

Herrn S. Reimuth
in D. besten Sinne

JVf



F. VON LENBACH. CHARLOTTE, ERBPRINZESSIN VON MEININGEN, STUDIE
Photographie Hanfstängl

FRANZ VON LENBACH EINE GEDÄCHTNISREDE

VON THEODOR SCHREIBER

Die merkwürdige, nun auch schon hinter uns liegende Zeit, welche man mit dem Ausdruck »fin de siècle« zu benennen pflegt, ist bei ihrer außerordentlichen Produktionskraft, bei dem Vielerlei ihrer Instinkte und Neigungen und bei ihrem Streben nach außergewöhnlichen Ideen und Formen doch nicht reich an starken Persönlichkeiten gewesen. Auch auf dem Gebiete der Künste, der subjektivsten aller Geistestätigkeiten, hat sie wenig vollbürtige, ausgewirkte Charaktere hervorgebracht, wenige Hauptakteure, denen wir schon jetzt eine bleibende Bedeutung einzuräumen wagen. Unter den Tausenden von Künstlern, die jährlich auftauchen und später wieder verschwinden, die vorübergehend auffallen und erfreuen, gerühmt und besprochen wer-

den, sind es immer nur einzelne, welche in der Zukunft nicht untergehen, welche ein Erbe hinterlassen und unsere Phantasie und die der Nachlebenden dauernd bereichern; Künstler, vor deren Werken wir mit immer neuem Genuß und ohne Abschwächung der Wirkung verweilen können. Zu diesen auserwählten, erstgeborenen Söhnen der Kunst zählt in erster Linie Meister *Franz von Lenbach*, dem wir in dieser Stunde feiern.

Wer sich jetzt, nachdem sein Schaffen abgeschlossen ist, und keine neue Linie seinem Lebensbild hinzuwachsen kann, die Faktoren seiner geistigen Entwicklung, seine Werke, sein Wirken und seinen Einfluß vergegenwärtigt, steht naturgemäß noch unter dem Eindruck des Streites der Meinungen über alte und neue Kunst, in welchem Lenbach von Anfang an Parteimann mit den entschiedensten Grundsätzen gewesen ist. Ein gewaltiges Temperament, die Wurzel seiner Kraft, hat ihn zeitlebens beherrscht. Dies und seine Weltklugheit, seine Gabe, sich selbst in schwie-

Der Vortrag wird hier in derselben Form, wie er bei einer am 30. Oktober 1904 vom Leipziger Kunstverein veranstalteten Feier gehalten worden ist, zum Abdruck gebracht. Nur die auf den Lebens- und Entwicklungsgang des Künstlers bezüglichen Partien sind ausgelassen worden.

rigsten Fällen zur Geltung zu bringen, hat ihn in der Vertretung der Künstlerinteressen zu einem Führer gemacht, der auch im heftigsten Kampf der Anschauungen, bei aller Ungebärdigkeit der Elemente, über die er gebot, doch an Autorität nichts einbüßte. Bis zuletzt war er das natürliche Haupt der Münchener Künstlerschaft, und in gewissem Sinne ihr Regent von Gottes Gnaden. Von diesem streitsamen, rücksichtslos handelnden und leidenschaftlich hassenden Menschen müssen wir den Künstler unterscheiden, der treu und ehrlich seiner Muse diente und aus der Tiefe seines Geistes seine Werke schuf. Ihn unbefangen zu beurteilen, will noch heute manchem seiner Gegner im Lager der Kunstschriftsteller nicht gelingen. Noch wird er von den einen gepriesen und von den anderen geringschätzig abgetan. Einer der Geistreichsten von den Wortführern der Moderne hat neuerdings »von der kuriosen Altmeisterei Lenbachs« gesprochen und spöttisch ausgeführt, er habe ein probates Mittel gefunden, die Alten mit einem Minimum von Zeit und Kosten zu modernisieren. »Groß, so groß wie er werden konnte — heißt es da weiter — war er, als er getreu kopierte«.

Vielleicht darf man noch nicht aussprechen, ohne der Schönfärberei und altmodischer Gesinnung verdächtig zu werden, daß Lenbach — obgleich Führer der vielgeschmähten Münchener Kunstgenossenschaft und grundsätzlicher Gegner der Sezession — doch eigentlich so gut modern war, wie nur einer der Weimarer Kunstbündler, wenn man sich an seine Werke hält und seine fanatische Verehrung der guten Alten als das nimmt, was sie wirklich war: eine Schwärmerei aus seinen Jugendjahren, an der er festhielt, als er selbst schon ein ganz anderer geworden war und instinktiv in den großen Strom der vorwärts strebenden neuen Kunst eingelenkt hatte.

Ich stelle Lenbach neben die großen, selbständigen Charaktere der letzten Verjüngungsperiode unserer Kunst, und ich muß eine Verwahrung vorausschicken, damit diese Einschätzung nicht mißdeutet werde. Nicht alles, was er gemalt hat, ist Gold, auch wenn es glänzt und besticht, ja vielleicht mehr als bei anderen Meistern, die viel geschaffen haben, ist es bei ihm nötig, die Spreu von dem Weizen zu sondern, die wahrhaft genialen Schöpfungen aufzusuchen und auszuscheiden, was der Zufall veranlaßt hat, was die spielende Hand in müßigen Stunden hervorbrachte, dazu jene Bildnisse der vielen, alljährlich durch sein Atelier hindurchgehenden Fremden, an denen er wenig oder gar keinen inneren Anteil nahm, und die er doch malte, weil er — der nie aufhörte, im Innern schlicht und einfach zu bleiben — als ein wahrer Fürst des Geistes an fürstliche Lebensweise gewöhnt war und den feinsten Luxus künstlerischen Lebens nicht entbehren konnte. Aber auch in der geringsten Studie, in der flüchtigsten Skizze, wie er sie späterhin mit der Sicherheit eines Routiniers in einer eigentümlich abkürzenden, merkwürdig suggestiven Manier unglaublich schnell auf seine Pappdeckel zeichnend und wischend hinwarf, in allen den unzähligen Frauen- und Kinderköpfen, pflegt nicht jener Funke intensiven

Lebens zu fehlen, der aus einem heißen Künstlernaturell spontan auf die Malfläche überspringt.

Es ist wahr, die Zahl seiner Werke scheint ins Unendliche zu wachsen, wenn man in der Ferne sucht, zusammenrechnet, was er jahraus jahrein kollektionenweise in die deutschen Ausstellungen hinausgehen ließ, und hinzunimmt, wie viel sich außerdem in die weite Welt verlaufen hat. Zu gleicher Zeit konnte in diesem Jahre auf den Ausstellungen in Berlin, Dresden und München eine Auswahl seiner Bilder vorgeführt werden, ohne daß man mehr als leicht zu Erreichendes vereinigte. In zwei aufeinander folgenden Ausstellungen zeigte der Münchener Kunstverein, was sich in Privatbesitz seiner dortigen Freunde und Verehrer befindet. Aber allein das glänzende Künstlerhaus Münchens, in dem sich so recht Lenbachs Dekorationskunst ein Denkmal gesetzt hat, bewahrt als Schenkung des Meisters eine ganze, den Eingangsaal füllende Galerie von Bildern seiner Hand. Sein eigenes Atelier ist durch die pietätvolle Entschließung der Witwe zu einem Museum geworden, in dem ein Teil der reifsten Werke älteren und jüngeren Ursprungs und Studien in großer Anzahl eine bleibende Stätte gefunden haben. Und welche stolze Reihe würde entstehen, wenn man aus den deutschen Museen zusammenbringen wollte, was sie der Kunst Meister Lenbachs verdanken. Als eine glückliche Fügung dürfen wir es jetzt preisen, daß es unserer Stadt vergönnt war, sieben Meisterwerke von ihm festzuhalten. Es sind sechs davon zu einem Ehrensaal deutscher Heroen aus der Zeit des großen Krieges vereinigt, ein Lenbach-Kabinet, wie es außer München keine andere Stadt unseres Vaterlandes aufzuweisen imstande ist.

