

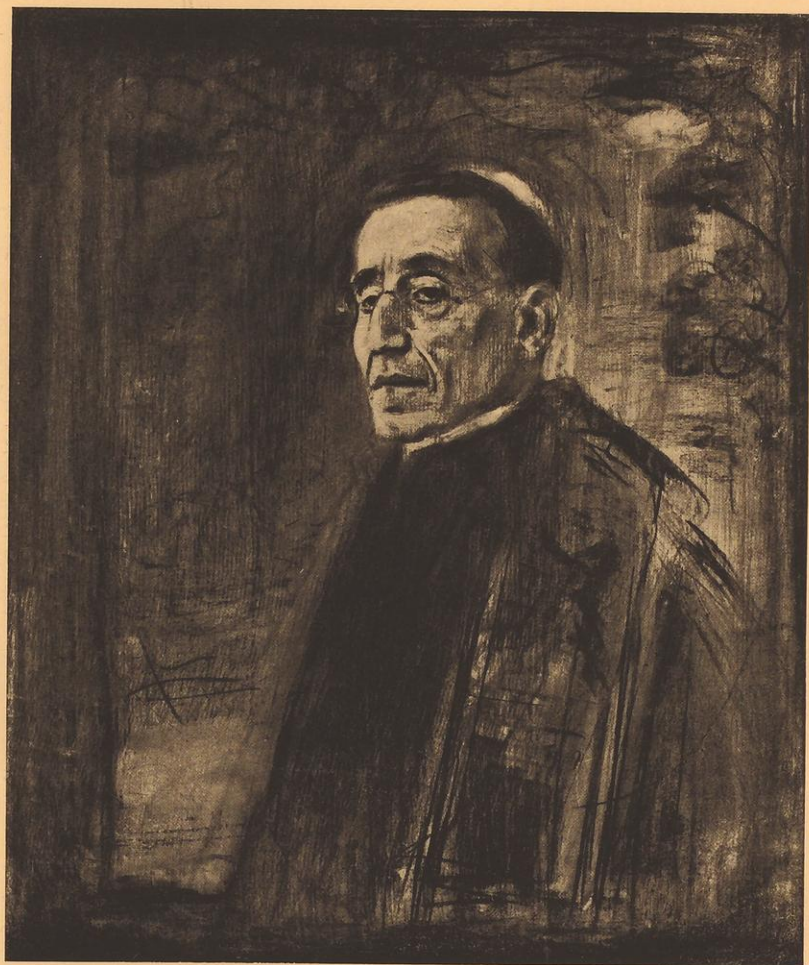
Charaktertypen neuer deutscher Kunst.

1. Leo Samberger.

Lange genug ist unsere Kunst hinter dem Banner der französischen einhergezogen. Staunend stand man vor den künstlerischen Offenbarungen der Manet und Cézanne; das Farbenschwelgen wurde zum Grundprinzip der Malerei ausposaunt, und eine unabsehbare Jüngerschar, angespornt von gewandten Feuilletonschreibern, folgte dem Ruf: Los vom Gegenstand, Los vom Geist!

Gewiß hat die französische Kunst ihre großen Verdienste, und nur ein Überpatriot könnte es leugnen, daß der Franzose von Haus aus feinen Geschmack besitzt. Aber wie überall, so berühren sich auch in der Kunst die Extreme. Dem ausschließlichen Streben nach Geschmack folgte Leere und Blutarmut auf dem Fuße. Für die deutsche Kunst aber war es ein Verhängnis, daß sich immer dort einstellt, wo man Ausländischem nachläßt: man kopierte die fremden Nationalfehler, da für die Aufnahme fremder Nationaltugenden nun einmal die seelische Grundlage fehlte. Den Geschmackskünstlern sei aber das Wort Volks zur Beherzigung vorgehalten: „Ich habe es als ein Hauptgesetz der Entwicklungsgeschichte der Kunst erkannt, daß derjenige, der nichts als einen guten Geschmack besitzt, nicht einmal diesen hat“ (Über den Geschmack. Südd. Monatshefte, Nov. 1911).

Es war ein Glück, daß es in deutschen Landen noch genug Künstler von hochgemutem Geiste und nationalem Bewußtsein gab, die eine solche Absehwendung vom germanischen Kunstideal nicht mitmachten und ihr Erstgeburtsrecht nicht um das armselige Vinsenmus eines billigen Zeitungslobes verkaufen mochten. Sie haben ruhig, wenn auch innerlich grollend, zugeesehen, wie man Leute mit Lorbeeren umkränzte, deren künstlerisches Vermögen tief unter dem ihrigen stand; sie hatten das Vertrauen nicht verloren, daß die durch Erschütterungen einer aufdringlichen Reklame ins Schwanken gekommene Wage künstlerischer Wertung eben doch wieder zur Ruhelage kommen, das Gute als gut und das Schlechte als schlecht anzeigen würde.



