

Barthélemy Menn

Autor(en): **Schmalenbach, Fritz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **30 (1943)**

Heft 10

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-24319>

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.

BARTHÉLEMY MENN

Zu seinem 50. Todestag (20. Mai 1815–11. Oktober 1893)

Versuch einer Charakterisierung seines Stils

von Fritz Schmalenbach

Wer das Wesen der Kunst Menns erkennen möchte, wird sich die ersten, grundlegenden Bausteine zu solcher Erkenntnis von Bildern wie dem *Selbstbildnis mit Strohhut*, *Le marais*, *Collines rocheuses*, *Genève vu de la Belotte* liefern lassen. Ausschließlicher und weniger verhüllt als in seinem nach außen ungewöhnlich konventionellen übrigen Werk hat Menn in den Bildern dieser Art und andern, die sich um sie gruppieren, sich selber gegeben. Sie liegen zeitlich nicht dicht beieinander, sondern sind über mehrere Jahrzehnte verstreut*, und sie weisen auch, vor allem in der Technik, Verschiedenheiten auf. Trotzdem hängen diese Bilder durch die Gemeinsamkeit, in besonderem Grade Eigentum ihres Schöpfers zu sein, sehr viel enger untereinander zusammen als das übrige Werk, das im gleichen Maß wie konventionell auch uneinheitlich ist; dieser letztere Umstand rührt daher, daß Menn, wenn er Formeln gibt, mit diesen dauernd wechselt.

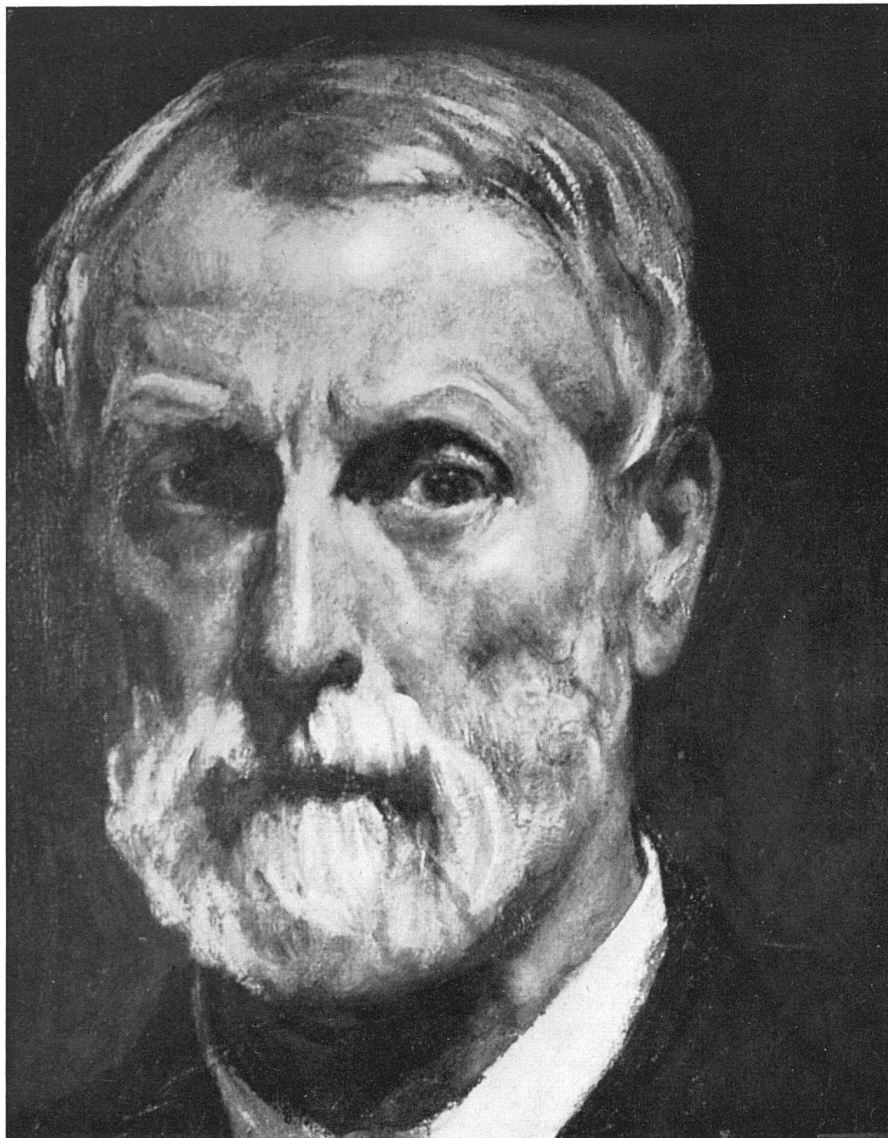
Nach ihren Gegenständen besteht diese Gruppe hauptsächlich aus Landschaften. Soweit einem das Werk Menns heute vertraut ist – eine umfassende Ausstellung wäre wieder notwendig – ist das Selbstbildnis mit Strohhut das einzige Bildnis, das zu ihr gehört. Es gibt von Menn gemalte figürlich-landschaftliche Kompositionsskizzen, häufig mit antikischen Vorwürfen, von denen ihr manche mindestens nahestehen.