Mit diesen Werken ist der Künstler für alle Zeiten einer der Unsrigen geworden. Er hat dies immer als einen ihn ehrenden Vorzug empfunden und unserem Leipzig dafür eine warme Zuneigung entgegengebracht.

Vielfache Beziehungen zu hiesigen Kunstfreunden erwachsen daraus, sie führten ihn wiederholt in unsere Stadt, und er kam gern zu uns. Wir wissen, wie viel Anregung von ihm ausging, wo immer er einkehrte. Ist doch auch der Gedanke, eine deutsche Tribuna — als Gegenstück zu jener Florentiner — in unserem Museum einzurichten, in einem glücklichen Moment seines Leipziger Aufenthaltes in ihm aufgestiegen.

Es ist ein sonniger Künstlertraum geblieben, und er gehört zu den nicht wenigen elegischen Erinnerungen, die über dem Leipziger Museum schweben, in welchem Wollen und Vollbringen nach dem Gesetz irdischer Unzulänglichkeit so oft in unversöhnlichen Gegensatz getreten sind. Mit ein paar Worten mag dieser Episode gedacht werden.

Eines schönen Tages, während er mit mir die Räume unseres Museums durchschritt, kam ihm der Gedanke, hier fehle ein prächtiger Saal, der als ein köstliches Gefäß den edelsten Inhalt aufnehme. Aus der Unruhe der vollgestopften Galerieräume müsse man künftig in ein königliches Gemach treten, ge-

schmückt mit Gobelins, Teppichen, geschnitzten Truhen und Prunksesseln, und in diesem Saale sollten die Meisterwerke des Museums ihren Bewunderern in feierlicher Stille Audienz erteilen. Die Idee fand Anklang und begann zu reifen. Durch Lenbachs opferfreudige Vermittelung wurden drei Altbrabanter Gobelins erworben — dieselben, welche jetzt zeitweise den Oberlichtsaal des Kunstvereins und dauernd den Saal der italienischen Meister des Museums schmücken — und Gabriel Seidl, Lenbachs Freund und Gehilfe bei so mancher seiner künstlerischen Veranstaltungen, wurde aus München berufen, eine Skizze dieses geplanten Festsalles zu entwerfen. Aber bei dieser, aus der farbenfreudigen Renaissance inspirierten Skizze, deren weiteres Schicksal ich nicht angeben kann, ist es geblieben.

Für mich selbst wurde es ein unschätzbare Gewinn meines Lebens, daß ich von der ersten Begegnung an — es war am Tage der Erwerbung unseres Bildes des alten Kaisers und einige Tage vor dem Tode desselben — dem Künstler und dem Menschen näher treten konnte, daß ich sein Freund ward und daß ich in manchen Stunden intimen Verkehrs in das Innere seiner, bei aller Leidenschaftlichkeit und allem Zornesmut doch goldig klaren, tief und echt empfindenden Seele blicken durfte.

Wir alle, die wir ihn noch als Lebenden verehrt, die wir den mächtigen Eindruck seiner Bilder empfangen haben, fühlen uns ihm zu lebendigem Danke verpflichtet, und dieser Empfindung öffentlich Ausdruck zu geben, ist der Anlaß der heutigen Feier geworden. Es war ein Vorrecht und eine Pflicht unseres Vereins, noch einmal in festlicher Stunde des großen Meisters zu gedenken, dessen Bilder so oft durch seine Räume gezogen sind, noch einmal den Leipziger Kunstfreunden einen Überblick über sein Schaffen durch eine Sammlung eingeladener Werke zu vermitteln und ihnen in Erinnerung zu rufen, was wir an ihm besessen haben und nie verlieren werden.

Lenbach war kein Hofmaler im gewöhnlichen Sinne des Wortes, wenn er auch oft genug Kaiser und Könige porträtiert hat. Er wollte es nicht sein, und wenn ihn die Umstände genötigt hätten, es zu werden, so würde es sicher bei einem Versuche geblieben sein. Die Geduld wäre ihm schnell ausgegangen, sich an der Inszenierung eines Repräsentationsbildes abzumühen; er hätte es wahrscheinlich überflüssig gefunden, sich dazu durch Studien an Uniformstücken und Prachtroben vorzubereiten. Was für die kühle norddeutsche Art Adolf Menzels so charakteristisch ist — die sichtliche Liebe, mit der er den kleinsten Zug in der Kleidung des Kammerherrn wie des einfachen Soldaten mit dem Bleistift festhält — das wäre bei Lenbachs süddeutschem Naturell völlig undenkbar. Und so gewiß bei den Menzelschen Geschichtsbildern die sachliche Exaktheit im Kostüm nicht entbehrt werden kann, wird man an Lenbachs Bildnissen geschichtlicher Größen Genauigkeit in Äußerlichkeiten nicht vermissen, wenn man sich der Wirkung, die von den Köpfen ausgeht,

rückhaltlos hingibt. Man weiß jetzt zur Genüge, daß an seinen Bildern nichts zu lernen ist über die Einzelheiten der Uniformen Bismarcks, über die Kleider, mit denen Richard Wagner seine Leiblichkeit verhüllte oder über den speziellen Modegeschmack der Damen, die Lenbach in seiner Galerie weiblicher Schönheiten verewigt hat. Wer ihn bei der Arbeit beobachten durfte und sah, wie er die ihm zum Bilde Sitzenden meisterte, erkannte bald, daß diesem Künstler von souveränem Geiste niemand — den einzigen Bismarck ausgenommen — imponieren konnte, weder ein Monarch, noch irgend eine Celebrität der Gegenwart, daß ihm keiner darein zu reden wagte, und daß ein Wunsch, etwa um Verbesserung und Verschönerung der Toilette, unzweifelhaft mit dem verbindlichsten Lächeln abgelehnt worden wäre. Mit seinem starken Instinkt für echte Kunst fühlte Lenbach heraus, daß die Arbeit des Pinsels da aufhören müsse, wo der Triumph des Schneiders beginnt. Er fühlte es, trotzdem er durch die Schule Pilotys gegangen war, oder vielmehr gerade weil er die innere Hohlheit virtuoser Stoffmalerei in der Nähe beobachtet hatte. Er wußte, welche Gefahr darin liegt, das Interesse von dem Lebensnerv eines Bildes, welcher beim Porträt ausschließlich im Kopfe, in den Augen steckt, abzulenken auf totes Beiwerk, auf Kleider und Möbel, Orden und Geschmeide. Was von solchen Requisiten höfischer Etikette unentbehrlich war, pflegte er ganz flüchtig anzudeuten. Wie oft fehlen an den Rücken seiner Helden sogar die Knöpfe, z. B. auch an der Hamburger Wiederholung unseres Kaiserbildes, die dadurch fast einen Vorzug vor dem Leipziger beknöpften Exemplar erhalten hat. Nur vereinzelt sind die Bilder, in denen er auf die Ausstaffierung seiner Porträts etwas mehr Fleiß und Ausdauer gewendet hat, und ein Bild, wie das prachtvolle, auf das sorgfältigste durchgeführte Bildnis Björnsterne Björnsons, gehört zu den Ausnahmen. Wenn er den Liebreiz anmutiger Frauen nicht bloß in Gesicht und Haltung zeigen, sondern auch durch Federn, Perlen und Spitzen heben wollte, — ich denke an die Bildnisse der Frau Eugenie Knorr und der Frau Lilli Merck — so ist es ihm stets gelungen, die subtilsten Effekte eines blitzenden Kolliers, eines duftigen Schleiers oder die schillernden, über Pelz, Samt und Seide liegenden Töne dem Beschauer vorzutäuschen. Die volle Wirkung ist da, man glaubt den Samt und die weichen Spitzen des Pelzes zu fühlen, aber sieht man näher zu, so beruht der Eindruck auf wenigen, mit dem breitesten Pinsel flüchtig hingeworfenen, gleichsam über das Bild hinhuschenden Tönen, auf gewüschten Flecken, zitternden Linien oder Punkten. Wir sind überzeugt, daß in sehr vielen Fällen die von Lenbach porträtierten Personen, namentlich seine Damen, seine Dichter und Maler, aber auch manche von den Nebenfiguren seines Repertoires, gar nicht so vor ihm erschienen waren, wie er sie schildert. Wenn ihm das Kostüm zur Verstärkung der Charakteristik beitragen sollte, scheute er sich nicht, es ebenso willkürlich umzugestalten oder neu zu erfinden, wie er Stellung und Bewegung frei, im