Leo Samberger: Benedikt XV.

Nun ist ihre Stunde gekommen. Unter dem Dröhnen und Beben des Erdballs hat man sich ihrer wieder erinnert. Zwar werden sie keine Schlachten schlagen und in blutiger Fehde den Feind niederringen, aber als Künstler und Wecker deutscher Kraft und Innerlichkeit sollen sie die Grundlage herstellen helfen, auf der sich unser Volkstum aufbaut, durch die sich seine seelische Verfassung von der anderer Nationen unterscheidet.

Die Maler, deren künstlerische Eigenart im Folgenden untersucht werden soll, gehören ja gewiß nicht zu den ganz Verborgenen. Sie haben vielmehr einen weiten Berehrerkreis um sich geschart. Aber in die Zirkel derjenigen, die heute das Privileg des einzig maßgebenden Kunsturteils beanspruchen und durch die vielen Zeitungen, die ihnen zur Verfügung stehen, einen wahren Terrorismus ausüben, haben sie doch nur Rückplätze gefunden. Denen waren sie zu deutsch, und das galt von vornherein als Stigma der Minderwertigkeit.

Sambergers Eigenart springt in die Augen, wenigstens bei seinen späteren, reiften Werken. Schon allein das Handschriftlich-Technische läßt über eine Sambergersche Arbeit keinen Zweifel aufkommen. Nie hat ein anderer Künstler einen ähnlich energischen Rhythmus gehandhabt. Es ist, als ob ein Sturmwind die Farbensetzen ineinandergewirbelt hätte, würde nicht überall der künstlerisch ordnende Geist durchblicken. Nicht in fein ziselierten Sätzen und symmetrisch aufgebauten Perioden erklingt seine Rede, sondern zuckend fahren die Blitze seiner Worte hernieder und zünden.

Wie kam Samberger zu dieser in der Kunstgeschichte unerhörten Ausdrucksform?

Die Bildniskunst war im Laufe der Geschichte zahlreichen Schwankungen ausgesetzt. Es dauerte überhaupt lange, bis man sie als eigene Gattung gelten ließ. Je näher die Kunst ihrem geistigen Ursprung, der Religion, stand, um so weniger ließ sie sich zu Porträt Darstellungen herbei. War aber ein großer Dichter oder Staatsmann einmal zum Heroenkult emporgehoben, so galt auch sein Bildnis als würdiger Gegenstand der Kunst. Freilich dürfen wir aus den uns erhaltenen Statuen und Büsten, etwa eines Sophokles, Demosthenes, Homer, nicht die wirklichen Züge dieser großen Geister herauslesen wollen; es waren idealisierte Gestalten von stark typischem Einschlag, die uns weniger die geschichtliche Persönlichkeit als vielmehr den im Bewußtsein des Volkes verkörperten Nationalheros überliefern sollen. Am ehesten könnte man noch bei einigen Pharaonengestalten an Porträtähnlichkeit denken, obwohl auch hier der allgemeine ägyptische

Typ die Vorherrschaft zeigt. Die stark monumental-ägyptischen Absichten der ägyptischen Kunst lassen außer einer gewissen Höhe der Gestalt wenig geistige Züge erscheinen.

Es mutet den modernen Menschen sonderbar an, daß die alte Zeit so wenig Verständnis für das Wirklichkeitsbildnis hatte. Was gäben wir nicht für eine wahre Abbildung der Gestalt und des Antlitzes Christi? Bei den Juden kam nun allerdings das Verbot bildlicher Darstellungen als erschwerender Umstand hinzu; eine Bildniskunst wäre geradezu als Blasphemie empfunden worden.

Erst in der hellenistischen Zeit und namentlich in der römischen Kunst nahm das Porträt konkretere Formen an. Ja es sind uns noch Bildnisse erhalten, die durch ihre individuelle Gestaltung fast verblüffen. Aber es ist der rein sinnliche Mensch, der uns hier mit fast brutaler Deutlichkeit entgegentritt, es fehlt jedes Hineinarbeiten von Geist oder Herausarbeiten des Seelischen. Es war jener Naturalismus oder künstlerische Materialismus, dem die Schilderung der körperhaften Oberfläche einziges Ziel ist. Von der idealisierten Primitive der griechischen Ausdrucksform, die wie jede erste Kunststufenbarung Abstraktion war, wurde der Schritt zur Abschilderung der Wirklichkeit mit all ihren zufälligen Erscheinungsmerkmalen vollzogen. Das war ein Fortschritt in der Naturbeobachtung und Technik, aber ein Rückschritt in der geistigen Haltung, die jede höhere Kunst einnehmen soll. Jede Kunst aber, die in der Wirklichkeit landet, findet keinen Weiterweg mehr; denn bei den Annäherungsversuchen an das gegebene Objekt ist bald die Grenze der Kunst erreicht, und es beginnt ein künstlerisch völlig indifferentes Geduldspiel. Erst dort, wo die Kunst die äußere Form nur als den Rahmen geistiger Kräfte, Spannungen und Lösungen auffaßt, wird der Künstler zum Schöpfer, der Schwerpunkt ist vom Objekt in das Subjekt gelegt, die Kunst wird im Gegensatz zur zentripetalen naturalistischen Kunst zentrifugal. Die ganze Kunstgeschichte ist nichts als die Geschichte des Kampfes dieser beiden Kraftstrebungen: hin zum äußeren Objekt, weg von demselben: Realismus, Idealismus.

