

des Jahrhunderts der künstlerischen Leistung zum Verhängnis wird. Für die Landschaftsmaler dieser Epoche, die aus dem Schulkreis der Kopenhagener Akademie hervorgehen, ist bemerkenswert, daß sie später in den Zusammenhang der deutschen, oftmals der Münchener Kunst getreten sind. Das betrifft beispielsweise den fruchtbaren Louis Gurlitt und auch weniger bekannte Künstler wie den Holsteiner Johann Paul Mohr.

Lilli Martius

ALBERT WEISGERBER

Gedächtnisausstellung im Heidelberger Schloß

(Mit 1 Abbildung)

Vom 12. Mai bis zum 15. Oktober 1962 kann Heidelberg durch eine besondere Ausstellung die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Das Schaffen Albert Weisgerbers, bisher nur von einigen Kennern gründlich gesehen, erschließt sich im Ottheinrichsbau einem großen Besucherkreis.

Dank der sorgfältigen Vorbereitung und der sicheren Auswahl ist es Georg Poengen, dem Direktor des Kurpfälzischen Museums, gelungen, neue entscheidende Eindrücke über das Schaffen Weisgerbers zu vermitteln. Das von Wilhelm Weber vorbildlich bearbeitete Werkverzeichnis, das gleichzeitig als Katalog dient (Albert Weisgerber; Gemälde, Zeichnungen, Graphik, 71 Abb., 12 Farbtaf.) hat die neue Sicht gefestigt.

Mit 160 Gemälden und mehr als 140 Zeichnungen und druckgraphischen Blättern übertrifft diese schon 1959 in ihren Grundzügen geplante Schau alle bisher durchgeführten Weisgerber-Ausstellungen (Gedächtnisausstellung „Neue Münchener Sezession“ 1916; Städtische Galerie und Lenbachgalerie München 1953; Museum der Stadt Homburg 1955; Pfalzgalerie Kaiserslautern 1959; Kunstgeschichtliches Institut Mainz, Erste Gesamtausstellung der Graphik aus dem Besitz Kohl-Weigands 1961).

Die Ausstellung und das Oeuvre-Verzeichnis machen deutlich, daß das Werk Weisgerbers nicht mehr als Fragment anzusehen ist. Dieser Umstand ist im besonderen Maße der Frau des Künstlers, Margarete Weisgerber in London, und dem Kunstsammler Franz Joseph Kohl-Weigand, St. Ingbert, zu danken. Bisher konnten 370 Gemälde und Skizzen nachgewiesen werden. Davon befinden sich ungefähr 130 in 22 öffentlichen Sammlungen, 83 in Privatbesitz. Rund 160 Gemälde und Studien müssen vorerst immer noch als verschollen gelten.

Die Überraschung der Ausstellung ist das nur andeutungshaft gezeigte graphische und zeichnerische Werk, das sich als betont selbständige Leistung neben den Gemälden behauptet. Wenn auch, wie es die Ausstellungsleitung ausdrücklich durch Gegenüberstellungen hervorhebt, die Zeichnung oder flüchtige Skizze dem Gemälde als Vorbereitung diente, so bleibt die Kraft und Unmittelbarkeit hier am stärksten erhalten. Weisgerber notiert und skizziert immer wieder bestimmte Themen, wie z. B. die oftmals wiederholte „Amazonenrast“. Die zahlreichen Bildvorstellungen reihen sich zyklisch aneinander. Die Auffassung der Zeichnung bleibt schlicht ohne jeden Auf-

wand, die Lockerheit des Striches und die mühelose Bewältigung des Bildraumes zeichnen die Blätter aus (Abb. 4).

Im Mittelpunkt des Schaffens Albert Weisgerbers steht der Mensch. Die Landschaft bleibt Folie. Gerade die skizzierte Zeichnung kommt dieser Vorstellung entgegen. Hier gibt der Umgebungsraum, eben das Landschaftliche, der Gestalt eine vitale Kraft, die trotz aller Stilisierungstendenzen den Sinn für das Individuelle nie verliert. (Rast der Amazonen 1913, Kat. Abb. 62, 63, 64; Skizze zu David und Goliath 1914, Abb. 57; Skizze zur Liegenden in einer Berglandschaft 1914, Abb. 71.)

Überzeugend ist die Verbindung von Raum und Fläche, die in den großen Gemälden oftmals nicht gewahrt ist. In der Skizze gelingt es Weisgerber, eine allmähliche Differenzierung der menschlichen Figur vorzunehmen bis an die Grenze des Anonymen. Dieses hat zur Folge, daß sich der Maler von der bloßen Umsetzung optischer Eindrücke distanziert, er schöpft aus der Formenerfahrung, die nicht zuletzt starke Anregungen von Hans von Marées erkennen läßt.

