

Perspektive noch der atmosphärischen Tiefenentwicklung läßt sich hier von einem Raum sprechen, denn die Figuren werden in ein ineinander verschachteltes System von Flächen eingestellt, im Vordergrund beginnend mit den Dreiecksflächen eines Tisches, auf dem Arme und Hände aufgelegt sind. Ebenso bis zu starker Aufsicht emporgeklappt sind die Fußböden der Interieurs im Mittelgrund, daran schließen sich verschieden eingefärbte Flächen mit ausgeschnittenen, aperspektivischen Öffnungen zu einer Art Innenraumkonstruktion zusammen. Durch diese meist fragmentarischen Fensteröffnungen wird ein Stück Außenwelt, Landschaft oder Stadt sichtbar.

Räumliche Zuordnungen werden in erster Linie durch Überschneidungen und Veränderung der Größenverhältnisse vermittelt. Es existiert kein atmosphärischer Erlebnisraum, der entsprechend der Sehgewohnheit und dem Darstellungsgehalt mit malerischen Mitteln die Führung des Auges vom Bedeutungsvollen zum Hintergründigen übernimmt. Hier drängt die Figur nicht den Raum zurück, sondern ist wie eine Folie zwischen verschiedene, sich überschneidende Darstellungsebenen oder -schichten eingespannt, was an die Wirkungsweise von Theaterkulissen erinnert. Hinzu kommt die schon früh bemerkte Umkehrung der Sehdistanzen: die kleinteilig minutiöse Schilderung des Hintergrundes läßt das Ferne nah erscheinen, während die nah an den Bildrand gerückte Physiognomie in ihrer Flächigkeit detailliertes Aufnehmen durch den Betrachter wieder verhindert.

Diese Gleichbehandlung der Darstellungsebenen stellt ebenso wie das oben genannte Konstruktionsprinzip aus verschachtelten geometrischen Flächen die Porträtgestaltung in den Rahmen eines allgemeinen ideologischen Konzeptes, das die „nachexpressionistische“ Kunst als Ausdruck einer neuen Rationalität, eines gesellschaftlichen Wunsches nach Stabilität, klaren Verhältnissen und transparenten Ordnungsschemata faßt. Die Starrheit der gezeigten Gegenstandswelt, ihr „statisches Sein“ erscheint als Reaktion auf den Verlust der die Gegenstandswahrnehmung ordnenden und prägenden Bildwelt infolge der Kriegs- und Revolutionsereignisse, was Expressionismus und Dadaismus thematisiert hatten. Durch die Abstrahierung, die Herauslösung aus bestimmten Raum- und Zeitsituationen, gewinnt der neusachliche Maler ein neues Ideal, indem „er das rationale Geordnetsein der Welt als ein Wunder verehrt“ (Roh). In diese „große Ordnung“ ist das Individuum nur als ein Teilaspekt eingegliedert, ausschnittshaft zwischen Vorder- und Hinter-

grund gestellt und den gleichen künstlerischen Prinzipien unterworfen wie die anderen Bilddetails. In diesen apriorisch gegebenen, nicht durch menschliches Handeln bestimmten Gesetzmäßigkeiten wird jede bildliche Konkretisation zu einem austauschbaren, stillebenartigen Arrangement vorgeformter Gestaltungselemente. Der Betrachter blickt nicht nur durch Hintergrundfenster, sondern auch durch den vermittelten Bildrahmen gegebenen Ausschnitt in eine baukastenartig aufgebaute Gegenstandswelt, so als würden die Spielzeuge in den Händen von Schrimpf (hier nicht weiter behandelten) Kinderporträts zum Symbol der Bildgestaltung werden. Diese Projektion der künstlerischen Darstellung in ein „ordnungsfreudiges“ Weltbild blieb in ihrer Tendenz abstrahiert und unbestimmt, eher eine Formulierung von Hoffnung als ein Ausdruck totalitären Systems; letzteres ändert sich erst später durch die Festlegung der Person innerhalb bestimmter Raum- und Zeitverhältnisse. Wenn die Schrimpf-Autoren seit den späten 20er Jahren sein jüngeres Werk unter Gesichtspunkten wie den „in Ordnung gebrachten Verhältnissen“ oder der „Einheit ohne Gegensatz“ betrachten und z. B. auf die frühen sozialtypischen Porträts verzichten, wird auch im konkreten Falle Schrimpf die Weiterentwicklung und Benutzung der Neuen Sachlichkeit für eine repressive, völkische Gemeinschaftsideologie deutlich³.