Der Idealismus steht an der Schwelle aller Kunstbetätigung als jener primitive Idealismus aus Unvermögen. In dieser Linie treffen sich die zentrifugalen und zentripetalen Kräfte. Denn, obgleich Idealismus in der fertigen Leistung, war es Realismus in Absicht und Streben. Diese primitiven Künstler wollten die Wirklichkeit wiedergeben, aber konnten es nicht. Anders die klassische Kunst. Sie war zentrifugal aus Absicht, aber sie

kannte nur eine Richtung des Abbiegens vom Objekt, die Verklärung und Verschönerung. Erst mußte die Welt größeres und reflexes Interesse an seelischen Problemen gewinnen, bis sie finden konnte, daß auch eine andere Richtung dieser vom körperhaft konkreten Objekt wegstrebenden Kräfte möglich war, die den Sinnen unzugängliche seelische Vertiefung. Weder Mittelalter noch Renaissance konnten diesen psychischen Idealismus entdecken, und wo sich schwache Spuren davon finden, erscheinen sie nur als gelegentliches Akzidens der in erster Absicht festgehaltenen Schönheitsverklärung.

Es könnte merkwürdig erscheinen, daß es gerade die nordische Kunst war, die zuerst die neuen Ausdruckswege fand und in dem großen Entdeckergenie eines Rembrandt zu einem vorläufigen Höhepunkt gelangte. Es ist eben in den germanischen Ländern das körperlich Typenhafte lange nicht so ausgeprägt wie in den südlichen Ländern — man denke nur an die jüdische Rasse —, die nordische Menschenmasse ist in viel schärfer unterschiedene Individualitäten gespalten, der „schöne“ Menschenschlag lange nicht in dem Ausmaß vorhanden, wie z. B. in Italien, Umstände, die bei der Lösung des Problems nicht außer acht gelassen werden dürfen. Zudem bieten Natur und äußere Umgebung nicht jene Reize, die den Sinn allzu sehr nach außen lenken; das *vanitas vanitatum*, das in Dürers Melancholie einen so ergreifenden Ausdruck gefunden, schwebte dem deutschen Gemüt viel stärker vor und drängte nach einer Konzentration ins Innere. So kam es, daß auch die deutsche Kunst, soweit sie sich nicht im nackten Realismus verlor, ihr Streben und ihre Kraft nicht am Ausfeilen einer sinnlich-körperlichen Schönheit erschöpfte, sondern aufs Seelisch-Ausdrucks-hafte richtete.

Die durch Rembrandt errungene Höhe der Bildniskunst vermochte mehr als zwei Jahrhunderte lang keiner mehr zu erreichen, ja es kamen Zeiten, wo man auch gar keinen Versuch mehr machte. Das repräsentative Bildnis — wenn man von dem rücksichtslosen Spanier Goya absieht — beherrschte die Zeit bis Lenbach. Zwar entschädigen die Bildnisse der Rokokozeit durch andere künstlerische Qualitäten für den Mangel an individuellem Leben und für die psychische Öde, aber im 19. Jahrhundert hat das Bildnis einen Tiefstand erreicht, der erschreckend wirkt. Ohne Schminke kam man nicht mehr aus. Aber es war eben das klassische Ideal wieder ins Leben gerufen, und dieses ist nun einmal der Tod jeder echten Porträtkunst. So mußten solche Bildnisse notwendig zu gemalten Lügen werden.

Denn ein Bildnis ist ein Stück Geschichte, und jeder subjektive Eingriff in die Wirklichkeit ist Geschichtsfälschung. Die wenigen Ausnahmen, die wir im 19. Jahrhundert sehen, mögen der Wirklichkeit näher kommen, aber Bildnisse im Sinne der Rembrandtschen Psychologie sind auch sie nicht. Erst ein Lenbach brach mit der ganzen Verbohrtheit, die seinem altbayerischen Wesen eigen war, mit der Tradition und fand wieder den Weg in die Seele. Aber auch er übertrug seine Bildnisse zu leicht ins Pathetische; als Kind seiner Zeit stand er eben doch noch mit einem Fuße in der Raulbach-Pilotschen Richtung. Eine gewisse van Dycksche Eleganz liegt vielfach über diesen Bildnissen und goß Wasser in den Wein. Erst mußte der Schritt der gesamten künstlerischen Entwicklung wieder in die unverfälschte Natur eingemündet sein, bevor ein Porträtkünstler auftreten konnte, der, allem gleichnerischen Wesen abhold, die Menschen gab, wie sie wirklich waren, und mit psychologischem Scharfsinn in ihre Seele drang, statt ihnen pathetische Theatergesten umzuhängen.

