicht übel, lieber Georg, daß ich nach langer Zeit so viel über mich gequatscht habe; es geschieht sicher nicht aus Eitelkeit, auch nicht aus Geschwätzigkeit (denn schweigen kann ich), sondern ich bilde mir beinahe ein, Dir eine Freude zu bereiten. Wenn ich nur immer 3 Dinge im Auge behalte, so weiß ich, daß ich ruhig, unverletzbar und glücklich leben kann; diese sind: sich selbst erkennen, sich selbst überwinden und sich selbst vergessen. Aber einen Ehrgeiz habe ich doch: der ist andern ein Helfer zu sein; und diesem Ziele kann ich jetzt freier und ruhiger als bisher zusteuern.

Nun für heute genug. Hoffentlich geht es Dir und den Deinen so gut, als es die Umstände zulassen, und Du wirst mich nun wohl bald davon unterrichten.

Alle herzlich grüßend

Dein
treuer Bruder
Hans

Die in dem vorstehend wiedergegebenen Briefe bezeichneten Bilder sind:

1. Lob der Bescheidenheit,
2. Goldenes Zeitalter,
3. Pferdeführer und Nymphe,
4. Drei Jünglinge im Orangenhain,
5. Drachentöter,
6. Mann mit Standarte,
7. Selbstbildnis.

Die weiter unten im Briefe erwähnten beiden Cartons sind: Der Sieger und Huldigung.

Die Veranlassung zu der Selbstverpflichtung, die sich Marées um 1863 auferlegt hat, war Not, Sturm und Drang in München, bevor er zum ersten Male nach Italien ging.

Ferner sei wegen eines gewissen Zusammenhangs mit dem oben abgedruckten Briefe hingewiesen auf die Briefe Nr. 388 bis 391 im III. Bande des Meier-Graefe-Werks über Hans von Marées.