Man ist leicht dazu verleitet, eine Auslese aus diesen « persönlichen Bildern » für die ganze Gruppe, und auch dazu, diese Auslese für die Hauptwerke Menns zu nehmen. Beides wäre vorschnell und ungerecht. An Werke wie die *Collines rocheuses* und den *Marais* schließt sich eine ganze Anzahl Arbeiten verwandten Charakters und geringeren Ranges an. Und es gibt auch eine Anzahl Bilder Menns, die ohne Zweifel den Rang von Hauptwerken haben und aus dem Zusammenhang der

* Grundlegend für die Chronologie der Werke Menns ist: Jules Crosnier, Barthélemy Menn, «Nos anciens et leurs œuvres», Jahrg. 11, 1911. Zur allerunentbehrlichsten übrigen Literatur wird man zählen: Barthélemy Bodmer, Barthélemy Menn, peintre, «Nos anciens et leurs œuvres», Jahrg. 2, 1902 (grundlegend für die Lebensgeschichte) und die Briefe: Barthélemy Menn. Choix de lettres, Zürcher Kunstgesellschaft, Neujahrsblatt 1924; Lettres de Rome de Barthélemy Menn à Jules Hébert, Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz, Bd. III (1921–24) und IV (1925–27).

persönlichen Bilder deutlich herausfallen. Das Selbstbildnis von 1890 (mit den dunklen Augen) oder das herrliche Bild, das Menns spätere Frau in Trauer darstellt, um nur diese beiden Stücke aus der zweiten Lebenshälfte zu nennen, sind nicht weniger Meisterbilder als das Selbstbildnis mit Strohhut, und doch sind sie von diesem und auch untereinander so verschieden, daß die drei Bilder, wäre der Autor nicht überliefert, und gäbe bei den Selbstbildnissen nicht der Gegenstand einen Hinweis, wohl nicht so leicht dem gleichen Urheber zugeschrieben würden. Es darf von den besten der persönlichen Bilder Menns aber doch das gesagt werden, daß sie zugleich seine wirkungsvollsten und eindrucklichsten Bilder sind; dadurch drängen sie ja eben in unserer Vorstellung alle übrigen zurück.

Wenn die Glieder dieser besonderen Gruppe über mehrere Jahrzehnte verstreut sind, so liegen sie doch insofern zusammen, als sie sämtlich der zweiten Lebenshälfte des Malers angehören. Zu dem Grade von Selbstsicherheit, der sie kennzeichnet, ist Menn erst in den 1850er Jahren, wohl sogar erst in deren zweiter Hälfte gelangt. Die Struktur des Gesamtwerks stellt sich demnach im groben und äußerlich so dar, daß das Werk der zweiten Lebenshälfte einerseits persönliche, untereinander eine Einheit bildende Einsprengsel und andererseits einen konventionellen und uneinheitlichen Rest enthält, wogegen das Werk der ersten Lebenshälfte gleichmäßiger konventionell und daher auch gleichmäßiger uneinheitlich ist. Dabei ergibt sich folgender Widerspruch. Menn hat sehr früh gewußt, was er wollte. Schon manche Arbeiten des ganz jungen Menschen haben durch die Sicherheit des Zieles und die unschweiflose Zweckmäßigkeit der Mittel etwas Meisterliches. Auch die Briefe zeugen von dieser frühen Sicherheit. Wie verträgt es sich damit, daß die eigentlich persönlichen Äußerungen so spät einsetzen, daß sein Werk so lange und teilweise bis zuletzt konventionell und sprunghaft bleibt? Beschäftigt man sich gründlicher mit Menn, so erkennt man, daß gerade umgekehrt seine Sicherheit mit etwas Unpersönlichem und Sprunghaftem in seiner Anlage zusammenhängt. Davon wird noch genauer gesprochen werden. Außerdem aber stößt man, wenn man tiefer in jenen unpersönlichen Teil seines Werks eindringt, auch dort auf die sich gleichbleibende persönliche Substanz. Die Konventionalität und Uneinheitlichkeit erweist sich dann als