Dieser Künstler ist Samberger. Man wird uns verzeihen, wenn wir erst nach so großen Umwegen wieder zu ihm zurückgelangen. Allein, um ihn ganz zu begreifen, wird man ihn eben als letztes Glied einer Entwicklungsreihe betrachten müssen, die in verschiedenen Krümmungen, Auf- und Abstiegen schließlich bei ihm anlangte, um später ihre Kurvenbahn wieder fortzusetzen. Wenn Schwein in seinem geistvollen Essay, den er dem Sambergerbuch voranschickte, meint, diese ernste, starke Künstlernatur ordne sich unserer schwächlichen und verdrehten Zeit eben nicht ein, so ist das freilich richtig, wenn man an die so ungehörlich aufgebauschte Modekunst denkt. Aber daß ein starker Baum auch starke Wurzeln haben muß, versteht sich von selbst.

Viele Jahre mußten verrauschen, bis Samberger mit sich selbst fertig war, und es ist reizvoll, den Weg zu beschreiten, den sein Schaffen von den Erstlingswerken bis zu seiner ausgereiften Kunst nahm. Selbst heute noch strebt die starke Persönlichkeit aus den beengenden Fesseln der Bildniskunst hinaus in die vollkommen freie Ausdruckskunst. Aber ein Mann, der sein einmal gewähltes Spezialfach mit so tiefem Ernste erfaßt und das Innenleben seiner Modelle in angestrengtem Studium zu erschöpfen trachtet, kann sein Schaffensgebiet kaum in die Weite dehnen, ohne an Tiefe zu verlieren. Und so wird Samberger bleiben, was er heute ist, ein Bildnismaler erster Größe, mögen auch gelegentliche Arbeiten anderer Art dem in die Weite drängenden Schaffenstrieb bisweilen ein Ventil öffnen.

Aus der Frühlingsperiode der Tätigkeit des Meisters, die sich, was Portratarbeiten angeht, noch wenig verschieden zeigte von den Werken anderer begabter Künstler, ragen zwei Kompositionsstudien hervor: Pauli Nichtgang und Samson (1884), die unbedingt eine andere Entwicklung des Künstlers erwarten ließen, als sie später erfolgte. Es sind das Werke von überzeugender Durchschlagskraft, Samson von einer fast Rubensschen Gewalt der Dynamik, dazu die Typen psychisch so scharf auf den Moment eingestellt, daß die besten Rembrandtschen Radierungen kaum Besseres bieten. Da möchte man es wohl bedauern, daß die so überragende dramatische Veranlagung des Künstlers sich nicht weiter entfaltete, und, nachdem die so ergreifend und hinreißend klingende Overtüre geschrieben war, ungenutzt liegen blieb. Dramatische Neigungen können sich bei einem Bildnispezialisten nicht ausleben; hier muß die künstlerische Sehkraft aus dem Makrokosmos in den Mikrokosmos, aus der Welt in die Einzelseele flüchten und Geheimnisse ganz anderer Art ergrübeln, um allerdings auch darin eine Art innerer Dramatik zu entdecken, ein Widerspiel von Strebungen und Gegenstrebungen, deren Resultat der Charakter des Individuums ist.

Welche Gründe den Künstler zu diesem Abschwenken von der psychologischen Geschichtsmalerei gebracht haben, wissen wir nicht. Vielleicht weiß es der Künstler selbst nicht, denn künstlerische Neigungen entziehen sich oft dem reflexen Bewußtsein. Jedenfalls weiß aber heute die Welt, wie wenig einseitig Sambergers Begabung, wie weitreichend seine geistige Potenz ist.

Da jeder Mensch die ersten psychischen Erfahrungen an sich selber macht und erst durch langjährige Beobachtung der eigenen Seelenzustände, Wallungen und Kämpfe dahin gelangen kann, sich in fremde Individualität hineinzufinden und die Graddifferenzen gewissermaßen von dem normativen Pol der eigenen seelischen Verfassung abzulesen, wird auch der Bildnismaler am besten tun, zuerst sich selbst und die Ausprägung seines Innern in den äußeren Zügen zu erforschen. Samberger hat diese Notwendigkeit instinktiv erfaßt. Trotzdem wäre er nicht zu jener Shakespeareschen Charakterintuition gelangt, wenn nicht sein eigenes Innenleben eine große Mannigfaltigkeit geistiger Züge aufwies und so jenes auf die zartesten Schwingungen reagierende Instrument bildete, auf dem die Seelenakkorde seiner Modelle induktiv anklingen.