F. VON LENBACH. PAUL HEYSE. STUDIE
Photographie Hanfstängl

Sinne der Eigenart des Dargestellten zu erfinden pflegte. So sind manche seiner Künstlerporträts — ich erinnere an einige seiner Selbstbildnisse, an Bilder Paul Heyses, des Malers Franz von Seitz, — gewissermaßen ideale Charakterbilder geworden, in denen der äußere und innere Mensch sich durchdringen, geistiges Wesen und leiblicher Ausdruck desselben einheitlich verschmolzen sind.

Bei dieser Harmonisierung der Persönlichkeit war ihm unter Umständen das Kolorit der Kleidung ebenso bedeutsam, wie der Ausdruck des Gesichtes, und er nahm dann auf die Farbenstimmung des Kostüms die sorgfältigste Rücksicht. In seinen Hauptwerken ist jede Farbnuance berechnet und jeder Strich an der richtigen Stelle. Dieses Gleichgewicht der Töne, diese Rhythmisierung der Farbe erstrebt er in der verschiedensten Weise. Seine Bismarckbilder erscheinen zum Teil wie Versuche, das Problem der Farbe auf dem Untergrund einer grandiosen Persönlichkeit zu variieren, und wenn nicht in allen das gewaltige Antlitz dominierte, könnte man diese Modulationen seines Lieblingsthemas für bedenkliche Spiele der Phantasie halten. Aber man merkt es kaum, wenn er in einem bekannten Bilde des sitzenden Bismarck den weißen Rock der Halberstädter Kürassiere mit dem Gesicht zusammengestimmt hat, dem Weiß der Uniform zuzuliebe auch den Teint des Gesichtes bleicht und dem Kopf einen goldig glänzenden Helm statt des richtigen weißen aufsetzt. Solche absichtliche, koloristisch feine Verstöße gegen die geschichtliche Wahrheit sind bei ihm häufiger, als dem Beschauer klar wird. Man

bemerkt sie nicht, wie man in einem anderen Falle die Kleinheit der Reiter des Parthenonfrieses nicht als Fehler empfindet. Es gibt ein Bild, worin der perückenlose, kahlköpfige Moltke mit einem Pelz und dem Orden Pour le mérite an dem violett statt schwarz gemalten Bande versehen ist, eine Maskerade von ungemainer Wirkung, da das dunkelbraune Haar des Pelzes und der weiße, blanke Schädel, das violette Halsband des funkelnden Ordens und dieser selbst die prächtigsten Kontraste bilden. Manchmal geht eine solche Umformung der Wirklichkeit durch das ganze Bild, auch durch das Gesicht, und namentlich die Augen pflegt Lenbach mit schöpferischer Freiheit wie kein anderer Maler zu behandeln. Das außerordentliche Temperament, das er seinen Köpfen verleiht, beruht zumeist auf dem höchst gesteigerten Ausdruck der Augen.

Was schon die Alten wußten — ich denke vor allem an den Kopf des Laokoon —, was ein Michelangelo, ein Klinger immer wieder verwenden, ist auch bei Lenbach zum Hilfsmittel geworden, um das höchste Pathos im Gesicht auszudrücken. An seinen Bismarckköpfen zeigt er uns oft das Auge vergrößert und verschoben bis an und über die Grenzen der Möglichkeit, Brauen und Lider rücken weit auseinander, daß der Augapfel wie ein Feuerball in seinen Höhlen liegt. Nun ist aber, wie niemand leugnen kann, das schmerzlich verzerrte Auge des Laokoon durchaus naturwidrig geformt und sicher liegt hierin ein wesentlicher Teil der erschütternden Wirkung dieses Kopfes. Ebenso hat Lenbach die Augen in dem Leipziger Bildnis des alten Kaisers in einer Weise dargestellt — mit starken Verschiebungen und größten Ungleichheiten —, welche nach dem Zeugnis von Beobachtern aus seiner nächsten militärischen Umgebung ihm nicht eigen waren, ja unmöglich sind. Ich möchte behaupten, daß an Lenbachs seelisch ergreifendsten Männerbildnissen überhaupt nie ein Paar gleichgebildeter Augen vorkommt, daß die bei jedem von geistiger Energie erfüllten Kopfe natürliche Verschiebung der Gesichtslinien von ihm bis zur äußersten Grenze verstärkt wurde, und daß diese Asymmetrie des Gesichtes eigentlich den überwältigenden Reiz seiner Bildnisse ausmacht. Hier kann man nicht ändern und korrigieren, ohne zu zerstören. Die Naturwidrigkeit steckt der echten Kunst im Blute.

Gewiß, Lenbach durfte der Wirklichkeit in seinen Bildnissen Gewalt antun, wie es kein Hofmaler gewagt hätte. Wenn er unwahr wurde, geschah es aus künstlerischen Gründen. Es lag ihm nie an einer platten Naturabschrift, an nüchterner Ähnlichkeit, und nicht bloß in seinen schönen Frauenbildnissen ist er zuletzt, in der reifsten Zeit seiner Meisterjahre, immer freier und von der Natur unabhängiger geworden, gelegentlich bis zu vollkommener Umwertung der von ihm porträtierten Personen. Da bricht auch die Lust am Farbendichten mehr und mehr aus ihm hervor.