Barthélemy Menn Selbstbildnis 1890

eine Art Hülle oder Schale, die zwar nicht bagatellisiert werden darf, an manchen Stellen recht dick ist und eben auch im Wesen dieses Malers ihren Platz hat, die man aber auch nicht, um im Bilde zu bleiben, für massiv nehmen darf. Viele Wesenszüge der persönlichen Bilder Menns sind auch Wesenszüge der äußerlich unpersönlichen. In einigen Fällen, wo die Schale besonders dünn ist oder sich dicht dem persönlichen Kern anlegt, erkennt man die Wesensverwandtschaft mit den persönlichen Bildern auch « von außen ». Trotz diesem Sachverhalt wird man als Basis für die erkenntnismäßige Beschäftigung mit Menns Werk natürlich nicht Bilder wählen, in denen die persönliche Substanz mehr oder weniger verhüllt ist, sondern solche, in denen sie zu Tage liegt.

Was ist die Wirkung von Bildern wie *Le marais*, und wie kommt es zu dieser Wirkung? Der Haupteindruck,

den man von diesen Bildern, wenigstens den Landschaften, hat, ist der eines Gemisches von Aufgeräumtheit und Raamtiefe. Leider müssen wir, um den Eindruck möglichst genau zu formulieren, zwei Begriffe anwenden, während er selber ein einziger ist. An der Räumlichkeit, der Tiefe dieser Bilder ist ihre Aufgeräumtheit, ihre Klarheit beteiligt, und das Aufgeräumte, Klare, Geordnete hat umgekehrt sichtlich den Raum als Grundlage. In der Mischung liegt auch erst das Eigentümliche des Eindrucks. Dieser ist so lebhaft, daß er den Betrachter förmlich stimuliert; der Blick badet in einem solchen Bild wie in klarem Wasser. Sie erinnern durch ihre Klarheit auch an Kristalle, und wie in diesen scheint Mathematisches, Abstraktes in ihnen sichtbar zu werden. Lebendigkeit und Natürlichkeit ist dadurch nicht der Platz geraubt – sie sind im Gegenteil in der Regel unübertrefflich – doch ist Natur und Leben wie in einen abstrakten Grundplan eingetragen. An Kri-

stalle erinnern die Bilder auch durch die vollkommene Ausgewogenheit und unverrückbare Festigkeit ihres Baues, wie jene sind sie vollkommen abgeschlossen und ganz. Festigkeit liegt aber nicht nur in ihrem äußeren Bau. Sie liegt auch darin, daß das gesamte aneinanderhängende Gefüge von körperlichen Dingen, das sie enthalten – Gelände, Wasser, Bäume – wie von einer einheitlichen Substanz durchtränkt und verleimt erscheint. Die Rundheit der Bilder kommt besonders dann zum Ausdruck, wenn sie zwischen andern Bildern des neunzehnten Jahrhunderts hängen. Sie gleichen dann ehernen Tafeln oder auch Sprengkörpern. Auch die Bilder recht guter Maler des neunzehnten Jahrhunderts wirken neben den besten dieser persönlichen Bilder Menns häufig unkonzentriert und zufällig, und sie nehmen sich neben Menn auch leicht etwas attrappenhaft, ungegründet, dünn aus, während seine Bilder wie von innen heraus erbaut wirken. Nicht unähnlich darin den alten Meistern, hat er die Fähigkeit, typische Schwächen des neunzehnten Jahrhunderts deutlich zu machen.

