

Fritz Burger

Autor(en): **Lang, Willy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Die Schweiz : schweizerische illustrierte Zeitschrift**

Band (Jahr): **13 (1909)**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-573223>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Fritz Burger.

Nachdruck verboten.

Mit zwei Kunstbeilagen und zwölf Reproduktionen im Text.

I.

Notizen aus einem nie geschriebenen Berliner Tagebuch: Charlottenburg. Mommsenstraße. Fritz Burger. Heute von drei Uhr ab seine Bilder gesehen. Porträts. Fast ausschließlich Porträts. Aus verschiedenen Phasen seines Werdens, wobei immerhin die letzte das Kulturellste bietet, was den Strich und das Farbige anbetrifft. Frappierend ist oft die Treffsicherheit, die Ähnlichkeit der Züge, die formale Beherrschung in der Behandlung.

Fritz Burger porträtiert die Leute, die jetzt in Berlin einen Namen haben. Stauffer hat das einstmalig auch getan, aber nicht lange, weil es ihn langweilte. Und weil er nahezu ein Genie, aber kein Maler war.

Fritz Burger aber wird weiterporträtiert, weil er ein Maler ist — geworden ist und noch mehr werden wird. Es finden sich bei diesem starken Künstler verschiedene Perioden. Die frühern, da er die Töne nur leise angab, alles quasi lastierte, sind psychologisch gut, aber malerisch nicht zum Fortschrittlichen gehörend. Dann jedoch bekommt er einen breiteren, flotten Strich und setzt ihn hin wie einer, der die Formen in sich hat. In diesen Proben liegt ein Fortschritt, ein gesteigertes Gefühl für malerische Wirkungen.

NB. Man kann sich heute von ihm in aller Gemütsruhe malen lassen. Er wird das Besondere einer Kreatur sicherlich aus ihr herausholen und auf eine Art festlegen, daß es als bleibend wirkt.

Früher hatte er zeitweilig eine Neigung, die Dinge sehr schön zu sehen, und kam dabei in die Nähe von Fritz August von Kaulbach, der ein angebeteter Mann und besonders in Amerika sehr berühmt ist.

Der Leser unterbricht mich: „In Amerika? Einzig in . . .? Ich gäbe doch selbst vom Blute meines Herzens . . .“

Geneigter Leser! Ich zu Zeiten auch. Verstehen wir uns? Ich fühle vor Fritz August von Kaulbachs eleganten Damen etwa so:

Ich möchte jetzt, im Winter, mit einer von ihnen — nicht Ski fahren, aber eine Stunde vor meinem warmen Kamin sitzen, wenn auf der Straße schon die Lichter brennen und eine süße Dämmerung im Zimmer ist. Oder an einem schönen Maitag im Park von Nymphenburg spazieren gehen . . . Oder an einem heißen Sommerabend an der französischen Küste irgendwo im Sande liegen und auf das Meer hinaus schauen . . . Oder . . .

Leser, verstehen wir uns? (Er errötet: er möchte in der Tiefe seiner Bürgerseele auch) . . . Aber — wende ich ein — diese unsere Gefühle haben nicht so sehr mit der Malerei als mit den Dingen des Lebens zu tun. (Er blickt mich an: Was scher' ich mich um die Malerei — in diesem Fall?)

Gewiß — fahre ich fort — es steigt zuweilen in jedem noch so starken Herzen die Ueberlegung auf: Wer tut wohlter: der sich für die Kunst schindet oder der mit dem Leben rechnet und damit, daß man nachher, wenn die relativ beschränkte Zeit, die wir hienieden

verbringen, abgelaufen ist, nicht mehr Tee trinken kann — zwischen vier und sechs . . .

(Große nachdenkliche Pause).

Glaubert sagte aber den oft zitierten Satz: Un homme qui s'est institué artiste n'a plus le droit de vivre comme les autres.

(Wieder große Pause).

„Fritz August von Kaulbach aber ist, was den Fortschritt der Malerei anbetrifft . . .“

Schlußnotiz: An seine Zone, die für jeden Künstler eine Gefahr bedeutet, ist Fritz Burger nur fern herangekommen, im übrigen heute einer, mit dem wir sehr zu rechnen haben.

Noch etwas: Er hat eine Gattin, die in Ton modelliert und von der hier später einmal die Rede sein soll, weil sie ein Temperament besitzt und eine Feinheit des Sehens, die ungewöhnlich ist. Weil sie ein durchaus eigenes künstlerisches Gesicht zeigt, sodaß man die innere Nötigung fühlt, etwas von ihr zu sagen.