So begann schon der 21jährige mit einem Selbstbildnis, das, technisch sehr flott impressionistisch hingestrichen, geistig noch wenig sagt. Der Blick

beschäftigt sich mit der Außenwelt, nicht mit der eigenen Seele. Wie wenig befriedigt Samberger selbst von einer solchen Art Bildnis war, zeigt das nach weiteren zwei Jahren gemalte Selbstporträt. Im Vortrag noch breiter behandelt als das erste, geht der Blick diesmal nach innen, aber nicht, um darin zu forschen, sondern um zu ruhen. Es hinterläßt etwas den Eindruck einer Totenmaske, den auch das stürmisch flatternde Haar nicht zu verwischen vermag. Die Lösung war dem Künstler noch nicht geglückt. Aber schon ein Jahr später (1885) erscheint ein neues Selbstbildnis, bei dem der Blick die innere Seele nach außen trägt. Technisch ist es freilich noch kein Samberger, erinnert vielmehr stark an die Denbachsche Augenmalerei. Aber die Seele war nun entdeckt, die Krallen des Bösen haben sich gezeigt.

Bei keinem Künstler kann man darum mit mehr Recht sagen, er sei bei sich selbst in die Schule gegangen, als bei Samberger. Sein ungewöhnlich ausdrucksvoller Kopf kam ihm dabei freilich sehr zu statten. Das liegt in der Familie; denn auch der Vater des Künstlers ist ein Charakterkopf, der immer wieder des Meisters Pinsel herausfordert.

Technisch war der Künstler noch nicht ins reine gekommen. Es folgen auf stark impressionistische Malereien solche von fast weiblicher Delikatesse. Daneben finden wir dann wieder ein Bild, wie die „Elegie“ aus dem Jahre 1889, dessen technische Behandlung und helles Kolorit an Uhde erinnern möchte.

Unterdessen war die Welt fast teilnahmslos an seinen mächtigen Prophetengestalten vorbeigegangen und hatte dem Künstler jede Lust geraubt, zu dieser Art von Idealstoffen zurückzukehren. Die außerkünstlerischen Rücksichten auf die Notwendigkeiten des materiellen Lebens mußten den Meister von Bildern ablenken, die nur von einem kleinen Häuflein Ausleseener bestaunt, von keinem aber gekauft wurden. Wie viele Künstler sind in diesem harten Daseinskampf unterlegen und haben ihre Ideale zu Grabe getragen. Für Samberger war er nur Anlaß, eine andere Richtung einzuschlagen, bei der Leben und Kunst, das Reale und Ideale auf ihre Rechnung kamen.

Im Beethovenbildnis von 1891 hat Samberger einen Griff in seine allerreiffste Ausdruckswelt getan. Noch weit besser als bei Klinger ist hier das Aufhören auf innere Harmonien, das beseligte Ruhen und Schwelgen im Meer geheimnisvoller Klänge getroffen. Das ist nicht der Beethoven, der seine ersten, noch stark in der Tradition verwurzelten Werke dichtete,

sondern der große Entdecker der neuzeitlichen Musik, der über seiner neunten Sinfonie oder über seiner Missa sollemnis brütet. Die dissonanzenreiche Technik, in der Samberger dieses Bildnis hinwarf, ist ein sprechendes Symbol des späteren Beethoven.

Des Meisters Übergang vom Suchen und gelegentlichen Ergreifen des Höchsten bis zu seinem festen Besitz läßt sich vielleicht am besten aus einem Vergleich der beiden Selbstbildnisse von 1894 und 1898 ablesen. Dort ein psychisches und technisches tempo moderato, hier ein wildes tempo agitato. Der Hut, der auf dem ersteren Bildnis noch ganz etikettengemäß auf dem Kopfe sitzt, ist im Taumel der künstlerischen Erregung nervös zurückgeschoben und läßt das üppige Haar in die Stirne fallen; das Kleid hat sich aufgebauscht, elektrische Kräfte strahlen vom Gesicht aus bis in die äußersten Bartspitzen und sprühen geheimnisvolle Funken aus den Augen, die sich dem Beschauer wie glühende Pfeile in die Seele bohren. Es ist, als ob alles, was in Sambergers Charakter an Lebensernst und Melancholie, aber auch an männlich trugiger Festigkeit liegt, sich hier vereinigt hätte, um scharfe Anklagen hinauszuschleudern über alle jene, denen das Leben nur Spiel und Scherz zu sein scheint. Besseres hat auch Rembrandt nie gemalt. Das Ölbild ist mir lieber als die gleichzeitige Kohlezeichnung, die etwas stark ins Finstere und Düstere umschlägt, wie der Künstler überhaupt gern Stimmungen bis an die Grenze des Extremes zu treiben geneigt ist. Daher kommt es, daß oberflächliche Beschauer und spießbürgerliche Besteller leicht Karikaturen herauszufinden glauben, wo nur die Charakteristik auf die Spitze getrieben ist.