Der neusachlichen Porträtendarstellung erwächst somit die doppelte Aufgabe, den Bildgegenstand durch schematisierende Gestaltung zu objektivieren und gleichzeitig die komplizierte Individualität des Menschen aufzuzeigen. Dies zwingt die Künstler, über eine Stilisierung der Figur hinauszugehen und andere Möglichkeiten der Charakterisierung zu suchen. Hier ergibt sich der Ansatzpunkt für eine Neudefinition der modernen Porträtendarstellung durch die Neue Sachlichkeit, welche sowohl an ältere Bildnistraditionen anknüpft und zugleich für die nachfolgende realistische Kunst bis heute besondere Anregungen gegeben hat. Der Grundgedanke der Bildnistdarstellung ist jetzt nicht mehr ein momentanes Erfassen der richtigen physiognomischen Einstellung als Summe der Charaktere, sondern die Einordnung des Individuums in eine Vielzahl seiner real existierenden, faktischen Beziehungen.

Dieser Typisierungsprozeß, der sich durchaus auch traditioneller Mittel der Bildnistmalerei bedient und der mit der ikonographischen Deutung der Attribute, der Gesten, des Mienenspiels, des Figurentyps bis hin zur Farbgebung arbeitet, sieht das Individuum als ein vermitteltes Wesen, beschreibt seine

berufliche Tätigkeit, kennzeichnet seinen gesellschaftlichen Standort oder klassifiziert ihn als bestimmten Typ innerhalb konventioneller Charakterschemata. Trotz seiner wenigen Porträts ist dieser Ansatz bei Georg Schrimpf schon früh vorhanden; das „Bildnis Oskar Maria Graf“ von 1918 ist sogar eine der frühesten neusachlichen Arbeiten und hat hinsichtlich der Stilprinzipien wie der ikonographischen Aussage eine der gültigsten und deutlichsten Formulierungen neusachlicher Bildnismalerei ausgeprägt. Der kompositionelle Aufbau des Bildes ist durch ein strenges System von Horizontalen und Vertikalen mit versetzten, sich in der Bildmitte kreuzenden Diagonalen bestimmt. Die scharf hervortretenden, eckigen Konturen des Gesichts, die Hände und die Hintergrunddetails sind in dieses konstruktive Bildgerüst einbezogen. Die applizierende Farbgebung zeigt eine Skala von den blasseren Tönen bis hin zu dunkel glühenden Farben. Geometrische Flächen und stereometrische Körper sind zu einem Bildganzen zusammengewachsen, das an die Stelle des Augenblicksgeschehens eine geistige Konzeption setzt, welche Ungleichzeitiges zusammenfaßt. In der Figur ist dies die Verbindung der öffentlichkeitsbezogenen Erscheinung des Dichter-Intellektuellen mit breitem Künstlerhut und dunkelrotem Jackett⁴, des Blickes auf den Betrachter bei der gleichzeitigen Tätigkeit des Niederschreibens und schließlich dem Rückzug in die intime Stille des Ateliers. Die Ungleichzeitigkeit auch im Hintergrund: links im Fenster der Blick auf eine Voralpenlandschaft, rechts die einen viel größeren Raum einnehmenden Steinlabyrinth der Großstadt, von einer dynamisch emporwachsenden Mauer durchzogen und noch dem visionären Hintergrund im Selbstbildnis von 1917 verwandt. Durch diese Vielzahl unterschiedlicher Aspekte – dem im bayrischen Volkstum verankerten und zugleich das städtische Milieu durchjagenden Schriftsteller, dem konzentrierten Literaten wie dem auf Öffentlichkeitswirkung erpichten Intellektuellen – zeichnet Schrimpf ein komplexes Bild dieser Persönlichkeit nach und nähert sich den synchroptischen Prinzipien mittelalterlicher Tafelmalerei, die in ein modernes Gesellschaftsbild übertragen werden.

Das Selbstbildnis von 1918/19 ist dem Porträt O. M. Graf stilistisch und ikonologisch eng verwandt. Eine ähnlich kulissenhafte, verschachtelte Konstruktion des Raumes zwischen Tisch, Interieur und Fensterausblick, in die die Figur eingespannt ist. Der geometrischen, linearen Struktur der Umgebung antwortet die aus strenger Kontur und Binnenzeichnung aufgebaute Komposition der



Abb. 1
Georg Schrimpf, *Bildnis des Dichters Oskar Maria Graf*, 1918, Privatbesitz



Abb. 2
Georg Schrimpf, *Selbstbildnis (I. Zustand)*, 1918/19, Westfäl. Landesmuseum, Münster

Figur, nicht ohne durch geschwungene Linien eine gewisse Belebung ins Bild zu bringen. Auch die ikonographische Deutung weist Ähnlichkeiten auf. Der Maler erscheint mit dem Pinsel in der Hand dem Betrachter gegenüber sitzend und trägt zugleich einen Ausgehanzug. Das Interieur, ein Dachatelier mit großem Fenster und Blick auf die Fassaden und Dächer der benachbarten Wohnblocks, gibt den Ort seines Aufenthaltes und Schaffens, ist aber zugleich in seinem Verzicht auf Atelieratmosphäre nicht der sinnlich durchdrungene Lebensraum, sondern erscheint als ein aus den Gesetzmäßigkeiten und Notwendigkeiten des Daseins exakt und rationell sich ableitendes Umfeld – so als ständen die Konstruktion eines Bildes und der Aufbau der Lebensumstände unter einem gleichen Sachzwang. Ein auf frühen Reproduktionen sichtbares Porträt Maria Uhdens rechts oben an der Wand gibt schließlich im Sinne eines Memorial-Porträts die „Besetzung“ des Raumes durch eine weitere Person an⁵.