II.

Es handelt sich für jeden Porträtisten etwa um die Bildung eines Typs. Seines Typs. Und dieser Typ würde die Summe seiner stilistischen Merkmale enthalten. Es gibt einen Typ Lenbach, der ganz im Li-



Fritz Burger, Basel-Berlin. Bildnis von Arnold Steinmann (1908).



Fritz Burger, Basel-Berlin. Bildnis des schweizerischen Klaviervirtuosen Emil Frey (1908).

nearen, und einen Typ Leibl, der ganz im Malerischen liegt. Man kann ästhetisch überhaupt scheiden zwischen einem zeichnerischen und einem impressionistischen Porträt — ähnlich wie in der Landschaft, nur daß die Folgerungen größere sind. Beziehungsweise handelt es sich darum, daß, je zeichnerischer die Durchführung ist, um so mehr das psychologische Problem verstärkt wird, und je mehr die Farbe Selbstzweck wird, um so mehr es zurücktritt.

Intermezzo zur Frage des psychologischen Problems: Es entsteht natürlicherweise dadurch, daß dem Künstler irgend ein Individuum von bestimmten seelischen Eigenschaften als Sujet, als Modell gegenübertritt. Worin äußern sich nun für den Maler — das Wort im allgemeinen Sinn genommen — diese bestimmten seelischen Eigenschaften? Einzig in der Form. Nicht auch in der Farbe? Im eigentlichen Grunde nicht. Die Farbe hat im Verhältnis zum Psychischen nur dekorative Qualitäten. Warum? Und worin liegt diese Form?

Einmal in der Struktur des Kopfes überhaupt, in den Umrisslinien, in der Art und Lagerung der einzelnen Gesichtsteile, die sich bei fortschreitendem Alter durch das Mienenspiel in natürlicher Weise charakterisieren.

(Das Bildnis eines alten Mannes ist deshalb für

den Künstler auch leichter, weil die Natur selbst den Prozeß der Reduzierung auf die wichtigsten Merkmale vorgenommen hat).

Wie liegt nun aber der Fall ästhetisch? Der Betrachter des Bildnisses weiß aus der Erfahrung, daß gewisse Linien eines Gesichtes gewissen seelischen Affekten entsprechen und daß die Summe dieser Linien, konzentriert, vom Zufälligen des Augenblickes unabhängig gemacht, die Summe der Affekte im selben Sinne ergibt. Daß durch das Ausschneiden alles Nebensächlichen, durch die Verstärkung des Wesentlichen eine Harmonie, der seelische Normalzustand der Person etwa herauskommt: der Charakter.

Der Genuß eines Porträts ist also eine psychische Funktion, die auf Erfahrung basiert, und der Inhalt dieser Erfahrung sind eben formale Strukturen.

Daraus ergibt sich auch, daß farbige Eigenschaften des Gesichtes — etwa Erröten oder Erblassen sind zu allgemein, um in Betracht gezogen zu werden — das Moment der Form verstärken können, daß aber im letztern schon der ganze seelische Zustand liegt.

Man stelle sich eine Radierung von Stauffer vor. Sie bedeutet in der erschöpfenden Darstellung des Geistigen fast immer einen klaren Fall. Die Formbehandlung erscheint als so stark, in ihren leisesten Nuancen so prägnant, als so sehr mit der Nadel gezeichnet, daß der Pinsel vor der Psychologie dieser Erscheinung immer ohnmächtig sein muß. Weil er an

sich schon eher auf etwas Flächiges hindeutet, weil in ihm, als Mittel, schon die Auflösung der Linie schlummert.

Der Anfang liegt also in Schwarzweiß und ist einzig eine Struktur von Linien.

Dann folgen lineare Betonungen mit koloristischem Hintergrund. Fall Lenbach. Bei Lenbach sind die Wirkungen am reinsten und stärksten im Pastell. Gewiß hat er auch Ansätze zu einer Entwicklung in der Richtung des Malerischen gehabt. Es gibt Skizzen aus seiner Frühzeit, dann den bekannten „Hirtenknaben“ der Schackgalerie, die das unzweifelhaft dokumentieren. Aber nachher, in der Periode seiner eigentlichen Produktion ist die Farbe kaum jemals so gut, daß sie als Besonderes empfunden werden könnte. Und niemals ist sie Selbstzweck.