Zeigt das Meisterwerk von 1898 den Künstler mehr von seiner selbstbeschaulichen Seite, wirft es seine Reflexe von innen nach außen, so nimmt das von 1901 mehr die Reflexe seiner Objekte innerlich auf; es ist der scharf beobachtende Psychograph, der einen Augenblick sein eigenes Ich vergißt und sein Psychomikroskop auf ein fremdes Seelenleben einstellt.

Mit dem neuen Jahrhundert beginnt Samberger seinen Weg geradeaus zu schreiten, ohne sich viel nach rechts und links umzusehen. Die Zeit einer fast ununterbrochenen Reihe erster Schöpfungen war angebrochen.

Tiefer Lebensernst und Humor scheinen scharfe Gegensätze zu sein, und doch sind sie oft unzertrennliche Gefährten. Sie haben ja auch ihr objektives Fundament in der Tatsache, daß nicht alle Reibungen und Anstöße, die in keinem Menschenleben ausbleiben, schmerzlicher, sondern oft auch ergöglicher Art sind. Je feiner eine Natur auf solche Reibungen

reagiert, um so leichter schlägt der Ernst in Melancholie um, um so lebendiger und drastischer wird aber auch das Empfinden für das Lächerliche. Darum hat Samberger eine unverkennbare Sympathie für Menschen, die innerlich weinen oder lachen. Das Mezzoforte liegt ihm ebensowenig wie Beethoven, und so kann man die Beobachtung machen, daß der Künstler, wo er sich Modelle nach seiner Wahl sucht, stets den Mittelgrad verschmäht. So ist Samberger der Shakespeare unter den Malern geworden, nicht der Dramatiker, sondern der Charakterzeichner.

Der Frauentyp, den sich Samberger geschaffen hat, steht einzig da in der Kunstgeschichte. Keine Spur von dem Geschlechtswesen, das uns die Durchschnittskunst immer wieder bis zum Überdruß zeigt, und dem ein Titian, Rubens und Rembrandt so viel von ihrer künstlerischen Kraft geopfert haben. Der herbe Zug um den Mund, das scharfgeschnittene Kinn, die großen fragenden Augen erzählen von standhaft ertragenem Kummer und Leid. Eine Atmosphäre des Schweigens ist um sie gegossen, wo man kein lautes Wort wagt. Wundere sich niemand, wenn er beim ersten Anblick solcher Köpfe, in denen der Geist über den Körper herrscht und alle Anmut im vulgären Sinne absorbiert hat, noch nicht die richtige Distanz gewinnt. Weiche und sinnlich schöne Formen haben es dem Künstler nie angetan; eine schillernde Oberfläche, die nur zu oft eine leere und öde Innenwelt verdeckt, blieb ihm zeitlebens gleichgültig. Diesen tragischen Zug in den Frauenköpfen zeigt besonders das Schaffen des Meisters in den neunziger Jahren, aus denen als Beispiele die Sibylendarstellungen, Paffandra und die Madonna genannt seien.

Es ist derselbe Typ, der auch im Dantebildnis von 1905 und in dem weltberühmten Christus deutlich durchschimmert. Dieser Christus wird stets einen Ehrenplatz in der Geschichte der christlichen Kunst behaupten. Wie spielend erscheint hier dieses schwierigste aller Probleme überwunden, soweit es menschlicher Kunst überhaupt zugänglich ist. Denn ein großer Rest wird immer ungeschrieben bleiben, da niemand die abgründigen Tiefen und göttlich erhabenen Weiten und Höhen der Heilandsseele zu erfassen vermag. Die einfachste Weise einer Christusbildung ist darum die typische, die von jedem Hauch einer seelischen Anwandlung befreite Form. Der Beschauer wird bei solchen Darstellungen in keiner Weise gestört, seine eigenen Gedanken und Gefühle in das Antlitz hineinzulegen. Es gleicht einem Gefäß, das indifferent ist gegen die Aufnahme dieses oder jenes Inhalts. Weit schwieriger gestaltet sich das Problem, wenn ein Künstler

diese abstrakte Form verschmähst und den menschlichen Charakter Christi darzustellen versucht. Denn bei Christus, dem Idealmenschen, gibt es keinen Wesenszug, der vorherrscht; es sind alle gleichwertig: Milde, Güte, Ernst und Strenge, die für den Künstler nichts sind als Gegensätze, die er nicht vereinen, unter denen er nur wählen kann. So bleibt als Aufgabe, die eine Seite des Charakters Christi so zu zeichnen, daß sie die andere nicht ausschließt. Der Beschauer darf nie zum Urteil kommen: bei diesem Christus ist jene Liebe und jenes Wohlwollen undenkbar, von dem uns die Evangelien berichten, aber auch nicht umgekehrt: er ist zwar sanft und milde, aber der Ernst und die Strenge des Weltenrichters sind ausgelöscht. Wie selten diese Aufgabe gelöst wurde, zeigt jedem ein Blick in die Geschichte der Christusbildungen. Samberger hat die Klippe glücklich umschifft, und obwohl Ernst und Hoheit die Grundnote seines Christus bilden, bleibt man keinen Augenblick im Zweifel, daß hinter diesen dunkeln Schleiern Trost und Erquickung für alle Mühseligen und Beladenen verborgen sind. Das geheimnisvolle Hellschwarz, in dem das heilige Antlitz fast entmaterialisiert schwebt, das wie das Flackern eines ewigen Lichtes über das Bild hinzittert und milde in die Seele des Betrachtenden hineinstrahlt, wirkt weit mächtiger als das äußerliche Attribut eines Heiligenscheines.