Es wird von Ernst Würtenberger überliefert, daß Böcklin in den achtziger Jahren, als er anfang Himmelsblau und Wiesengrün anders zu sehen, als irgend

jemand vor ihm, und in seiner grüblerischen Weise über die Gesetze seiner neuen Malkunst nachsann, ein eigentümliches Verfahren erfand für seine Experimente über Licht- und Farbenverteilung eines Bildes. Auf einem mit Kreide grundierten Zigarrenbrettchen malte er eine kleine Farbenskizze, die ohne den Gegenstand selbst deutlich zu machen, die Farbenwerte nebeneinander zeigte. Ganz dasselbe Verfahren pflegte Lenbach in den neunziger Jahren, wo ich ihn häufig im Atelier besuchte, vor meinen Augen anzuwenden, mit einer eigentümlichen Fähigkeit merkwürdig schnell verschiedene Möglichkeiten der Farbkombination und der Darstellungsform durchzuprüfen. Ich erinnere mich einer Unterhaltung, in der er mir vor der Staffelei mit leidenschaftlicher Wärme in Worten zu erklären und mit dem Pinsel zu beweisen suchte, wie viel Kraft und Temperament in der Farbe stecke. Es waren Erläuterungen zu dem Tizianischen Ausspruch *le macchie sono l'anima del color*. Ich sah zunächst nur Flecken intensivster Farben, rot, violett, gelb, die er zusammensetzte und durch einen Rahmen bildmäßig abschloß. Diese Klecksbildchen entstanden in Handflächengröße dicht nebeneinander auf großen, dunkel grundierten Holztafeln, die er, wenn er demonstrieren wollte, auf die Staffelei warf, um an einer freigebliebenen Stelle mit Farbtupfen sofort ein Bildnis, eine Landschaft oder einen Blütenstrauß zu beginnen, ein etwas, das in der Nähe unklar, in einiger Entfernung eine Darstellung von frapperanter Wirkung wurde. Es mochten zum Teil Keime neuer Bilder sein, die in ihm aufstiegen, wie Abendglühen oder Gewitterleuchten und es war anmutig zu sehen, wie sich eines aus dem anderen entwickelte, wie ein venezianischer Edelmann da war, wenn er von Tizian sprach und eine italienische Landschaft, wenn seine Erinnerungen nach Florenz abschweiften. Damals wurden mir zwei Grundzüge seiner künstlerischen Begabung offenbar: Seine unbegrenzte Einbildungskraft, die er sich selbst mit Unrecht und wohl nur im Hinblick auf die Einseitigkeit, mit der er das Porträt pflegte, abgesprochen hat, und sein außerordentlich entwickelter Farbensinn.

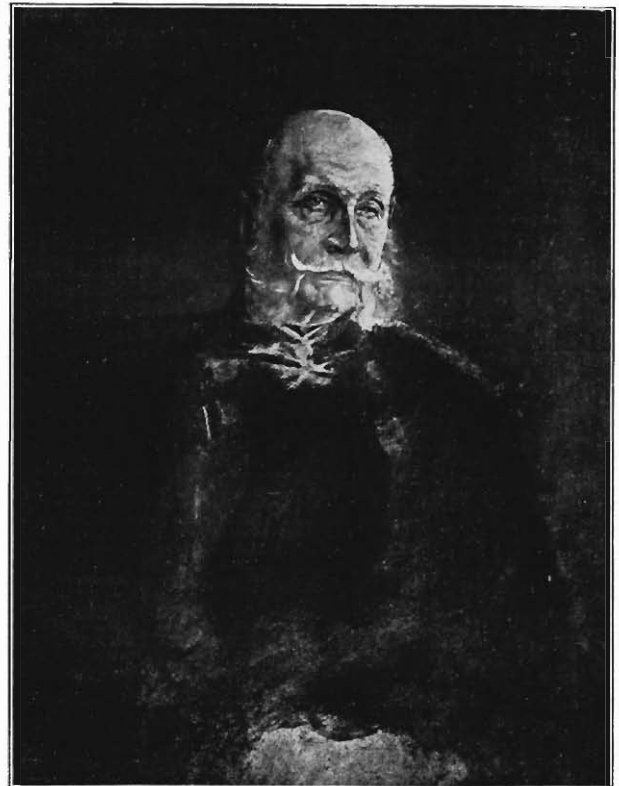
In Lenbachs Atelier befinden sich noch mehrere Skizzentafeln dieser Art. Auf der einen sieht man links eine farbenprangende Landschaft, die an der rechten Seite in Gewitternacht untertaucht; über dem Wolkendunkel schwebt eine große Palette mit glühenden Farbenflecken; glitzerndes Geschmeide hängt darüber, bunte Schmetterlinge flattern vorbei. Darunter breitet sich eine andere Landschaft klassischen Charakters aus, mit Tempeltrümmern auf kahlem Felsen, von der Sonne bestrahlt, die durch einen Regenbogen bricht. Dann Felsgipfel, unten drei kleine Porträtbildchen, wie angelehnt an den Felsen. Das Ganze ein geistsprühendes Capriccio erhitzter Künstlerphantasie.

Landschaften sind auch auf den übrigen Tafeln, deren es eine Menge zu geben scheint, mehrfach vorhanden. Dazwischen finden sich Blumensträuße und Stilleben anderer Art neben Porträtentwürfen, alles durcheinander gewürfelt, und fast immer sind es fertige Bildgedanken von berausender Kraft des Kolorits.

Wenn man nach solchen Einfällen urteilen darf, lag in Lenbach eine universelle Begabung für alle Gebiete der Malerei, und wie er schon bei dem ersten Griff ins Leben in dem Bilde des liegenden Hirtenknaben der Schackgalerie und in dem Preßburger Gemälde des römischen Triumphbogens seine volle Meisterschaft für das figürliche Genre und die Landschaft bewiesen hat, würde er vielleicht unter anderen Verhältnissen und bei gegebener Anregung auch im Historienbild Hervorragendes geleistet haben. Aber er zog es vor, dasjenige Stoffgebiet allein zu pflegen, welches alle seine Fähigkeiten zugleich beschäftigte: sein koloristisches Talent und seine Gestaltungskraft nicht weniger, als seinen Scharfblick für die feinsten Charakterzüge der Persönlichkeit.

Was hat ihm denn eigentlich den unbestrittenen Vorrang vor allen anderen Bildnismalern unserer Zeit und eine Ausnahmestellung in der Kunstgeschichte überhaupt verschafft? Doch nicht die Sicherheit im Treffen, die virtuose Technik, das Temperament seiner Farben, Eigenschaften, welche auch andere Meister neben ihm — die Kaulbach, Herkomer, Lázsló z. B. — jeder in seiner Weise besitzen. Nein, es war seine magische Kraft, die Seele aus dem Menschen herauszulocken, ehe er ihn malte.

Man kann drei Arten des Bildnisses unterscheiden, je nach dem Verhältnis, in dem sich der Porträtierte zu dem Maler befindet. Es gibt Bildnisse des *unbeobachteten* Menschen, Bildnisse, in denen der Dargestellte so ruhig und gesammelt erscheint, als



F. VON LENBACH. KAISER WILHELM I. STUDIE
Photographie Hanfstängl

wenn zwischen ihm und dem Künstler oder Beschauer kein Kontakt bestände und keine Aufnahme durch den prüfenden Blick des Malers vorausgegangen wäre. Wir finden sie in der goldenen Zeit der Antike und der Renaissance, auch in manchem Werke der Gegenwart, bei Lenbach in seiner ersten Periode, wo er noch unter dem Einfluß der Klassiker steht.

Und es gibt Bildnisse des *beobachteten* Menschen, der sich gut angezogen hat und in Positur stellt und an dem man in Miene und Haltung erkennt, daß er einen möglichst vorteilhaften Eindruck zu machen bemüht ist. Solche Bilder schuf mit besonders naiver Absichtlichkeit die blutleere Kunst der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts und die folgende Epoche bis auf Makart und Angeli, auch schon Barock und Rokoko. Wenn wir von Hofmalerei mit einer gewissen Geringschätzung sprechen, meinen wir die gespreizte Unnatur solcher Bildnisse.