Die Vorstellung eines sich im konstruktiven Bildaufbau widerspiegelnden verinnerlichten Ordnungsprinzips bei der Wahrnehmung der Erscheinungswelt kehrt auch in späteren Selbstbildnissen wieder, jedoch hat sich der ikonographische Rahmen stärker ins Persönliche gewandelt. Ein verschollenes Selbstbildnis (um 1925) zeigt Schrimpf nicht mehr als Künstler im Atelier bzw. als Großstadtmenchen, sondern in einem Hause auf dem Lande mit Ausblick auf die Landschaft bzw. einen offenen Durchgang mit Butzenscheibenfenstern⁶. Die Halbfigur des Künstlers, die in der weicheren Behandlung der Physiognomie und der Wiedergabe der Proportionen deutlich auf eine spätere Stilentwicklung verweist, ist monumentaler ins Bild gesetzt und wahrt durch die auf eine schmale Barriere gelegten Hände zugleich eine Distanz zum Betrachter.

Zwei weitere Arbeiten integrieren die Selbstdarstellung in eine neue, unabhängige Thematik, so etwa sein „Selbstbildnis als Kartenspieler“ (WVZ 1924/4), wo er in einer Schiffskoje einer Rückenfigur gegenüber sitzt. Während das Kartenspiel in der Neuen Sachlichkeit als ein Genremotiv häufiger wiederkehrt, übte die verschachtelte Konstruktion des holzverkleideten Raumes über die biographische Erinnerung hinaus einen besonderen kompositionellen Reiz auf den Maler aus. Im späten „Selbstbildnis mit Sohn“ (WVZ 1932/5) kreuzen sich mehrere Bezugsebenen: der Maler, der den Blick auf den Betrachter richtet, stellt sich als Schaffender vor der Leinwand dar (die Ansicht ihrer

Rückseite ist durch die im Spiegel durchgeführte Porträtierung bedingt); in der Hinzunahme des Sohnes, der auf das entstehende Bild blickt, spielt Schrimpf auf das Generationsthema und die Weitergabe kultureller Werte an; der wie ein Bild im Bild aufgefaßte reale Landschaftsausblick ersetzt das nicht sichtbare (Einzel-) Bild auf der Leinwand durch die Dauerexistenz „seiner“ Wirklichkeit, der Natur. Daß sich diese Natur als ein romantisches Landschaftsideal mit grüner Wiese, fernen Hügeln und einem in der Tiefe sich verlierenden Weg darstellt, kennzeichnet den auch im Bildnis nachvollziehbaren Weg des Künstlers vom aktiven Zeitgenossen bis zum Rückzug in die Innerlichkeit.

Ähnliche Entwicklungen verdeutlichen auch die beiden Porträts seiner Ehefrauen. Maria Uhden (1918) erscheint als geschlossene Figur, monumental hineingesetzt in das schon genannte Umfeld Atelier und Großstadt, wobei die „Leere“ des Raumes nicht etwa Zeichen einer Isolation ist, sondern die klar definierte, unverrückbare Bestimmung der Örtlichkeit. Persönliche Gefühle deuten sich eher in anderen Details an: z. B. in der zur Brust genomme-

Abb. 3

Georg Schrimpf, *Bildnis Maria Uhden*, 1918, Privatbesitz



nen Linken, welche in die rote, als ein besonderer sinnlich-ästhetischer Wert auf dem Dunkelblau des Kleides stehende Perlenkette greift, oder auch in der aufgeblühten Topfblume auf dem Tisch. Gerade die Blume und die Handgeste könnten als eine Anspielung auf die Mariensymbolik verstanden werden und somit als Hinweis auf den Zustand der Mutterschaft erscheinen. In der stilistisch eng zusammengehörenden Gruppe der Bildnisse der drei „Freunde“ Schrimpf – Graf – Maria Uhden dürfte es somit die persönlichste Formulierung sein⁷.

Das Bildnis seiner zweiten Frau von 1922 ist im kompositionellen Aufbau und der stilistischen Behandlung weitgehend verwandt, setzt jedoch an die Stelle der das Bild abschließenden Wohnblocks einen Landschaftsausblick, der sich über Baumgruppen und Vorstadthäuser bis in eine ferne Hügelkette verliert. In einem Bildnis Frau Schrimpf von W. Schulz-Matan (1924) wird dieser romantisierende Aspekt über den Landschaftsblick hinaus noch durch eine Katze in den Händen der Frau und durch die Hinzunahme des „Malers im Gehäuse“ im Hintergrund verstärkt⁸.