In die Kategorie des Ernstes gehören auch die Idealbildnisse, die Samberger im Laufe der Jahre geschaffen hat, wie Paulus, Aloysius, Canisius, Michelangelo, Savonarola, Schiller und andere. Über alle diese könnte man als Motto schreiben: *Ingeniosus omnis melancholicus*¹.

Die schwermütigen Mollklänge, in denen das Schaffen des Meisters während seiner mittleren Periode dahinrauschte, haben sich später mehr aufgehellt, und das prachtvolle Frauenbildnis „Meditation“ vom Jahre 1911 mit seinen sonoren Farbenakkorden, durch die es alle Bilder, die in seine Nähe kommen, tötet, hat an Stelle des Drückens und Lastens einer pessimistischen Grundstimmung einem fast wunschlosen inneren Betrachten und Träumen Platz gemacht.

¹ In diese Reihe gehört auch unser Titelbild: Benedikt XV., das mit gütiger Erlaubnis des Künstlers hier zum erstenmal veröffentlicht ist. Das Original — eine Kohlezeichnung — will unter Zugrundelegung authentischer Photographien die geistigen Züge des Papstes festhalten, wie sich dieselben in den Regierungsakten und in den bisher bekannt gewordenen Charakterschilderungen abspiegeln. Man beachte besonders, wie der Künstler die linke Gesichtshälfte, die im Gegensatz zur rechten, etwas zusammengesunkenen, die geistig bedeutendere ist, durch die Halbprofilstellung zur Geltung zu bringen wußte.

Überhaupt hat in den letzten 15 Jahren die Ausdruckskunst Sambergers an Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit noch sehr gewonnen und geradezu den Höhepunkt erreicht. Diplomatenköpfe mit der Unergründlichkeit der inneren Vorgänge (Hendel, Brandstätter) glücken ihm nicht weniger als Gelehrte (Gietmann, Reber) mit ihrer konzentrierten Geistesaktivität oder Künstler mit ihren wechselvollen Stimmungen (Welti, Leonhard). Ein Bildnis aber wie das des Professors Dr. Edelman dürfte selbst einem Samberger nur in den Stunden der höchsten künstlerischen Ekstase wieder gelingen. Ausdruck und Haltung möchten den Beschauer fast Schutz suchen lassen vor einem ausbrechenden Ungewitter, so erregt ist die psychische Spannung. Es flackert und zuckt in diesen Nerven, in diesen Augen, so daß selbst die Haare entsezt auseinanderfliehen möchten. Aber der Mund verrät eine eiserne Energie, die alle Revolutionsversuche mit ihrem Machtwort niederhält.

Das Bildnis Ludwigs III. von Bayern ragt über die sonstigen repräsentativen Bildnisse anderer Künstler um Bergeshöhe hinaus. Für den Charakter des Künstlers ist es bezeichnend, daß er selbst in einem solchen Falle kein Schmeichelwort spricht, dafür uns aber das Wesen dieses kraftvollen, selbständigen, von keiner so oder so gearteten Umgebung beherrschten Herrschers Zug um Zug enthüllt. Beim Anblick dieses Meisterstückes möchte man die landläufigen Königsbildnisse geradezu in Stücke reißen, so hohl und nichtsagend kommen sie einem vor.

In allen nur denkbaren Abstufungen finden wir im letzten Zeitabschnitt auch den Humor, so im jovialen Buchner, im feinnerbigen, sanguinischen, stets heitern Schramm-Zittau, im Choleriker Götz, dessen freundliches Lächeln einem Sonnenstrahl gleicht, der sich durch Gewitterwolken durchgestohlen hat, dann aber in der Krone dieser ganzen Serie, in dem Meisterbildnis Brädl (in der Neuen Pinakothek). Die im Wirbel sich bewegende fahrig gedankenvolle eines Humoristen, bei dem die Assoziationen Sprünge machen und Purzelbäume schlagen, haben in dem unerhört raffinierten Rhythmus eines Brucknerschen Scherzo malerischen Ausdruck gefunden. Es ist „ein Spiel von Symmetrien aller Art, und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien“ (Nietzsche). Wer einmal den gewaltigen künstlerischen Geist, der sich in diesem Bildnis förmlich ausgerungen hat, und den geistigen Zug, der diesen tollen Wirbeltanz der Farben und Formen straff zusammenhält, erfaßt hat, wird sich an dem Bildnis nicht satt sehen können und jeden Gedanken an eine Karikatur, der zuerst vielleicht auftauchen möchte, als eine Beleidigung des Künstlers abweisen.