Es wäre nun eine Reihe von Porträts anzuführen, in denen das koloristische Element immer mehr beherrschend wird. Erst neben dem zeichnerischen und dann auf dessen Kosten. Es gäbe darin einen Punkt, wo sich die beiden ungefähr die Wage halten, eine Probe von unerhörter Psychologie der Linie und unerhörter dekorativer Kraft der Farbe.

Ich müßte da kein grandioseres Beispiel als Velazquez' „Papst Innocenz X.“ in der Galleria Doria

Pamfili. (Man mag auf Grund der Bilder des Prado Belazquez anzweifeln — die Genialität dieses Papstbildes wird niemals geleugnet werden können!)

Wohlverstanden ruht in diesem Werke weder eine letzte Konsequenz der Zeichnung noch der Farbe, sondern eine solche der Vereinigung und der Harmonie. Ein Genie hat es geschaffen.

Nach Belazquez setzt etwa Manet ein und nach ihm die ganze Entwicklung der französischen Koloristik, soweit sie auf das Bildnis Bezug hat. Farbiger werden die Porträts immer stärker, immer dekorativer. Psychologisch immer geringer. Letzte Folge wäre ein Bildnis von Signac. Ich habe nie eins gesehen; aber ich nehme die Technik an, die er für die Landschaft hat.

Absolut künstlerisch sind die besten Proben dieser Reihe sicherlich gleichstehend. Es sind nur verschiedene Wirkungen, die verschiedene Maßstäbe verlangen.

Man denke sich das Ganze vom Modell aus gesehen. Das Ganze als eine Frage des Lichts. Bei steigender Beleuchtung werden die farbigen Qualitäten in natürlicher Weise mehr hervortreten, die Psychologie der Linie immer mehr auflösen, bis zuletzt die Figur in ihrem Wert für den Künstler dem Milieu gleichkommt und zusammen mit ihm, in ihm verschmolzen ein einziger farbiger Ausdruck wird.

Der Anfang ist Schwarz-Weiß, das Ende polychromster Pointillismus.

Gibt es Einwände?

Es mag einer sagen, formales und malerisches Sehen sei a priori verschieden. Gewiß. Man kann auch mit dem Stift malerisch sein und mit dem Pinsel zeichnerisch, man kann Porträts in Schwarz-weiß wundervoll „malen“ im eigentlichen Sinn (vgl. Samberger).

Die Tatsache der vorhin aufgestellten Reihe wird aber darum nicht umgestoßen. Sie hat als ästhetisches Resultat gar nichts mit der Produktion zu tun, mit dem künstlerischen Prozeß, wie denn einer auch sehr gut Aesthetiker sein könnte, ohne je einem Künstler von Angesicht zu Angesicht begegnet zu sein.

Aber es ist die Rede von Fritz Burger!

Und überdies bilden in künstlerischen Dingen ein Duzend Ausnahmen die Regel.

J'en suis charmé; denn sonst wäre die Kunst etwas Enges, Begrenztes — und nicht ein Fluß — etwas Weites und Unendliches!

Fritz Burger stupft mich. Seine Sache soll endlich beginnen.

Also!

III.

Er ist Porträtist. (Der Leser denkt sich: Das wissen wir nun schon!) Aber will auch nur als solcher gesehen sein. Es findet sich zwar unter den Reproduktionen auch ein Bild von Bauernburschen: „Vor der Kirche“, 1904*. Ich sah es damals auf der „Internationalen Kunstausstellung“ hier in München. Und es ist, wie ich mich erinnere, leis und anspruchlos in der Farbe; der Typus des Bauern aber zeigt schöne Echtheit, und apart ist

* Vgl. die Kunstbeilage im letzten Heft S. 156/57.

vielleicht, wie die Figuren allmählich im Dunkel der Kirche verschwinden.

Aus demselben Jahr stammt die „Familie des Künstlers“ (S. 165). Die zwei Frauen am Tisch mit den Kindern. Der Kopf der Gattin fein studiert; der Teppich scheint mir malerische Qualitäten zu besitzen. (Ich kenne das Original nicht!)

Psychologisch wundervoll ist Wilamowicz-Moellendorff (S. 173). Dieses so markante Gesicht des feinen Gelehrten und genialen Denkers ist unerhört klar und treffend gesehen bis ins Detail, bis auf den charakteristischen Zug um den Mund!