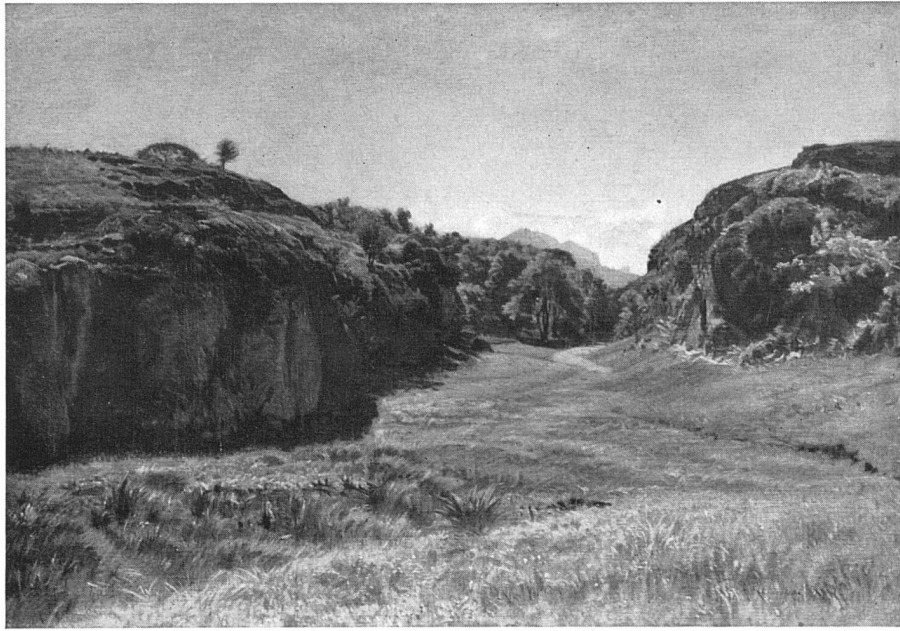
Durch viele der Eigenschaften, die wir nannten, haben die persönlichen Bilder Menns weiterhin eine offenbare, wenngleich aller klassizistischen Attribute entbehrende Klassizität. Sie wird von jenen Kompositionsskizzen, die wir oben in ihre Nähe stellten, und die das Antikische gegenständlich stärker andeuten, sozusagen noch verifiziert. Diese Klassizität ist von einem männlichen Geist durchweht. Am nächsten ist sie wohl mit dem Geist der Deutschrömer (Marées, Hildebrand, auch Feuerbach) verwandt. Wenn Menn sich auch gelegentlich in dem weichen, gefühlsselligen Klassizismus des mittleren achtzehnten Jahrhunderts versucht hat, so kann doch kein Zweifel bestehen, wo sein Wesen liegt. Hierher gehört auch die außerordentliche Unscheinbarkeit der Bilder. Sie ist nicht Bescheidenheit, sondern Geringschätzung von Äußerem: wenn Menn ihren Mechanismus für gut befand, so mochten sie aussehen wie sie wollten. Es ist eine streng auf Echtheit bedachte und daher unbekümmerte, selbstgewisse, beinahe stolze Malerei. Sie hat

eine sichtbare Verachtung für billige Gefühle und Theatralik, für effekthascherische Virtuosität, Eitelkeit und lautes Benehmen, aber auch für bequeme Routine und innerlich erstorbene Manieriertheit. Dieselben Bilder, die Kristallen und klarem Wasser gleichen, wenn man in sie hineinsieht, sind nach außen ohne jeglichen Glanz, grau, trüb und stumpf, manchmal auch unfrisch. Sie waren das Gegenteil von Ausstellungsschlagern. Die Formate sind unauffällig und häufig klein. Es fehlt die bescheidenste motivische Brillanz. Die Motive bei Menn sind zwar von äußerster « Gewähltheit », dabei aber dem Anschein nach die allergewöhnlichsten. Ein Hang von grauem und bräunlichem Grün, ein trüber Himmel. Und es bedarf auch eindringlicheren Hinblickens, um gewahr zu werden, wie farbig solche unbunte Gegenstände gesehen sind. Daß man es nicht sofort sieht, mag damit zusammenhängen, daß bei Menn auch der Mache jede Brillanz abgeht.