Da das zeichnerische Schaffen Weisgerbers Anfang und Ende eindrucksvoll und überzeugend umschließt, erscheint es hier in der Ausstellungsbesprechung berechtigt, der flüchtigen Notiz, der Skizze, der Studie und der bildhaft abgeschlossenen Zeichnung den Vorrang zu geben. Die graphische Arbeit ist der Ausgangspunkt von Weisgerbers künstlerischer Entwicklung. Die Ausstellung im Ottheinrichsbau beweist diese Behauptung, wenn man die Räume umgekehrt vom Ende her nach dem Anfang durchschreitet. Die wirkliche Begabung des Malers liegt im Bereich der Kompositionsskizze und der Einzelstudie. Wenn Weisgerber seine Zeichnungen nur als „Rohmaterial“ sah, so ist das ein glücklicher Irrtum, denn in dieser Tätigkeit fühlt er sich frei vom „Sinn-
druck“, der besonders seine christlichen Bildthemen beherrscht.

In den Entwürfen für die Münchener illustrierte Wochenzeitschrift „Jugend“ steht er an der Spitze der Karikaturisten und Illustratoren Deutschlands. Sein Stil bevorzugt bestimmte Merkmale: Ziel ist die Entfernung von der Raumillusion im Bild, denn die Flächendekoration sollte unabhängig von der dritten Dimension sein.

Weit ausfahrendes, in die Fläche gebundenes, vielformiges Rankenwerk oder auch ein Pluralismus von untereinander ähnlichen Grundformen wurde rhythmisch gesteigert. Farbwerte und Linien betonen den Flächendekor, wobei die Farbe auf ihre Buntwerte zurückgeführt wird. Das traditionelle Bildlicht, ein Beleuchtungslicht von einer oder mehreren Quellen abhängig, hat keinen Ausgangspunkt mehr, die bestimm-
baren Lichtquellen erlöschen in Weisgerbers Kompositionen, das noch verbleibende Bildlicht drängt zum Ornament, ohne auf Körper und Schlagschatten einzugehen. In der Zeit zwischen 1898/99 und 1912 entwirft er zahlreiche Zierleisten, Vignetten, Bildeinfassungen, „Pathetische Glossen und Illustrationen“. Der unmittelbare Bildausschnitt wird betont. Mit Hilfe der Karikatur versucht der Zeichner Weisgerber die Wirklichkeitswirkung in der Natur zu überwinden. Als Typik macht sich die Vergrößerung des Gegenstandes bei Verkleinerung des Bildausschnittes geltend und die Deformierung der menschlichen Gestalt durch Verlagerung des Augenpunktes. Der politische Witz und die Kritik am sozialen Mißstand bestimmen den weitaus größten

Teil der Themen. Der Geltungstrieb und das gesteigerte Selbsterlebnis der Dargestellten werden schonungslos preisgegeben.

Die Freiheit, die sich Weisgerber durch seine neue Sicht nimmt, überträgt er auch auf seine Gestalten im Plakat. Er steigert sie von der Unmittelbarkeit des Lebendigen bis zur momentanen Bewegung, die erstarrt und schließlich zum Ornament wird. In den Plakaten, die zu den besten Leistungen der Zeit um 1900 gehören, wird die menschliche Gestalt mit den Umgebungsformen in die Fläche verspannt. Der frei bleibende Grund erhält eine neue Wirkung. Die negative Form beginnt sich als Flächendekor durchzusetzen.

Für die „Jugend“ sind 530 Arbeiten von Weisgerber bekannt. Das graphische Gesamtwerk umfaßt jedoch weit über 1000 Nummern.

Gegenüber der einheitlichen Entwicklung des graphischen Schaffens geht Weisgerber manchen Umweg in der Malerei. Tastend und suchend bemüht er sich, eine eigene Aussage zu finden. Am Anfang ist es die Dachauer Schule um Lang, Dill und Feldbauer, die ihn anregen (Kat. Nr. 2, 15, 17, 21, 66) oder die Scholle mit Putz, Erler und Münzer (Kat. Nr. 105, 139, 199, 280). Von den Avantgardisten der „Münchener Künstlervereinigung“ und des „Blauen Reiters“ beeindruckt ihn nur die Gemäßigten, wie Erbslöh (Kat. Nr. 255) und Werefkin (Kat. Nr. 291). Der Einfluß Munchs kommt sehr heftig in dem großen Bild „Familie Schwarz“ 1908 (Kat. Nr. 137) zum Ausdruck, auch die Atelierszene 1908 (Kat. Nr. 140) enthält noch Anklänge an den Norweger. Von den Franzosen ist es Manet, der in einigen Bildern nachweisbar ist, aber auch Uhde (Kat. Nr. 196) und Trübner (Kat. Nr. 290) erregten seine Aufmerksamkeit. Anhaltend bleibt die Beziehung zur Kunst Hans von Marées. In der Zeichnung und der Skizze war es die einzige, wirklich fruchtbare Auseinandersetzung.