Die Technik des Meisters läßt sich nur an der Hand von Originalen klar machen. Meist wird das hellgrundierte Malbrett mit einer leichten, goldig braunen, durchscheinenden Farbschicht überstrichen und darauf die Lichter und Schatten aufgetragen. So kommt eine Wärme und ein Wohlklang in das Bild, den man mit so einfachen Mitteln kaum erreichbar halten möchte. Das Studium des rein Technischen ist so bei Samberger allein schon ein Genuß wie etwa bei Frans Hals. Aber Samberger hat vor ihm, vom Psychologischen ganz abgesehen, eine größere Geschmeidigkeit des Pinsels voraus; seine rhythmischen Formen sind ungleich vielseitiger und stehen ganz im Dienste des inneren Ausdrucks. Selbst in den Hintergründen geistern noch manche dieser scheinbar irrationalen Rhythmen umher als Poststudien, als letzte Zuckungen der künstlerisch arbeitenden Hand. Wer darin Launen und Willkürlichkeiten sehen möchte, hätte die Bedeutung dieser zum Teil symbolistischen, zum Teil der Bildwirkung und der Herstellung des Gleichgewichts zugute kommenden Arrhythmien noch nicht erkannt.

Sambergers Technik ist nicht schablonenhaft, weder im Grundton der Farbe noch im Farbenauftrag. Der Charakter seiner Modelle ist ausschlaggebend für die Wahl der Mittel. Bald finden wir ein goldenes Hellbraun, bald wieder einen tiefdunklen, prachtvollen Ton mit silberigen Lichtern, bald gleitet der Pinsel weich und beruhigend über die Fläche, dann wieder fährt er erregt und mit wildem Gestus einher, um ja den Augenblick zu erfassen, wo die innere Seele des Modells ihre Spuren im Antlitz am deutlichsten ausprägt, um dann den entscheidenden Moment mit einigen Tupsen und Stricheln festzuhalten.

Die Frage „Was ist Schönheit?“ drängt vor Sambergerschen Werken ungestüm um Antwort. Denn wer unter Schönheit nur jene mit Worten nicht zu schildernde Eurythmie und typische Abstraktion der klassischen Kunst versteht, müßte Samberger den Weg aus den Tempeln der Kunst weisen. Hat die klassische Kunst den Leib vergeistigt, so hat Samberger den Geist verleiblicht; sein Ausgangspunkt ist nicht der Körper, sondern die Seele, der Geist. Die Schönheit, die auf diesem Wege zustande kommt, ist die Ausdrucksschönheit, die vielleicht den Sinnen weniger schmeicheln mag, dafür aber um so tiefer ergreift.

So ist Samberger nach Rembrandt sozusagen der Wiederentdecker der ultravioletten Strahlungen der Seele. Diese sind immer vorhanden gewesen, auch im Mittelalter. Das ist gegen Ekwein festzuhalten, der erst zur Zeit Rembrandts die Grundvoraussetzung jeder neuzeitlichen Bildnis-

Kunst gegeben wähnt: den differenzierten Menschen, die Persönlichkeit fast schon im modernen Sinne. Wer etwa glauben möchte, der fromme und feste Dogmenglaube des Mittelalters habe eine Differenzierung der Einzelindividuen ausgeschlossen, der wäre noch nicht über die Vorhöfe der Seelenkenntnis hinausgedrungen. Denn auch die dogmatische Wahrheit bekommt bei jedem einzelnen ihre eigene Klangfarbe, um die feststehende Melodie ranken sich Kontrapunkte von gänzlich verschiedener Art. So war auch damals schon die Voraussetzung der tiefsten Bildniskunst gegeben; aber es fehlte noch der große Entdecker auf dem Gebiete psychischer Differenzierung. Ein Samberger fände in der mittelalterlichen Welt genau so lockende und interessante Aufgaben wie in der modernen.

Es ist betäubend, daß ein Künstler von so hohen Eigenschaften wie Samberger in manchen öffentlichen Galerien noch lange nicht jene Ehrenplätze gefunden hat, die ihm gebühren und die er in der Münchner Neuen Pinakothek besitzt. Aber Eschudi hat Schule gemacht, und dieser Schule ist leider der Sinn für unsere echt deutsche Kunst immer mehr abhanden gekommen und hat einer unbegreiflichen Gallomanie Platz gemacht. Das muß anders werden, und auch von der Kunst muß das schöne Wort unseres Reichskanzlers gelten: „Wir haben jegliche Sentimentalität verlernt.“

Josef Breitmaier S. J.