Wir wollen uns hier einen Augenblick lang auch in seinem weiteren Werk umsehen. Man könnte von Menn eine, wenn auch nur kleine Ausstellung zusammenbringen, die nur schön gemalte Bilder enthielte. Insbesondere bei ein paar Bildnissen und mindestens einer Landschaft (der kleinen Tafel *Bords de l'Arve* des Genfer Museums) aus den 1840er und 50er Jahren ist der Vortrag von einem gleichmäßig gegossenen weichen Schmelz. In einigen Bildnissen dieser Zeit sind vor allem die Hände auf eine schöne, breite, könnerische Weise gemalt (doch scheinen sie es manchmal auch nur zu sein). Der Kopf und die Hände der *Madame Baud* (das Bild wird auch *La dame en noir* betitelt) sind auf kleinstem Raum, und man weiß nicht, mit was für feinen und doch energischen Werkzeugen gemacht, prächtige Stücke Malerei, mit Lust und Frische hingestellt, dabei voller Charakter und stählern stabil, auch farblich hervorragend malerisch. Man könnte eine Anzahl solcher Bilder zusammenbringen, aber man würde damit doch nur eins tun, nämlich die Vorstellung von Menn grob verfälschen. Qualitäten des Vortrags hat

Barthélemy Menn *Un Étang*





Barthélemy Menn Collines rocheuses

Menn nicht vermieden, er hat sie aber auch nicht gesucht. Wenn die Hände auf einigen Bildnissen freier gemalt sind als das Andere, so nahezu sicher deswegen, weil er sie in einem Bildnis als etwas vergleichsweise Untergeordnetes ansah (später hat er sich auf die Köpfe beschränkt), dem eine gewisse Nachlässigkeit gebührt. Bei nicht weniger Bildern als jenen hübsch anzublickenden sieht die Oberfläche wie ein Werkplatz aus, bei einigen ist sie sogar häßlich und bei dem großen Rest indifferent. Es lohnt deswegen im allgemeinen nicht, vor Menns Bilder nahe hinzutreten. Und es ist dies, um mit diesem Äußerlichsten und eigentlich Ersten diesen raschen « Rundgang » zu beenden, darum in der Regel sogar völlig unsinnig, weil fast alle seine Bilder, die ganz kleinen ausgenommen, und die persönlichen am meisten, in jeder Beziehung und in ungewöhnlichem Grad auf Weitsicht gemalt sind. Sie « entstehen » gewissermaßen überhaupt erst in Distanz. Außerhalb dieser Distanz tut man zwar einen Blick hinter die Kulissen, aber man bringt sich um die Wirkungen. Auch jener zentrale Eindruck von Raumtiefe und Klarheit entgeht einem von einem falschen Standpunkt aus.

Es kann nicht geleugnet werden, daß bestimmte Eigenschaften der persönlichen Bilder Menns Gefahren bergen, die in den besten Stücken zu ahnen und in den schwächeren nicht immer bestanden sind. Die Unverrückbarkeit ihres Baues birgt die Gefahr der Starre, einer Erstarrung gleichsam aus dem Leben heraus, und auch jenes Abstrakte, das sie enthalten, bedroht ihre Lebendigkeit. Angesichts beider Bedrohungen kann man sogar die Anwesenheit von Staffage in den Landschaften dieser Gruppe (die häufig vorkommt) als leise stilwidrig empfinden. Mehr Gewicht hat jedoch etwas anderes, das als eigentliche Kehrseite der positiven Eigenschaften dieser Bilder keine am Rande drohende

Gefahr, sondern, auch in den besten Stücken, ein zwangsläufiger Mangel ist. Nicht ihre Natürlichkeit, aber das Naturgefühl, das sie verraten, die Stimmung, die sie besitzen, ist gering. Diese Ansicht werden die meisten Freunde von Menns Kunst und darunter auch manche Kenner durchaus nicht teilen, weil erstens leicht Lebendigkeit und Natürlichkeit eines Landschaftsbildes mit Stimmung verwechselt werden, weil zweitens (was aber mit dem ersten engstens zusammenhängt) ein lebendiges und natürliches Landschaftsbild immer auch Stimmung enthalten, oder vielleicht richtiger, erzeugen wird, weil drittens über Menns kunstgeschichtlichen Ort immer noch bestimmte, vor allem aus lebensgeschichtlichen Umständen bezogene und im Kampf für seinen Ruhm festgewordene, aber unhaltbare Vorurteile bestehen, die sozusagen das Vorhandensein von Naturgefühl notwendig machen, und vielleicht auch noch viertens, weil man sich auf Landschaften außerhalb dieser persönlichen Gruppe berufen kann, über deren Stimmungsgehalt tatsächlich keine Meinungsverschiedenheit möglich ist, bei denen sich das jeweilige Naturgefühl jedoch regelmäßig als Bestandteil einer fremden Formel (klassizistisch-arkadisch, nordisch-barock usw.), also als unpersönlich entpuppt.