Der Gedanke der Typisierung, der bei Schrimpf sowohl seine wenigen Porträts als auch seine zahlreichen Figurenbilder bestimmt, ist, wie gesagt, stärker vom Existentiell-Psychologischen als vom Gesellschaftlichen geprägt. In diesem Zwischenbereich ist eine letzte Arbeit zu erwähnen, die allerdings nur bedingt als Porträt anzusprechen ist: den „Zeitungsjungens“ (WVZ 1923/11). Im Gegensatz zu Felixmüllers Zeitungsjungens mit der AIZ (1928)⁹ spielt die soziale Frage dieses „Kinderberufes“ eine eher untergeordnete Rolle; die Konfrontation bäuerlich-einfacher Kinder mit städtischem Milieu ist ein bei Schrimpf häufiger anzutreffendes Motiv. Er wählt hier nicht den Weg der Herausarbeitung des Typischen im Individuum, sondern akzentuiert eine Figur aus der Großstadt, die ein Zeitungspaket mit dem verallgemeinernden Titel „Journal“ trägt, durch die Züge seines Sohnes. Gleichzeitig läßt sich ein starkes Interesse an dem formalen Gegensatz zwischen Plastizität und Drehung des Körpers und der strengen Geometrie der Architektur erkennen.

Es dürfte zum Ausdruck gekommen sein, daß für Schrimpf der einzelne Mensch nur dann bildniswürdig wurde, wenn eine starke persönliche (familiäre oder freundschaftliche) Beziehung den Anstoß gab. Er steht damit in gewissem Gegensatz zum Werk anderer neusachlicher Maler wie Dix, Schad, Davringhausen oder Mense, aber auch zu dem „Hunger



Abb. 4
Georg Schrimpf, Bildnis Hedwig Schrimpf, 1922,
Städt. Galerie München

nach Menschen“ seines engsten Freundes O.M. Graf. Es war nur folgerichtig, daß Graf, der mit seiner Vitalität überall im Mittelpunkt des Interesses stand, auch die Künstler in seinen Bann zog und sie zur Porträtdarstellung anregte. Dabei scheint sich der in Schrimpfs Graf-Porträt erstmals vorgestellte typisierende Ansatz wie ein roter Faden durch die Bildnisproduktion der 20er Jahre zu ziehen. Das verschollene Doppelporträt von Erna Dinklages, das Graf und Schrimpf nebeneinander im Atelier hoch über den Dächern der Großstadt München zeigt, verzichtet allerdings schon auf eine Mehrschichtigkeit und gibt einen konkreten Handlungsraum an. In kürzestem Zeitraum hat sich das Bild vom Dichter von einem „visionären Expressionismus“ – man vergleiche hier Davringhausens noch in Berlin entstandenes Porträt von Theodor Däubler (Jan. 1917)¹⁰, der als Verse deklamierender „All-Herrscher“ vor einer collageartig aufgebauten Weltlandschaft sitzt – über die Reduktion auf die spezifischen Denkweisen und Tätigkeitsfelder bei Schrimpfs Graf-Bildnis (1918) bis zur Konservierung einer Ort- und Augenblickssituation bei Erna Dinklages (1920) gewandelt. Dinklages neusachliches „Freundschaftsbildnis“ ist der frühen Malerei



Abb. 5
Erna Dinklage,
Doppelbildnis G. Schrimpf – O. M. Graf,
1920, verschollen

von Schrimpf noch so verwandt, daß der Graf-Biograph Recknagel nicht die mit Schrimpf befreundete Malerin, sondern ihn selbst als Autor annahm. Mittels der Arme leicht verschränkt stehen beide Männer hinter einem brüstungsartigen Tisch und präsentieren ihre jeweiligen „Berufsattribute“: Zeitung und Buch bzw. Pinsel und Palette. Die gemeinsame Beziehung der Personen ist in neusachlichem Sinne auf die Angabe ihrer Tätigkeiten und die einfache Tatsache ihrer formalen Verknüpfung im Bild objektiviert – ähnlich nüchtern und sachlich, wie Graf selbst sein Freundschaftsverhältnis zu Schrimpf beschreibt¹¹.

Auch spätere Graf-Bildnisse orientieren sich an einzelnen schon angesprochenen Typisierungsmotiven: so zeigt ihn Walter Schulz-Matan 1927 als leutseligen Journalisten auf der Straße, eingekeilt zwischen die Fluchten von Großstadthäusern, wogegen ihn Rudolf Schlichter (Berlin, 1929/30) ironisch als plumpen Koloß vor eine malerische Landschaftskulisse mit bayrischen Zwiebeltürmen setzt¹². Auch Karl Wähmann, der Graf um eines Ulks willen einmal „in allen Stilarten“ gemalt hatte, wählte in seinem „neusachlichen“ Porträt den Landschaftshintergrund als Charakteristikum, wogegen sich der Scherenschnitt von E. M. Engert auf

die reine Physiognomie beschränkt¹³. Auch der lithographierte Kopf von Davringhausen (1922), der im Aachener Exemplar als Bildnis Graf gekennzeichnet ist¹⁴, verzichtet auf weitergehende Attribute und läßt (möglicherweise nicht weiter ausgeführt) den markanten Kopf frei im Raum stehen.