Um 1905 bevorzugt Weisgerber die große Diagonale in seinen Straßenbildern (Kat. Nr. 95, 96, 106, 125, 209). Eine Absprungssicht distanziert den Betrachter vom Detail. Die stoßenden Linien entbehren nicht an Heftigkeit, die die Schaulust anregt und die von der „pathetischen Glosse“ herkommend das Staffeleibild beeinflusst. Auch im Bildnis lassen sich ähnliche Verbindungen nachweisen. Die zugespitzte Typik der Dargestellten wird derart gesteigert, daß sie hart am Rande der „pathetischen Glosse“ steht (Kat. Nr. 85, 93, 100, 113). Die späten Bildnisse gehen jedoch von anderen Voraussetzungen aus. Die Haltung wird nicht forciert, auf Pathos und betonte Geste wird verzichtet.

Gegenüber der Gebärdensprache im Bildnis des Dichters Scharf 1905 (Kat. Nr. 54) tritt die Aktion des Dargestellten zurück. Das Zufällige wird weder vom Maler noch vom Gemalten verantwortet. Als Ersatz für das Physiognomische bemüht sich Weisgerber, das Bild durch Dekor gefällig zu machen. Durch buntfarbige Blumengründe wird der Betrachter gleichsam dirigiert. Er wird zum subjektiven Miterleben geführt. Nicht das Antlitz allein, sondern die Stimmung, angeregt durch den Blumendekor, bestimmt Ausdruck und Gehalt (Kat. Nr. 286).

Von den 120 Porträts, die Weisgerber gemalt hat, sind die 20 Selbstbildnisse wohl am überzeugendsten. Für Weisgerber ist hier seine Existenz etwas ganz in sich Ge-

sammelte, er wollte hier zeitlos wirken und nicht momentan „sprechend“. Es ist mehr als ein bloßes Herausblicken, keinesfalls soll der Betrachter angesprochen werden. Das Gefühl der Mission beginnt den Ausdruck zu beselen. Abgesehen von diesen Selbstbildnissen, die etwas unfreiwillig Enthüllendes haben, handelt es sich bei vielen Darstellungen mehr um die Geste der beabsichtigten Haltung des Dargestellten.

In der Zeit zwischen 1909 und 1913 beschäftigen Weisgerber alt- und neutestamentarische Themen. Die Klage des Jeremias, Davids Sieg über Goliath, der Ritt Absaloms in den Tod, die Passion Christi, das Elend des verlorenen Sohnes, der hl. Sebastian.

„Es sind menschliche Gestalten, die Weisgerber in seinen religiösen Bildern beschwört“, schreibt Wolfgang Weber. Das Heilige wird hier vermenschlicht und den Maßstäben unserer eigenen Wirklichkeit unterstellt. Indem der Maler das Geschehen in eine innermenschliche, unsere eigene Sphäre verlegt, verliert sich zusehends das Objektive. Im Hinblick auf den miterlebenden Beschauer und seine subjektive Anteilnahme wird das heilige Geschehen vorgeführt. Weisgerber fehlt nicht der Glaube, im Gegenteil, die betont religiöse Kraft macht die subjektive Erlebnisphäre auf der Leinwand unglaubwürdig. Das Menschliche, von dem der Biograph spricht, verzehrt auf diese Weise das Christliche. Das Menschliche wird verchristlicht und das Christliche vermenschlicht, es gibt keine Sonderbezirke des Heiligen mehr. In der Kreuzigung von 1909 (Kat. Nr. 184) erzählt Weisgerber den hohen Vorgang in bewegten, dramatisch grellen Gesten, er wird ausführlicher in der Ausmalung des äußeren Szenariums. Die Bühnenhafte Aufmachung wird ebenso sichtbar, wie die schwer bewältigte große Bildfläche. Das provozierte Miterleben verliert sich hier immer mehr im Unkontrollierten und Allgemeinen. Trotz der christlichen Themen sind die Sebastiansfassungen keine christlichen Bilder mehr, sie sind allenfalls symbolische Aussage.

Das Religiöse ist im Schaffen Weisgerbers nur ein Bezirk neben vielen anderen: dem Akt, dem Bildnis oder der Landschaft, und so ist es unvermeidlich, daß die Malerei gegen den Inhalt steht. Die Klage des Jeremias zeigt den Menschen in seinem Jammer, die Kreatur in ihrer Kreatürlichkeit. Die Klage erstarrt zur jähem Gebärde, die aber nur äußeres Zeichen sein kann, aber nicht Gehalt.

Siegfried Wichmann

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE

Mit den folgenden Angaben werden die entsprechenden Mitteilungen in den vorangegangenen Jahrgängen der Kunstchronik weitergeführt.

AACHEN

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER RHEIN.-WESTF. TECHNISCHEN HOCHSCHULE

Assistenten: Dr. Marianne Fischer, Dr. Irene Hueck.

Abgeschlossene Dissertationen

Georg Wilhelm Holzinger: Romanische Turmkapellen in Westtürmen überwiegend ländlicher Kirchen im südlichen Teil des alten Erzbistums Köln.