Den höchsten Grad der Auffassung bezeichnet die Darstellung des *beobachtenden*, des innerlich erregten, geistig gespannten Menschen, und solche im Atelier ungewöhnliche Momente hervorzurufen, darin lag die Kraft, welche Lenbach über fast alle Vertreter seines Faches hinaus hob. Er verstand es durch Erzählen, ein geistreiches Plaudern mit einem etwa zufällig im Atelier anwesenden Freunde den zu Porträtierenden anzuregen, ohne ihm die Ruhe des Modells zu nehmen; er wußte seinen Geist und seine Energie zu wecken, dann die Wirkung in Gesicht und Haltung momentan zu erfassen und mit ungemeiner Schnelligkeit durch Pinsel oder Kreide festzuhalten. Für diese Fixierung flüchtigster Eindrücke hatte er sich eine eigene Technik erfunden, wir kennen sie alle als Lenbachs Manier, die jetzt von großen und kleinen Künstlern nachgeahmt wird. Es ist eine eigentümliche Mischung von Zeichnen und Malen. Wenige auf rohe Pappdeckel in einem langen Zuge hingeworfene Linien, die am Kontur des Gesichtes entlang gleiten und die wesentlichsten Züge andeuten, dazwischen einige gewischte oder gemalte, Flächen deckende Farbtöne, einige Kritzel und Drucker und die Illusion des vollen Lebens war da.

Man muß ihm bei der Arbeit zugesehen haben, wie aus den ersten Sitzungen die Studien zu Dutzenden hervorgingen, wie er an den zur Ausführung ausgewählten Skizzen versuchend und prüfend immer wieder änderte, wohl auch Ausdruck, Haltung und Geste rasch und mit wenigen Strichen wechselte, die Töne umstimmte, um zu begreifen, daß er nicht, wie vielfach geglaubt wird, von Photographien abhing und dem Leben sklavisch folgte. Allerdings hat er, der Vielbeschäftigte, der immer mit Aufträgen überhäuft war, die Beihilfe der Photographie nicht missen mögen. Wohl um die Sitzungen abzukürzen, hat er den Porträtierenden in der Regel von allen Seiten aufnehmen und die Bilder auf *einem* Karton zusammenstellen lassen. So stand ihm beim Fortgang der Arbeit, die er oft unterbrach, und zu gemächlichem Studium gleichsam ein Rundbild, die ganze Figur des Darzustellenden vor Augen. Aber nicht nach solchen Lichtbildern, sondern nach dem Leben

pfliegte er das Bildnis anzulegen und zu vollenden. Er fixierte das Original vorher mit Pinsel und Kreide in wechselnden Posen und Beleuchtungen und war in diesen Versuchen, in immer neuer Darstellung seines Vorbildes um so glücklicher, je mehr es ihn anzog und geistig beschäftigte.

Wie viel er dabei der Natur entnahm oder seinem Genius verdankte, wer kann es noch feststellen? Und gar vor der Heroengestalt eines Bismarck mußte seine Einbildungskraft aufs höchste entflammt werden. In Friedrichsruhe entstanden die Bismarckstudien in solchen Massen, daß er nur einen Teil mit fortzunehmen für nötig fand, und einen anderen als wertlos beiseite warf. Der vielhörende Heinrich von Poschinger hat den kleinen Zug aufbewahrt, daß der Kanzler diesen Abfall vom Tische des Reichen vernichten ließ, damit nicht — wie in einem anderen wohlbekanntem Falle — hinter dem Rücken des Künstlers ein Mißbrauch getrieben würde.

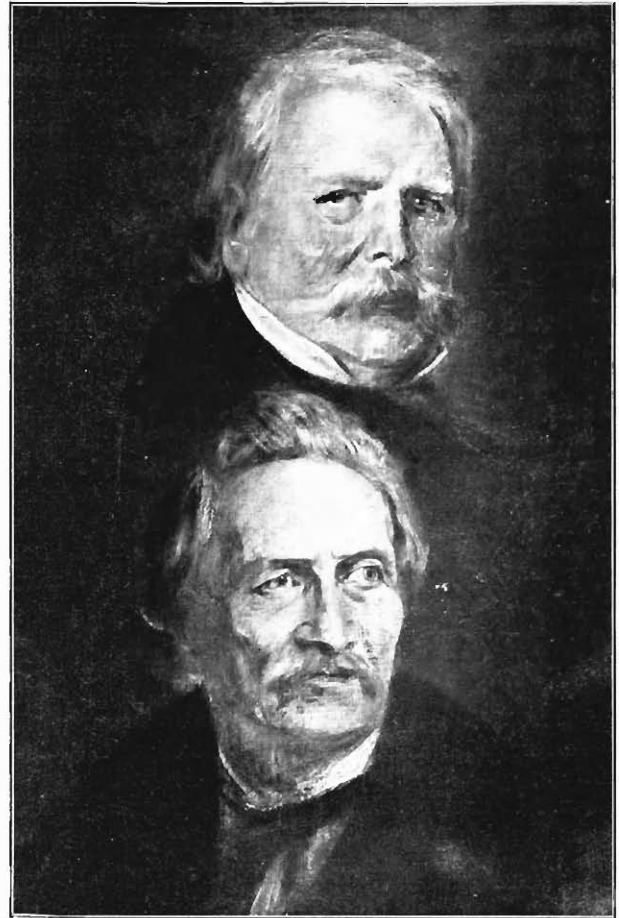
Es ist bezeichnend für das gärende Ungestüm der Phantasie Lenbachs, daß er sich auch bei bestimmten Aufträgen mit einer einfachen Lösung selten begnügte, sondern mehrere, ja mitunter eine ganze Reihe abweichender Entwürfe nebeneinander entstehen und wohl auch zu fertigen Bildern ausreifen ließ, von denen er nur eine einzelne Fassung dem Besteller abgab, während er die übrigen in den weiten Räumen seines Ateliers zurückstellte. So hat sich in seinem Heim ein Reichtum von Bildern aufgehäuft, der noch lange den Forscher beschäftigen und den Kunstfreund mit Neuigkeiten überraschen wird, wenn es auch meist nur alte Brillanten in neuer Fassung sind, die alten Lieblinge der Lenbachschen Muße: ein Döllinger, Moltke, Kronprinz Friedrich, Gladstone, vor allem Bismarck, der Unerschöpfliche, dann die Bilder schöner Frauen, die eigenen Bildnisse und die seiner Lieben.

Geradezu beispiellos und gar nicht mehr zu übersehen ist die Anzahl seiner Bismarckstudien, der großen und kleinen Entwürfe und der mehr oder minder vollendeten Bilder. Es hat nie einen Künstler gegeben, der imstande war ein und dasselbe Thema so oft und immer neu, immer bedeutsam abzuwandeln, wie es Lenbach in der Darstellung des Altreichskanzlers gelungen ist. Bismarck im Stehen und Sitzen, Bismarck forschend, sinnend, lesend, in den verschiedensten Wendungen des Kopfes und in einem Wechsel von Situationen, die nie genuehft wirken und nie trivial werden; Bismarck als schlichter Landedelman im Rock und Schlapphut, als Patriarch in der Würde des Greisenalters, als Diplomat in kühler Ruhe oder mit der stolzen Haltung des Militärs, der kraftstrotzende Kanzler durch alle Phasen seines bewegten Lebens bis zu dem müden Einsiedler des Sachsenwaldes; welche Fülle höchster Eingebungen des Genies und nicht *eine* Wiederholung, nie eine Schablone, nie ein starrer Typus!