Aus dem genannten ikonographischen Rahmen fällt lediglich das verschollene Doppelbildnis, das Carlo Mense um 1922/23 von Graf und seiner zweiten Frau Mirjam gemalt hat. In Anspielung auf den Bildtyp des mittelalterlichen Ehepaar- oder Verlobnisbildes zeigt er beide Personen „geordnet“ im Raum und zueinander sitzend, die Hände auf den Tisch gelegt und ein Dokument oder einen Brief vorweisend: der urwüchsige „Provinzschriftsteller“ gebündigt an der Seite seiner scharfsinnigen, bestimmenden Frau. Gerade in diesem Porträt zeigt sich, daß neusachliche Bildnisprinzipien wie die geometrisierende Raumkonstruktion aus Wandflächen, Türöffnungen und hochgeklappten (gegenläufigen!) Dielenfußböden, die kompositionelle Verschränkung der Figuren oder das Einziehen einer vorderen Ablagefläche von Mense nur wenig später als Schrimpf und Davringhausen ebenso konsequent angewandt wurden.

Wie in kunsthistorischer Hinsicht die Homogenität einer neoklassizistischen „Münchener Gruppe“ widerlegt ist¹⁵, so deckt Graf in seiner Autobiographie auch die persönlichen Unterschiede auf: hier Graf und Schrimpf als Künstler der Straße, dort der „gigerhaft elegante“ Snob Davringhausen oder sein Gastgeber, der kleine „schafgesichtige Holländer“. Diesen Dr. van Hoboken, an dessen Saufgelage in seiner eleganten Villa Graf sehr häufig, Schrimpf viel seltener teilnahm, hat Davringhausen in knapper, prägnanter Formulierung 1919 als eines seiner ersten ganz neusachlichen Bildnisse dargestellt¹⁶. Sein Brustbild – „schafgesichtig“ überzeichnet, mit langer Nase, strengem Mittelscheitel und seitwärts gerichtetem Blick – ist in 3/4 Ansicht vor eine endlos lange Wandflucht mit einem fernen Fenster gestellt; ein Gegensatz von reichem Mäzen und zugleich innerlich vereinsamtem Ästhet – mit neusachlichen Mitteln formuliert als Distanz zwischen Individuum, Umraum und Außenwelt.

Unterschiede und Gemeinsamkeiten innerhalb der Porträtgestaltung bei Schrimpf, Davringhausen und Mense sind u. a. auch im Bereich der Künstlerbildnisse zu erkennen. Die Maler waren schon seit 1914 miteinander bekannt, wurden seit 1918 durch die Galerie Goltz vertreten und sind zwischen 1921–24 von O. M. Graf im „Cicerone“ publiziert



Abb. 6
H. M. Davringhausen, *Bildnis O. M. Graf*, um 1922,
Lithographie, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen



Abb. 8
H. M. Davringhausen, *Bildnis A. van Hoboken*,
1919, verschollen

Abb. 7
Carlo Mense, *Bildnis O. M. Graf und Mirjam*,
1923, verschollen



worden. Eine weitgehende gegenseitige Kenntnis des jeweiligen Werkes ist jedenfalls vorauszusetzen, zumal sich in Bildkomposition und Motivwahl häufige Querverbindungen nachweisen lassen. Unterschiede ergeben sich teilweise in der stilistischen Formulierung und vor allem in der Selbstinszenierung als Künstler. Während sich Schrimpf, überspitzt gesagt, in einer Art sauberen handwerklichen Gesinnung im Atelier oder vor der Staffelei präsentiert, gibt sich Davringhausen, z.B. in seinem Selbstbildnis von 1922, weit extravaganter und hintergründiger: der Maler erscheint als elegant gekleideter Flaneur mit Hut und Zigarette in einem Atelier mit einer an Brancusi erinnernden Kopfplastik – Raum und Körper in suggestiver, wie beobachtender Aufsicht, sein Kopf dagegen in Augenhöhe gesehen. Davringhausen steigert die Raumsuggestion gegenüber Schrimpf und organisiert verschiedenartige Wirklichkeitsbereiche in einem Bild, bis hin zu dem schon in der „pittura metafisica“ thematisierten „manichino“, dem Ersatz des malerischen Illusionismus durch die reduzierte plastische Figur.