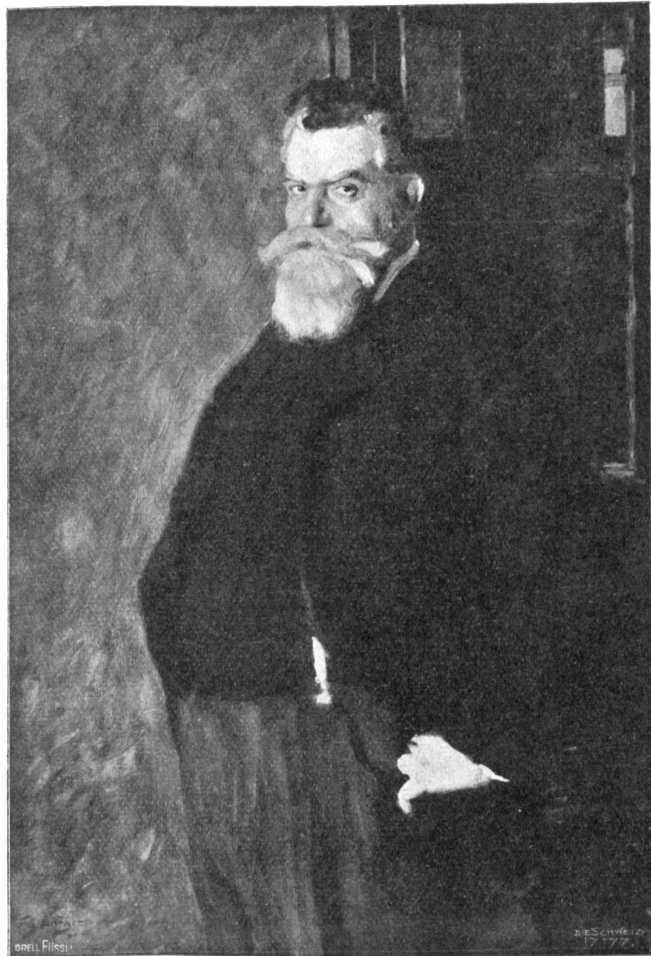
„Der gelbe Strohhut“ (erste Kunstbeilage). Auch 1904. Als Kinderbildnis allerliebste. Malerisch weniger interessant, aber als Ganzes sehr gekommt.

„Frau Präsident Günther“, 1903 (S. 179), zeigt, trotzdem es eine frühere Arbeit ist, mehr Streben nach Tönung, während „Hansl“, 1905*, eher virtuos wirkt.

Frisch unmittelbar ist „Fr. St.“, 1907 (S. 174). „Miß Mac Lean“ (S. 175) ist malerisch schon breiter und auch in den Kontrasten, das helle Kleid mit den dunkeln Akzenten, vornehm gegeben.

Hansl von 1907, auf dem blauen Sofa (S. 167), ist besonders im blauen Kleidchen im Tonwert den frühern

* Vgl. die Kunstbeilage in Heft IV S. 68/69.



Fritz Burger, Basel-Berlin. Bildnis des Architekten Max Weil (1908).

Fassungen überlegen. Stark in der Silhouette und schön variiert in der leisen Neigung des Kopfes ist der Klaviervirtuose Emil Frey (S. 170), wogegen der ernste Hermann Heijermanns (s. unten) mit einem brillanten Strich hingeschrieben ist, in eminenter Ähnlichkeit, weshalb das Porträt auch eine sichere Gegenwart besitzt.

Ähnlich ist Arnold Steinmann, 1908 (S. 169), malerisch behandelt. Völlig imposant dann der Architekt Max Bel (S. 171). In solchen Proben scheint mir Fritz Burger bisher das Stärkste zu geben. In dieser pastosen koloristischen Schrift, in dieser Klarheit der Psychologie, in dieser unmittelbaren Gegenständlichkeit.

Damit verbindet er im Porträt der Susanne Dessoir (zweite Kunstbeilage) eine entzückende malerische Eleganz, eine Mühelosigkeit der Form, wie sie nur besondern Könnern eigen ist.

Und am flüchtigsten wird Burgers Strich vielleicht in der Skizze: Frau v. H., 1908 (S. 178). Ganz impressionistisch eingeseht, ist sie ein brillanter Ausdruck von sprühendem, farbigem Leben.

IV.