Es liegt uns fern, Menn zu irgendeiner Art von eiskaltem Konstrukteur umstilisieren zu wollen. An seinem Wesen geht vielleicht nichts gründlicher vorbei als grobe Schemata. Es ist ziemlich deutlich, daß er Temperament hatte und sehr empfindlich war. Das Selbstbildnis von 1890 zeigt in der aggressiven Form und mehr noch im Ausdruck, wie rabiat Menn bei Gelegenheit werden konnte, und daß es sich in dem Bild nicht nur um eine Greisenrabiathheit handelt oder womöglich einen zu Studienzwecken gestellten Ausdruck, beweist dessen sichtliche Ungespieltheit und der Umstand, daß wir der gleichen Aggressivität schon in einem sehr viel

früheren Selbstbildnis begegnen. In diesem wie in anderem Zusammenhang ist es auch aufschlußreich, zu sehen, wie reizbar die Laune des Porträtisten auf seine Modelle reagiert hat, wie weich und ehrfürchtig der Stil gerät, wenn es gilt, das Bildnis des alten Vaters zu malen, wie der Bleistiftstrich zärtlich und mutwillig werden kann, wenn Menn einem Menschen gegenüber sitzt, der seinem Herzen nahe steht, und dann wieder fast bis zur Unkenntlichkeit und Unhöflichkeit lahm und hölzern, wenn er sich langweilt. Nun ist Temperament und Reizbarkeit noch nicht Gefühl, oft sogar mit Kälte verschwistert.

Wie steht es mit Menns Gefühl? In dieser Frage wird man in erster Linie die schon kurz erwähnten Briefe zu Rate ziehen, Briefe, die Menn in seinen Studienjahren aus Paris und aus Italien an seinen Genfer Freund und man darf auch sagen, ersten Schüler, den späteren Maler Jules Hébert geschrieben hat. Äußerungen eines jungen Menschen, sind sie durch ihre frühe Reife, ihre Fertigkeit dennoch in vielen Beziehungen wertvolle Dokumente für die ganze Figur. Außer der Reife, deren wichtigster Bestandteil ein für dieses Alter erstaunlich unbedingter Sinn für die Wahrhaftigkeit eigenen und fremden Werks ist, fällt an ihnen nun vor allem auf, in welchem Maß und wie intensiv unterrichtend (in beiden Bedeutungen) sie sind, und wie unbewegt und unpersönlich, gemessen und konventionell der Ton ist. Zwar sind sie auch wieder bei weitem nicht so unherzlich, wie es einem nach den ersten Proben vorkommen will, aber man möchte doch so formulieren, daß sich im großen und ganzen in diesen Briefen ein Gefühl für Freundschaftlichkeit viel lebhafter äußere als freundschaftliche Gefühle. Eben dieser Art von Gefühl, die, ohne deswegen weniger « Gefühl » zu sein, einen Inhalt mehr erprobt als daß sie der Inhalt « ist », bei der wir uns, was jeweils nur im Vorübergehen möglich ist, in Etwas hineinversetzen, anstatt daß Es, fester kettend, sich unserer bemächtigt, und die daher auch in ihren Inhalten vergleichsweise ungebunden ist, dieser Art von Gefühl begegnen wir auch, nicht weniger ausgeprägt, in Menns Werk. Sie äußert sich etwa darin, wie er bei einer Grasnarbe oder auch einer Frauenstirn Untergrund, Modellierung und ganzen Charakter nachfühlt, in dem Takt, mit dem er den Grad der Konventionalität eines Bildnisses und überhaupt die Stilformel für die jeweilige Gelegenheit bestimmt, darin, wie er die Technik, die er wählt, auf den Bildgegenstand abstimmt, und dann wieder in dem Tastgefühl, mit dem er einen Halbschatten eine Stelle gerade so dicht verhüllen läßt, daß der letzte Rest des wesentlichen Teils der plastischen Form und des Ausdrucks auf Haaresbreite noch zu ahnen ist. Insbesondere Balancen, die ja nicht bloß nachgeföhlt, sondern hergestellt werden, sind ein spezifischer Gegenstand dieser Art Gefühl, und sie nehmen denn auch einen bedeutenden Platz in Menns Malerei ein; manche Bilder scheinen fast nur aus ihnen zu bestehen. Es versteht sich, daß Balancen nicht ausschließlich vom Gefühl geschaffen sein müssen, sondern von Kenntnissen, Messungen, Erfahrungen, Versuchen,

Überlegungen, Vergleichen unterbaut sein können; nichtsdestoweniger ist es tastendes Föhlen, das den letzten Stein in sie einfügt.