Die von Graf besonders hervorgehobene Typisierungstendenz in seinen Porträts kennzeichnet auch Davringhausens Brustbild seines Malerfreundes Mense von 1919, das in der (von Schrimpf nicht angewandten) Konzentration auf den Kopf, sowie der korrekten Kleidung, dem unter den leicht gesenk-



Abb. 9
H. M. Davringhausen, *Selbstbildnis im Atelier*,
1922, verschollen

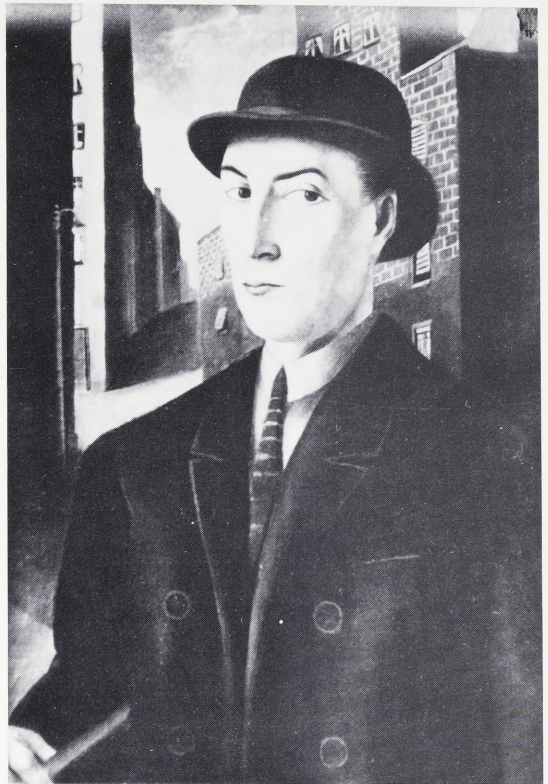


Abb. 10
Carlo Mense, *Bildnis H. M. Davringhausen*,
1922, Museum Ludwig, Köln

ten Augenlidern träumerisch nach oben gerichteten Blick oder der (noch) leuchtend glühenden Farbigeit des Inkarnats die intellektuelle Ausstrahlung des Künstlers hervorzuheben sucht¹⁷. Mense hat dann diese Konzeption in seinen Selbstbildnissen wiederaufgegriffen (1920, 1923)¹⁸, jedoch ist Davringhausens Tendenz zur Dämonisierung hier schon eher einer Formalisierung und Starrheit des Ausdrucks gewichen. Daß die Unterscheidung zwischen puppenhafter Erstarrung bei Mense und Psychologisierung der Figur bzw. suggestiver Raumeffekte bei Davringhausen nicht grundsätzlich zutrifft, beweist Menses Kölner Davringhausen-Porträt von 1922. In der Komposition wesentliche Aspekte des Graf-Porträts von Schrimpf aufnehmend, im Figurentyp die schon bekannte Erscheinung des eleganten Künstler-Intellektuellen wiederholend, zeigt Mense dennoch eine Weiterentwicklung des „Bildnisses vor der Großstadtkulisse“. Auf die kantige, physiognomische Verzerrung bzw. das eher visionäre Konglomerat der Hochhäuser bei Schrimpf ist ebenso verzichtet wie

auf die starre Gesichtslosigkeit fensterloser Architekturen, jener geometrisierten Hintergründe, die in den Jahren 1920/21 von Italien aus zahlreiche neusachliche Künstler beeinflusst hatten (z. B. Davringhausens Berufstypusbild des „Schiebers“, 1920/21, oder die frühen Bildnisse des Kölners A. Räderscheidt). Mense gibt die Halbfigur als eine monumentale, ruhende Dreiecksform mit geschlossenem Umriß; in dem großflächigen Gesicht ist wie in Davringhausens Selbstbildnissen die charakteristische Physiognomie durch eine straffe Binnenzeichnung akzentuiert. Die geglättete, vertriebene Malweise läßt im Inkarnat nur eine leicht nuancierende, flächenhafte Schattenbildung zu. Gegenüber der Statik der Figur erscheint der Hintergrund mit der Schwabinger Kulisse bewegter: differenziertere, doch nicht naturalistische Architekturformen in starken Licht- und Schattenkontrasten und leuchtender Farbigeit, ein in die Tiefe führender Weg, der sich dem Blick des Betrachters durch eine Biegung entzieht, und schließlich das sich zusammenbauende Wetter über dem Haupt des Malers. Der

Künstler ist hier erstmals nachvollziehbar in ein Milieu gestellt, zugleich besetzt und bestimmt er den wandelbaren Raum im Bewußtsein der Bedeutung und der Dauerhaftigkeit seiner Existenz.