Es ist begreiflich, daß manche von diesen Skizzen ihr Thema sehr frei und selbst willkürlich behandeln. Ich will ausdrücklich hervorheben, daß sich mit den Jahren namentlich in den Pastellbildern junger Mädchen und Frauen eine gewisse leere, rein dekorative Schön-

heitskurve einmischt, welche nicht mehr der Natur entlehnt ist und welche eben nur in jener, zum Schminken und Aufputzen reizenden Boudoirtechnik des Pastells entschuldbar wird. Er selbst hat zwischen solchen Erzeugnissen der Künstlerlaune und seinen galeriemäßigen Werken streng unterschieden. Aber wie ein berühmter Schriftsteller wohl Aphorismen als Autographen rasch hinschreibt und dem Sammler preisgibt, hat Lenbach gelegentlich Skizzen und Bilder weiblicher Schönheiten, seiner Freunde und Bewunderer mit einer großzügigen, ganz seinem Charakter entsprechenden Pinselschrift entworfen und als Gnadenbeweise, auf Gewinn nicht achtend, von sich gegeben. Die Anforderungen an den Meister wurden immer größer, und dem Andrang zu wehren fiel ihm nicht ein, war es ihm doch zum Lebensbedürfnis geworden, in seinem Atelier vom Morgen bis zum Abend, eine Mittagspause abgerechnet, vor der Staffelei zu stehen mitten im Strom der Fremden, der München und seine Villa allsommerlich durchflutete.

In dieser rastlosen Arbeit errang und befestigte er allmählich seinen eigenen Stil, jene Sicherheit des Blickes für die großen Züge des Charakters, jene Breite des Vortrags, in welcher Beobachtung und Pinselführung in eins zusammenfließen, jenen coup de pinceau, der ihn trotz allen Widerspruchs der Gegner in die Reihe der Modernsten gestellt hat. Schon in den achtziger Jahren hatte er die Freude am Lasieren und Verschmelzen der Töne, an der sauberen, glatten Ausführung verloren. Er fühlte, daß er mehr sah und wiedergab, wenn er entschlossen der Natur zu Leibe ging und aufhörte, ein sogenanntes gutes und schönes Bild zu malen. Das bedeutete aber auch nicht weniger als einen Bruch mit der auf der Akademie erzogenen und vom Publikum hochgeschätzten Korrektheit der Modellierung und Sauberkeit der Pinselführung. Jetzt galt es nur noch den ersten, in der Skizze festgehaltenen Eindruck auch in dem danach auszuführenden Bilde nicht abzuschwächen. Und dies gelang ihm allmählich mit einer von wenig anderen erreichten, von niemand überbotenen Meisterschaft. Hierin lag das Geheimnis seiner Größe, denn es ist (wie nur die Künstler voll zu würdigen verstehen) in aller bildenden und darstellenden Kunst das schwerste, die Inspiration des Erfindungsmomentes während der zeitraubenden Ausgestaltung und bei der Wiederholung nicht zu verlieren. Wenn Eugène Delacroix den Grundsatz aufstellt: um ein Bild zu vollenden, müsse man es immer etwas verderben, denn durch die letzten Striche, welche die Harmonie zwischen den einzelnen Teilen herstellen sollen, wird die Frische der ersten Auffassung zerstört, so gibt dieser Ausspruch das Credo der alten Kunst. Die neue Kunst, die des Impressionismus, lernte umgekehrt rasch zu greifen, Licht und Leben in ihrer Beweglichkeit erfassen und dann die Hand vom Bilde zurückziehen, um es nicht — wie Böcklin es nennt — »zu Tode zu pinseln«. Die Sehnsucht des Künstlers wurde nun, den im Augenblick erhaschten Eindruck flüchtigen Lebens blitzschnell durch die Fingerspitzen und den Pinsel auf die Malfläche zu bringen. Die Skizze wurde



F. VON LENBACH. SCHWIND UND SEMPER. STUDIE
Photographie Hanfstängl

zur Hauptsache, der sicher treffende »Pinselhieb« Kennzeichen des wahren Künstlers. Von dieser Seite betrachtet, sind die meisten Studien Lenbachs höchste Leistungen derjenigen Kunst, welche sich vorzugsweise unter dem Namen der Sezession zu sammeln pflegt. Daher erfolgte bei Lenbach die Beseelung des Bildes eigentlich erst in dem Momente, wo er das Glanzlicht im Auge mit einer raschen Bewegung der vorgestreckten Hand gleichsam auf das Bild warf. So sorglos und nachlässig er das Beiwerk hinstrich, bei dem Auge wurde die Hand ruhig und arbeitete mit minutiöser Feinheit; aber erst der letzte, den Blick hervorrufende Tupfen weißer Farbe vollendete den Ausdruck.

Man untersuche nur, wie ein Lenbachsches Bildnis, das aus richtiger Entfernung gesehen zu einheitlicher Wirkung zusammengeht, in der Nähe sich auflöst in scheinbar willkürliche Striche und Flecken. Da findet man jene »glücklichen Nachlässigkeiten«, welche das Entzücken des Künstlers hervorrufen, weil sie die eigentlichen Lebenserreger im Bilde sind. Da wird nicht mehr Linie an Linie gebunden, geformt und gerundet, Einheit der Fläche und Einheit der Technik gewahrt, sondern Effekt neben Effekt gesetzt, mit jedem Werkzeug, das ihm gerade in der Hand lag. Keine

Untermalung mit langsamem Aufsetzen der Töne und keine fertige Zeichnung, ehe die Modellierung begann. Es kam vor, daß er, nachdem er mit einigen Bleistiftstrichen die wesentlichen Linien eines Kopfes angedeutet hatte, sofort anfang mit dem Pinsel die Haupttöne hinzusetzen und dann wieder zum Bleistift griff, wenn ihm der Pinsel zu glatt zu arbeiten schien. An dem Leipziger Bilde des alten Kaisers kann man Bleistiftkritzeln entdecken, mit denen an dem schon fertigen Bilde Runzeln und Falten am Kinn und sonst im Gesicht angegeben sind.

Gewiß, man darf nicht sagen, daß Lenbach ein Schüler der Alten geblieben sei. Er war modern geworden, ohne es selber zu fühlen. Aber er hat die Lehren der alten Kunst zeitlebens als ein Vermächtnis betrachtet, an dem man nicht rütteln dürfe. Er war der Überzeugung, daß Tizian und Reinbrandt noch für die Gegenwart höchste Muster seien, und darum war er außerstande, zu der Bewegung im Lager der Jungen das richtige Verhältnis zu gewinnen. Er liebte es, über die Bedingungen und die Gesetze der Malerei nachzusinnen, wie es andere neben und vor ihm getan haben. Viel von dem, was er gegen Wymethal über Wege und Ziele der Kunst, über die Führer des modernen Impressionismus und ihre Nachfolger geäußert hat, dürfen wir vergessen, denn es war ihm weder die Tiefgründigkeit und das Hellgesicht eines Böcklin, noch die logische Schärfe eines Klinger gegeben. Lehrreich und frei von aller Schärfe persönlicher Verstimmungen wurde die Unterhaltung, wenn man ihn auf das Gebiet technischer Fragen brachte und er zu reden begann über die Malweise der Alten, die er in mancherlei Versuchen zu ergründen strebte. Es ist mir in Erinnerung geblieben, wie nahe er sich mit Ansichten und Beobachtungen berührte, welche mir Böcklin in ähnlichen Gesprächen entwickelt hat.