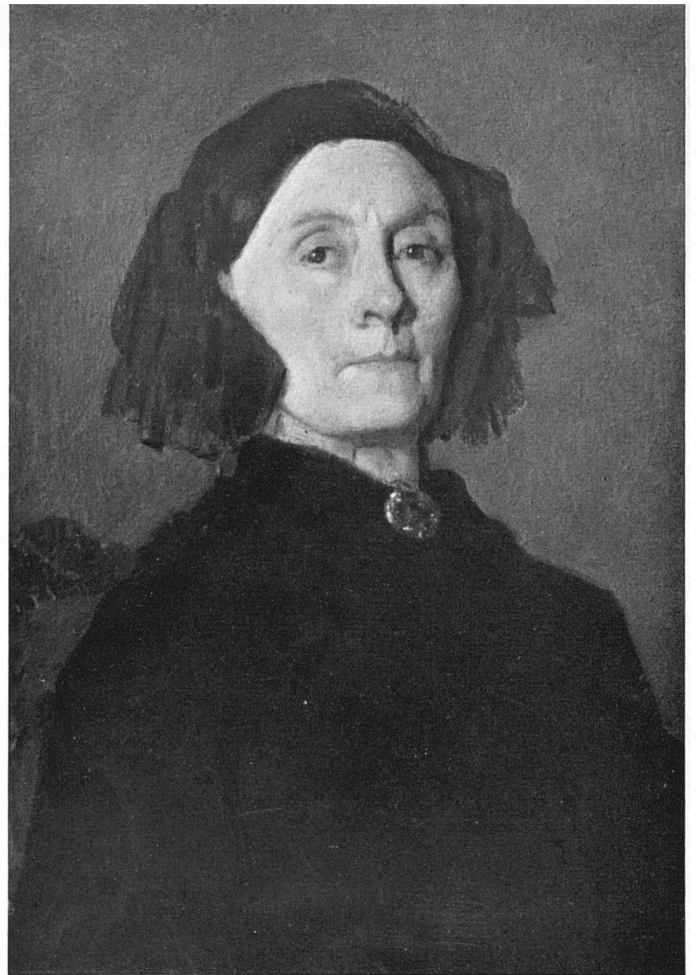
Es ist also nicht so, daß Menns Malerei geföhlsleer oder auch nur geföhlsarm wäre. Trotzdem müssen wir an der These, daß sie wenig persönliches Naturgeföhle verrate, festhalten. Die Geföhlsanlage, die für die Stimmung einer Landschaft empfänglich ist, ist etwas anderes als jene Befähigung zu aktivem, raschem, objektivem Nachfühlen, sie steht sogar im Gegensatz zu ihr. Wir wollen nicht nach der theoretischen Vereinbarkeit der beiden Anlagen fragen. Ob sich in einem Bild Naturgeföhle äußert oder nicht, läßt sich sehend empfinden, aber man wird es nicht beweisen wollen, bestimmt nicht auf indirektem Wege. Indessen wird man die Entscheidung in einer solchen Frage doch stützen lassen können von einer Gesamtvorstellung vom Wesen des Malers, besonders wenn diese sich, wie in unserem Fall, auch aus anderen Quellen als seinen Bildern ergibt oder doch mit ihnen prüfen läßt.