Innerhalb der Bildnisdarstellung bei Schrimpf, Davringhausen und Mense scheint sich in einer kurzen Zeitspanne motivisch wie stilistisch eine starke wechselseitige Beeinflussung vollzogen zu haben, deren Bogen sich von der ersten (allgemeinen) Formulierung neusachlicher Kompositionsprinzipien bei Davringhausen um 1917 über deren Aufnahme bei Schrimpf in den Bildnissen von 1918 bis zur Weiterführung in die strenge, klassische Bildnisform der Neuen Sachlichkeit bei Mense und Davringhausen zu Anfang der 20er Jahre spannt. Während Davringhausen 1922 nach Berlin übersiedelt und Mense 1925 mit Kanoldt eine Professur in Breslau annimmt, zeichnet sich im Laufe der 20er Jahre, parallel zum kulturpolitischen Klima in München, eine Verflachung der künstlerischen Auseinandersetzung ab. Während bei Schrimpf auch in den Porträts schon frühzeitig eine zunehmende Tendenz zu Naturalismus und Romantisierung zu beobachten war, nehmen nur wenige nachfolgende Künstler die Innovationen der Nachkriegszeit in ihr Werk auf (Schulz-Matan, Max Radler). Von dem in Bezug auf die Münchner Neue Sachlichkeit meist isoliert gesehenen Alexander Kanoldt sind einzelne Porträt Darstellungen erst aus der Breslauer Zeit nach 1925 überliefert, doch zeigt sich auch hier, daß Kanoldt wie in den Landschaften und Stilleben eine zeitlose Stilform auszuprägen suchte und noch um 1930 mit einem ähnlich straff linearen Bildaufbau auf kubischen Grundstrukturen und derselben Starrheit der Szenerie arbeitet wie in seinen frühen Werken. So könnte uns sein verschollenes Selbstbildnis von 1930¹⁹, das den Typ des selbstbewußten Intellektuellen mit dräuendem Blick, lässig hochgeschlagenem Jackenkragen und Zigarette zwischen den Fingern noch am Ende der 20er Jahre aufrechterhält, im Vergleich zu Schrimpfs „Selbstbildnis mit Sohn“ von 1932 einen kaum größeren Gegensatz vor Augen führen, zu dem die persönlichen Weiterentwicklungen jener an der Begründung und Prägung der neusachlichen Malerei in München beteiligten Künstler schließlich geführt haben.

Als eine besonders kreative Phase der Zwischenkriegszeit im Münchner Künstlerkreis sind somit die Jahre zwischen 1917/18 und 1922/23 anzusehen, zumal sich in dieser Zeit nicht nur die genannten stilistischen und ikonographischen Neuerungen durchsetzen, sondern es auch allgemein in einer offenen Atmosphäre zu einem künstlerischen Aus-

tausch kam. Während Schrimpf die Visionen der Stadt – von den Expressionisten Berlins empfangen – und den Traum des natürlichen Lebens zusammen in eine feste Form gießt, so gelangt durch das Zusammentreffen mit Davringhausen und Mense eine rheinische Variante in das Münchner Spektrum der Neuen Sachlichkeit. Die Spannung zwischen Figur und Raum, die Ortlosigkeit und das Schweben vor dem immateriell erscheinenden, folienhaft gebildeten „Hintergrund“ mag sicherlich ein Erbe jener stark spirituell geprägten rheinischen Tafelbilder des Spätmittelalters sein, auf die sich Mense in seiner biographischen Notiz ja auch ausdrücklich bezieht²⁰. Für Schrimpf selbst mag dieses magische Spannungsverhältnis nur in den ersten Jahren eine Rolle gespielt haben, denn ästhetische Extreme scheinen ihn ebensowenig wie politische Bildinhalte auf Dauer gefesselt zu haben.

Als einen bleibenden Beitrag im Rahmen der Bildnisgestaltung ist sein Anteil an der Schöpfung des neusachlichen Typusporträts zu würdigen, welches in zweifacher Hinsicht definiert ist: stilistisch als die Erschaffung eines spezifisch gesellschaftlich bedingten Zeittyps, als emotionsloses, dauerpräses Abbild-Gesicht, als verinstitutionalisierte Figur im Spannungsfeld bildkompositionell organisierter Beziehungen, ikonographisch als die Rückgewinnung persönlicher Merkmale auf indirektem Wege – mittels typenkennzeichnender Angaben über Herkunft, soziales Umfeld, Beruf oder auch (z. B. in Gestik oder „Phänotyp“) über den Charakter des Dargestellten.