So wenig Interesse Lenbach als Theoretiker erregt, so sehr fesselt er in einer anderen Eigenschaft, die mit seiner Vorliebe für die Alten eng zusammenhängt. Er war ein *Dekorationsgenie*, das in der Gegenwart kaum seinesgleichen hat. Zuerst in seinen Ateliers, dann in verschiedenen, von ihm arrangierten Ausstellungen, endlich in den Prachtsälen seiner in den achtziger Jahren bei den Münchener Propyläen erbauten Villa hat er die Kunst ausgebildet, festliche Räume zu schaffen mit einem geringsten Aufwand von Mitteln, die edelsten Stoffe in billigen Surrogaten zu imitieren und einen märchenhaften Luxus zu entfalten, zu dessen Herstellung die einfachsten Arbeiter verwendet werden konnten. Wer ist nicht entzückt worden von dem Zimmer im Eck des Eingangs zu der langen Flucht seiner Münchener Atelierräume? Ein kleines, durch bunte Oberlichter schillernd erleuchtetes Gemach, mit einem wie Feuerwerk blitzenden Muschelbrunnen zur Linken, einem goldenen Kaiserstuhl im Hintergrund und allerlei antiken Bildwerken aus Ton, Marmor und Bronze zur Rechten, gegenüber die Figur eines Pfaues mit funkelndem Gefieder, an den Wänden glitzernde Mosaikbilder. Über dem Thron bauscht sich noch ein lässig hin-

geworfenes, rotseidenes Gewand, als wenn ein römischer Imperator eben erst seinen Sitz verlassen hätte. Etwas wie Spinnewebe und Staub von Jahrtausenden liegt über dem kostbaren, vergilbten Hausrat. Ist es nicht der Winkel eines verzauberten Schlosses aus Tausend und einer Nacht, in den wir geraten sind? Wir schreiten weiter und finden erstaunt in anderen Zimmern kunstreiche Intarsien an den Deckenbalken, frühchristliche Elfenbeinschnitzereien und edelste griechisch-römische Gemmen in den Vertäfelungen der Türen. Wir sehen auf den Renaissancetruhen Rüstungsstücke aus der Ritterzeit neben alten Bischofsmützen, japanische Vasen neben nordischem Kirchengerät. Und an den Wänden hängen über seidenen Tapeten und Gobelins Bildnisse, die uns aus einem Jahrhundert in das andere rufen, und die sich doch so merkwürdig ähnlich sehen. Und ist dort nicht auf dem Cranachschen Bilde der Flucht nach Ägypten am Nährvater Joseph der wohlbekannte Kopf des alten, so vielen Florenzkundigen lieb gewordenen Liphart zu erkennen?

Wir stutzen und überlegen. Wo ist hier Wahrheit und wo beginnt die Täuschung? Eine faustische Phantasie scheint aus der Vergangenheit hervorgehoben zu haben, was irgend das Herz eines Künstlers erfreuen kann, und eine Feenhand scheint es zusammengebaut und zusammengestimmt zu haben.

In der Tat, es ist Wahrheit und Dichtung in eins verwoben. Echt sind viele der kostbarsten Altertümer, der Gewebe, der Truhen und Bilder, und Täuschung, eine erstaunlich geschickte Täuschung, die nur der in ihrer Verwendung sich kundgebende feinste Geschmack rechtfertigt, sind die Intarsien, die wie originale Bronzen und Skulpturen wirkenden getönten Abgüsse, die in Stuck imitierten Mosaiken und Türfüllungen, Täuschungen, das heißt Kopien oder Nachahmungen, sind auch viele der wie alt aussehenden Bilder. Hier berühren wir neben der Stärke zugleich eine Hauptschwäche der Lenbachschen Kunst.

Wie in Karnevalslaune — und das ist nach Gottfried Sempers geistreichem Wort die rechte Stimmung für alles Kunstbilden überhaupt — scheint die ganze Villa mit ihrem Hausrat erschaffen zu sein, und der sie entstehen ließ, war nicht bloß ein leidenschaftlicher Verehrer und Sammler alter Kunst, sondern er war auch wunderbar begabt, alte Kunst zu improvisieren und neue alt zu machen.

Es erregt die Bewunderung des Kunstgelehrten, mit welchem Geschick Lenbach ganz Italien durchsucht hat, um Muster für seine dekorativen Bedürfnisse aufzutreiben. Er ließ überall abformen und besaß einen unglaublichen Vorrat von Ornamentstücken jeder Art, großen und kleinen Reliefs, Friesen, Statuen und Büsten, die zum Teil in Nebenräumen seiner Villa reihenweise und in schönster Unordnung angebracht sind. Antike und Renaissance war ihm dabei gleich wertvoll, die ursprüngliche Bedeutung von Form und Inhalt des Gegenstandes ganz gleichgültig; es genügte, wenn das Relief als Kunstwerk eine leere Stelle passend ausfüllte, eine Büste als Kontur und Farbenfleck die Gesamtwirkung abschloß.

Denn immer zielte er auf den großen malerischen Eindruck eines Raumes ab, dem sich alles Einzelne unterordnen mußte. Wenn dieser geniale Leichtsinns, dem alle Mittel zur Erreichung eines Zweckes recht waren, dem Grundgefühl der nach Gesundung strebenden Moderne »Echtheit im Material und Wahrheit der Form« zuwiderläuft, wenn das künstliche Altmachen seiner Bilder den heftigsten Widerspruch Andersgläubiger hervorrief — war es zu verwundern?

Und eigentlich war der altertümelnde Schmucktrieb Lenbachs doch nicht bloß eine vereinzelt Künstlermarotte, sondern die Rückkehr zu einer uralten, historisch gerechtfertigten Formel, die er in Rom und Florenz aufgefunden, vielleicht auch ahnungslos neu konzipiert hatte. Jene Formel, die einst im Nillande am Königshofe der Ptolemäer erdacht wurde, von da nach Campanien und Rom wanderte, eine ausgebildete Kunsttechnik, welche die Gelehrten in Pompeji und in den Kaiserpalästen des Palatin als alexandrinischen Inkrustationsstil studieren und die einmal auch — zu Winckelmanns Zeit — in der Villa Albani wieder praktisch erprobt worden ist.

Es ist eine inhaltsschwere Frage, ob nicht Lenbach, der archaisierende Dekorationskünstler, der sich und seinen mit ihm arbeitenden, aber von ihm geleiteten Freunden in dem Münchener Künstlerhaus neben der Semperschen Synagoge ein so einzigartiges Denkmal gesetzt hat, mit seinen rückschauenden Kunsttendenzen den Fortschritt der Münchener Kunst auf Jahrzehnte verzögert hat, und es ist ein schwacher Trost, daß alle Imitation ein beschränktes Leben hat und mit dem Abfallen der Tünche ihren Reiz verliert; war es doch auch eine Modekrankheit unserer Zeit, die Ausstellungssucht, welche diese Kunst der Improvisation und Imitation groß zog und zu immer neuen Versuchen antrieb.

Aber verweilen wir nicht bei diesen Erinnerungen, welche das Bild des Meisters in ein eigentümliches Helldunkel hüllen. Wenden wir uns zu dem Kernpunkte seines Wesens, zu der Quelle, aus der ihm seine Kraft zufließt.