Das Porträt an sich ist ein Prüfstein des Könnens. Weil es da für den Künstler kein Ausweichen, kein Entzinnen, sondern nur ein Festhalten gibt. Es ist zugleich eine Gefahr, weil die Mache zur Schablone werden kann. Zur Monotonie.

Von einer geistreichen Fähigkeit, die diese Klippen zu meiden sucht und wohl auch vermag, von einer Entwicklung des Stiles, die mit neuen Sujets ein anderes Sehen und neue Nuancen bildet, glaube ich nun bei Fritz Burger starke Proben zu finden.

Willy Lang, München.

Sittenmandate, Steuerdefraudationen und andere Bilder aus dem Städteleben der alten Zeit.

(Fortsetzung statt Schluß).

Wir mögen fahren durch die Schweiz, wo wir wollen, überall sehen wir auf den Höhen noch Reste der alten stolzen Burgen. In der Jugend mag mancher noch, besonders wenn er etwa gerade im Theater eine sinnige Liebeszene sich in der traulichen, geräumigen Burgkemenate hat abspielen sehen, mit Sehnsucht an die Zeiten gedacht haben, da man noch oben auf freier Bergeshöhe hausen konnte. Die Städter unserer Zeit, die die Burgen kannten, als sie noch bewohnt waren, dachten anders. Sie empfanden kein Verlangen, ihre behaglichen Bürgerwohnungen gegen die primitiven Nester auf den Bergen einzutauschen. Freilich war ja in unserer Zeit die Macht des alten kleinen Ritter- und Raubadels vor den reichen und mächtigen

Städten auch schon im Niedergang begriffen; aber Komfort war, wie begreiflich, nie die starke Seite der Ritterburgen gewesen. Folgen wir einmal dem Ausfluge, den zwei wohlhabende Florentiner Freunde nach einem solchen alten Raubneste unternahmen.

Es war wieder einmal September und die Jagdzeit im Lande. Da machte sich auch eine Gesellschaft junger Florentiner aus guter Familie mit ihren Sperbern auf, um auf die Wachteljagd zu ziehen. Den ganzen Tag durch standen sie zwischen Prato und Bistonia auf der Weize und machten auch einen hübschen Fang. Da wurde es Abend, Florenz war weit, und so beschloffen zwei von ihnen, in einer Burg in der Nähe bei einem Edelmann aus dem Geschlechte der Gianfigliuzzi, namens Konradin, zu nächtigen. Als sie nun dorthin kamen, stießen sie zunächst auf den Burggraben, der rings herum lief, über den aber keine Zugbrücke führte, sondern bloß ein ganz schmales buchenes Brett gelegt war. Sie begannen nun dem Burgherrn zu rufen. Bald zeigte sich der auch auf der andern Seite des Grabens und sagte ihnen: „Seid willkommen! Steigt nur ab und geht über das Brett; die Pferde müßt ihr eben hinüberschwimmen lassen; denn anders geht es nicht.“ Als die beiden Florentiner das hörten, da sah einer den andern an; zuletzt aber, da sie nun doch einmal zum bösen Spiel gute Miene machen mußten, stiegen sie ab, gaben die Pferde ihren Knechten und hießen sie, diese ins Wasser führen und hinüberschaffen. Die Knechte taten es nicht gern; aber sie mußten eben gehorchen. Die Herren schritten über das Brett, das sich so bog, daß sie jeden Augenblick meinten, es werde brechen. Als sie nun mit großer Mühe alle drüber waren, die einen über die Brücke, die andern durch die Furt, so gab es dafür einen großartigen Empfang, „wie es bei Edelleuten Sitte ist“. Der Gastgeber sagte ihnen: „Ihr werdet es bei mir haben, so gut es geht! Geda, bringt die Pferde hieher!“ Und er wies nach einer Baracke, die zur Hälfte bloß mit Stroh bedeckt war und zur Hälfte überhaupt nicht, und sagte: „Hier könnt ihr sie pugen!“ Und doch standen die Pferde dort so eng beisammen, daß sie wohl sich hätten beißen, aber nicht gegeneinander ausschlagen können. Das Dach war so schmal, daß sie mit dem halben Körper an der Luft standen. Der Junker fuhr fort zu befehlen und hieß die Knechte, den Pferden zu saufen zu bringen. „Sie haben Wasser genug



Fritz Burger, Basel-Berlin.

Bildnis des holländischen Dramatikers Hermann Heijermanns (1908).