ANMERKUNGEN

- * Der vorliegende Text, der ursprünglich für das Buch „Georg Schrimpf und Maria Uhden, Leben und Werk“, Berlin 1985, von Wolfgang Storch (mit einem Werkverzeichnis von K. L. Hofmann und C. Präger) bestimmt war, wird hier in überarbeiteter Fassung erstmals publiziert (das Buch im folgenden zit. als Schrimpf 1985 bzw. WVZ).
- ¹ Hermann Deckert, Zum Begriff des Porträts, in: Marburger Jahrb. für Kunstwissenschaft, 5, 1929, S. 261 ff.; zu den 20er Jahren siehe auch: A. C. Oellers, Ikonographische Untersuchungen zur Bildnismalerei der Neuen Sachlichkeit, Mayen 1983.
- ² Vgl. M. Koch, in: Kat. Die Zwanziger Jahre in München, München 1979, S. 127 f. (Anm. 48) sowie P. Liška, Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Osnabrück 1977, S. 182 („Klassische Themen“). Bildbeispiele auch in: G. Schrimpf, 1985, S. 11, 119, 126 f.; Vergleiche sind auch zu Duccio (WVZ 1918/1), Overbeck/Schnorr von Carolsfeld (WVZ 1921/2), Tischbein (WVZ 1920/1; 1923/15) und Runge (WVZ 1926/3) zu ziehen.
- ³ Z. B. Justus Bier, Betrachtungen über die neueste Malerei, in: Der Kunstwart, 41, 1927/28, S. 362 und M. Pförtner, Georg Schrimpf, Berlin 1940. Bei Pförtner werden die frühen Porträts nicht mehr erwähnt. Vgl. dazu: A. C. Oellers, Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit und nationalsozialistischer Kunst, in: kritische berichte, 6, H. 6, 1978, S. 42 ff.
- ⁴ Vgl. das zeitgenössische Foto von O. M. Graf (Abb. Kat. München 1979, S. 609 [Anm. 2]). O. M. Graf berichtet selbst, daß Schrimpf Porträts nach Fotos gemalt habe (Schrimpf 1985, S. 89).
- ⁵ Das bei Graf 1918 datierte und im Original 1919 bezeichnete Selbstbildnis (WVZ 1918/19–1) gehört stilistisch (wie auch im Format) zu den Bildnissen von Graf und Maria Uhden und ist möglicherweise zu einer Dreiergruppe konzipiert. Jedoch läßt die spätere Datierung an eine nachträgliche Vollendung (beispielsweise für die Ausstellungen bei Goltz) einschließlich der Einfügung des Memorial-Porträts von Maria Uhden denken. Memorial- oder Repräsentanzbildnisse im Bild erscheinen auch bei Dix, Familie Trillhaase, 1923; A. Kaufmann, Zeitgenossen, 1925. Über Ursache und Zeitpunkt einer späteren Wiederübermalung existieren keine Angaben.
- ⁶ WVZ 1925/10; da das Bild schon im Frühjahr in Berlin ausgestellt war, kann es nicht im Landerziehungsheim Haubida/Thüringen, wo Schrimpf im Herbst 1925 eine Lehrtätigkeit begann, entstanden sein (Schrimpf 1985, S. 151).
- ⁷ Der Pendantscharakter zum Selbstbildnis ist offensichtlich; der in den Schrimpf-Bildern seit dem „Entwurf zu einem Grabmal“ (WVZ 1918/4) wiederkehrende Memorial-Gedanke dürfte hier noch nicht zutreffen (vgl. Schrimpf 1985, S. 91). Eine Überhöhung der Mutterschaft erscheint eher in WVZ 1917/4; 1917/1918/1; 1918/1.
- ⁸ Abb.: Kat. Die zwanziger Jahre im Porträt, Bonn 1976, S. 161.
- ⁹ Abb. s. Oellers (Anm. 1), Nr. 91.
- ¹⁰ J. Heusinger von Waldegg, H. M. Davringhausen, Bonn 1977, Abb. S. 95.
- ¹¹ Ein vergleichbares Künstler-Dichter-Verhältnis scheint in München übrigens auch bei dem neusachlichen „Landschaftsromantiker“ Josef Achmann und dem volkstümlichen Dichter Georg Britting (vgl. sein Porträt von Max Unold [Kat. Bonn 1976, S. 214]) vorzuliegen.
- ¹² Abb.: Kat. Bonn 1976 (Anm. 8), S. 211, S. 208.
- ¹³ Abb. in: Rolf Recknagel, Ein Bayer in Amerika, O. M. Graf – Leben und Werk, Berlin 1978, S. 192 (Wähmann), S. 141 (Engert).
- ¹⁴ Inv. Nr. 5/1961, sign. Davringhausen 13/20, bez. auf Passepartout als O. M. Graf (vgl. Heusinger, H. M. D., WVZ Nr. 161).
- ¹⁵ Vgl. Heusinger von Waldegg (Anm. 10) und M. Koch (Anm. 2). Bemerkenswert ist allerdings ein Brief von G. Schrimpf an F. Roh (Dez. 1924), wo Schrimpf schon eine Ausstellung zum Thema Sachlichkeit mit Mense und Kanoldt anregt, und wozu gerade Kanoldt bereit wäre (Schrimpf 1985, S. 134). Die Ausstellung erfolgte 1925 bei Goltz (Davringhausen – Mense – Kanoldt, aber ohne Schrimpf).
- ¹⁶ Heusinger, Nr. 69 (Anm. 10). Ein zweiter Mäzen erscheint 1923; in seine Villa sollten Schrimpf, Mense und Davringhausen einziehen, aber nur Schrimpf hat dann dort gewohnt (F. Roh, 1924, in: Schrimpf 1985, S. 27).
- ¹⁷ Abb. in: Heusinger, Nr. 22 (Anm. 10).
- ¹⁸ Abb. in: Heusinger, S. 32/33 (Anm. 10).
- ¹⁹ Abb. Kat. Bonn 1976 (Anm. 8), Nr. 46.
- ²⁰ Wieder-Abdruck in: Schrimpf 1985, S. 103.