Hinter jedem Künstler suchen wir den Menschen, und wir vergleichen gern die Werke mit ihrem Schöpfer, als wenn sie sich gegenseitig erläutern müßten. Und in der Tat, so stark wie sein Geist und seine Kunst, so urwüchsig und gesund wie sein Empfinden, sein Urteil und sein Blick, war auch der äußere Mensch, die Hünengestalt mit dem mächtig gewölbten Kopf und den durchdringenden, im Gespräch über die großen Brillengläser hinweg fixierenden Augen. Und dieser gebieterischen Erscheinung eignete eine Einfachheit und Geradheit des Wesens, eine Freimütigkeit, die keine Schranken, kein Ansehen der Person kannte, und die sich wohl auch bis zu verblüffender Derbheit steigern konnte, worüber unter Freunden und Feinden drastische Geschichten in Menge umgehen. Im Verkehr mit Fremden zeigte er eine bestrickende Gabe der Unterhaltung, die feinsten Formen und das reichste Wissen weltmännischer Bildung, die doch nur einer Fähigkeit des Genies entsprang, sich alles geistig Anregende anzueignen und zu assi-

milieren. Allbekannt ist seine Schlagfertigkeit im Redegefecht, sein Witz und sein Humor, aber nur in engeren Kreisen weiß man von seinem Drang nach Freundschaft, von der Tiefe seines Gemütes und von seinem Bedürfnis zu helfen und zu fördern, wo und wie er nur konnte. Fürstlich wie sein Leben, war auch seine Art zu schenken. Er, dem für Bilder und selbst für bloße Studien die höchsten Preise gezahlt wurden, konnte unter Umständen seine Bilder und Skizzen wie Bagatellen behandeln, die man dem Besucher zum Andenken mitgibt oder dem Freunde ins Haus schickt. Im Künstlerhaus zu München findet sich ein Saal voller Lenbachischer Gemälde — und es sind Meisterwerke darunter —, die er zur Ausstattung dieses Raumes aus den Schätzen seines Ateliers gespendet hat, und im Leipziger Museum trägt eines der vollendetsten Bilder Lenbachs, sein Bismarck im Helm, die stolze Unterschrift: »Geschenk des Künstlers.«

Denen, die ihn nicht persönlich gekannt haben, steht in aller Zukunft eine lautere Quelle offen in seinen *Selbstbildnissen*. Sie geleiten uns durch sein ganzes Leben, von der Jugend bis dicht an sein Sterbebett. Lenbach blickte auf den Grund seines Herzens, wenn er sich selbst schilderte, und er liebte es sich zu beschauen, wie ein Rembrandt und ein Böcklin sich daran erfreut haben, während jene beiden Einsamen, Menzel und Klinger, sich nie selbst porträtierten, so wenig wie dies bei einem Michelangelo denkbar wäre.

Man kann viel lernen aus den Selbstbildnissen großer Künstler, denn es sind Beichten, die sie vor sich selber ablegen, und sie verraten darin mehr, als sie mit Worten bekennen würden. Im vorigen Sommer erschien auf der Düsseldorfer Kunstausstellung ein großes Familienbild, worin sich Meister Franz Stuck mit seiner Frau im Gesellschaftskleid dargestellt hat; man sah den Maler im Sonntagshabit an der Staffelei, wie er die Gattin konterfeit, die im steifen Brokatrock mit feierlicher Miene vor ihm steht, ein seltsamer Gedanke des hochbegabten Künstlers, der uns einen wesentlichen Zug in seinem Charakter enthüllt. Ganz anders Meister Böcklin, der aus dem tiefsten Grunde seines Gemütes sein eigenes Bildnis schöpft; er malt sich jubilierend mit dem Weinglas in der erhobenen Rechten, oder von der Staffelei aufblickend nach dem hinter ihm fiedelnden Tode, oder sinnend auf steiler Warte in das Tal des Lebens hinabschauend. Mit weniger Phantasie, aber temperamentvoll und als treuester Beobachter seines Inneren pflegte Lenbach sein Bildnis zu erfassen. Die Ruhe klassischer Kunstempfindung liegt noch auf dem Selbstporträt aus dem Jahre 1865, aus der Zeit, wo er die alten Meister studierte und im Auftrage des Grafen Schack tätig war, der auch dieses Bild in seine Galerie aufgenommen hat. Ich kenne kein anderes Werk von Lenbach, welches ihn so nahe an Rembrandt heran rückt in der Macht, das Licht auf dem Antlitz in einem Punkte zu sammeln, und in der köstlichen Wärme und Durchsichtigkeit der Schatten, aus denen die Augen scharf beobachtend hervorleuchten. Len-

bachs neuer Stil ist fertig in den späteren, mir bekannten Selbstbildnissen. Dort war es Ruhe ohne Leidenschaft, jetzt ist es Leidenschaft ohne Unruhe (ein Heinesches Wort), die aus den Köpfen spricht. Nun sehen wir den glücklichen Vater mit dem ersten Kinde scherzend, wir sehen ihn mit der zweiten Gattin und dem Kinderpaare in trauten Familiengruppen, oder den Künstler allein, forschend aus dem Bilde blickend, bis zuletzt eine trübe Ahnung seines Schicksals die Züge zu verdüstern beginnt.

Und dieses Schicksal kam unerwartet und vollzog sich, einmal erkannt, mit unheimlicher Schnelligkeit. Am 6. Mai dieses Jahres ist Meister Lenbach einer qualvollen, tückischen Krankheit erlegen. Fast hatte es geschienen, als wenn seine robuste Natur sowenig wie seine Kunst altern könnte, und auch als die ersten Schatten des nahenden Todes in dieses sonnige, an Glanz und Ehren überreiche Dasein fielen, wollte niemand an eine ernste Gefahr glauben. Eine Reise nach dem Süden, die ihn seiner aufreibenden Tätigkeit entrücken sollte, brachte vorübergehende Besserung und neue Hoffnungen. Wieder heimgesetzt, griff er hastig nach dem ungerne entbehrten Pinsel, es war, als wollte er das Versäumte nachholen, und der Zukunft noch so viel als möglich hinterlassen. Mit beängstigendem Eifer hat er in dieser letzten Zeit geschaffen. Seine Hand schien freier als bisher,

die Führung des Pinsels noch großzügiger zu werden, als endlich die Kräfte ganz versagten. Bilder seiner Lieben sind das letzte gewesen, was er mit matter Hand auf die Leinwand gebracht hat. Wenige Linien und wenige, wie hingehauchte Farbtöne, die ein wunderbares Leben ausstrahlen — das Schwanenlied des sterbenden Meisters.

Mit Ehren, wie sie die Münchener Künstlerschaft noch keinem erwiesen, ist er bestattet worden. Man fühlte etwas wie ein Verwaistsein, als habe sich eine Kluft aufgetan an der Stelle, wo Münchens Kunst am festesten gewurzelt hatte. Und auch anderwärts, an allen Orten, wo Künstler sich rühren und auf das Leben wirken, empfand man, daß mit Lenbach eine Triebkraft von ungewöhnlicher Stärke, eine Gestalt, die nicht vergessen werden kann, dahingeschieden war. Wir aber bekennen, daß er uns nicht genommen worden ist, denn wir haben sein Erbe in seinen unsterblichen Schöpfungen. Und durch seine Werke wird auch die Erinnerung an seine Persönlichkeit erhalten bleiben.

Es ist nicht häufig, daß ein großer Künstler auch ein großer Mensch ist — in Lenbach hat sich beides zusammengefunden. Ein edler Mensch, ein Charakter, eine harmonische, Kunst im Leben widerspiegelnde Vollnatur und ein gottbegnadeter Maler. So wird er in unserem Gedächtnis, in der Nachwelt fortleben.



F. VON LENBACH. FÜRST VON HOHENLOHE. STUDIE
Photographie Hanfstaengl