Dieses Gesamtbild ist nun bei Menn der positiven Entscheidung unserer Frage äußerst ungünstig. Was wissen wir sicher von seinem Wesen? Es war aktiv, wirkbedürftig, zupackend, rasch, lebhaft und nicht sehr tief; es war der Klarheit leidenschaftlich zugetan und zum hellen Raisonieren begabt, aber nicht denkerisch; es war wenig weich, nicht lange und tief beeindruckbar, nicht passiv hingegeben (nicht selbstvergessen lauschend), nicht selbstverschwenderisch. Eher ein Organisator als ein Träumer. « Eveillée, active, non rêvée », so hat der Vierundsiebzighährige in einem autobiographischen Schema seine Art bezeichnet. Seine Einbildungskraft war zweifellos lebhaft, schöpfte aber nicht aus sich heraus, sondern bedurfte, um sich zu betätigen, herangebrachten, konkreten Materials. Wir wissen z. B. und sehen es, wie schwer Menn das Ausdenken von Bildvorwürfen gefallen ist. Wir wissen und sehen auch, daß er schon sehr früh das Bedürfnis gehabt hat, seine Malerei mit Realität zu stützen und zu nähren. Mehr als um ein Verlangen nach Natur handelte es sich dabei um ein Bedürfnis nach Wirklichkeit. Die Spezialisten des Naturgeföhls im 19. Jahrhundert hatten « Natürlichkeit » auf ihre Fahne geschrieben, aber es ist doch ganz im Gegensatz zu ihnen und schwer zu verkennen, wie radikal oft Menns Phantasie bei der Auswahl der Motive auf « nackte Wirklichkeit » hingearbeitet hat; die Gegenstände liegen häufig ganz eigentümlich bloß und offen da. Ging es dann ans Werk, so hat sie sich mit nichts anderem beschäftigt – mit diesem allerdings mit größter Entschlossenheit – als das Gegebene weiter und gründlicher zu klären. Die Schatten in den Bildern sind so durchsichtig, als ob man in ihnen ginge, und alle Reste von « Zauber », von Webendem und Nistendem sind aus den Winkeln ausgeräumt. Erfüllt sind die Bilder nur mit Klarheit. Sie geht eine Spur über das Natürliche hinaus, ohne sich doch merklich von ihm zu entfernen. Hierin scheint uns wie die Eigentümlichkeit der Bilder auch ihre eigentümliche Schönheit zu liegen.

Mit der Stimmungsarmut der persönlichen Bilder Menns und der schwachen Ausbildung der subjektiven Gefühlsanlage, die ihr zugrunde liegt, hängt etwas anderes zusammen. Es hätte schon oben unter den «Wirkungen» der persönlichen Bilder mit aufgeführt werden können, was deshalb nicht geschehen ist, weil es als Wirkung eine Nebenrolle spielt und weil seine grundsätzliche Seite wichtiger ist. Zwar spürbar, aber doch nur wie von einem Hauch sind viele der persönlichen Bilder Menns von etwas umgeben, das man als «Modellhaftigkeit» bezeichnen könnte. Sie scheinen leise zu sagen: so sieht dieser oder jener «Fall» aus. Prüfen wir diesen Zug etwas genauer.

Was kennzeichnet ein «Modell», wie es sich etwa in einer Schulsammlung vorfindet? Es muß keineswegs «nachgemacht», starr, tot, im Gegenteil wird es um so besser sein, je ähnlicher es in sämtlichen Eigenschaften den Exemplaren der Spezies ist, für die es als Modell dient, und je natürlicher es funktioniert, am idealsten sogar, wenn es ein wirkliches Exemplar der Spezies ist, wobei aber nun doch von ihm verlangt wird, daß individuelle Eigentümlichkeiten nicht zu stark hervortreten, daß es dagegen möglichst viele Eigentümlichkeiten seiner Art besitzt, ferner daß es diese Eigentümlichkeiten möglichst geordnet und deutlich vorweist, und es ist endlich von den gewöhnlichen Exemplaren seiner Art dadurch geschieden, daß es Modell ist, d. h. nicht dem gewöhnlichen und auch nicht dem (relativ) ununterbrochenen Gebrauch dient, sondern zum Demonstrieren bereit steht, auch dadurch, daß es unter seinesgleichen (nämlich Modellen) im allgemeinen das einzige Exemplar der Art sein und zusammen mit seinesgleichen eine vergleichsweise bunte und unzusammenhängende Gesellschaft bilden wird. Bis auf die zwangsläufige Ungenauigkeit der Parallele, daß das «Individuelle» bei Modellen ihre Zusammenhanglosigkeit untereinander nicht verringert, während das entsprechende «Persönliche» bei den Bildern Zusammenhang bewirkt, sind alle diese Kennzeichen nahezu unmodifiziert auch Kennzeichen der «Modellhaftigkeit» der persönlichen Bilder Menns, wobei der Umstand, daß ja bei diesen das Persönliche und mit ihm der Zusammenhang gerade hervortritt, wiederum darauf hinweist, wie zart dieses Modellhafte ist. Aus der bloßen Aufzählung jener Kennzeichen hat man aber vielleicht schon erkannt, daß es sich hier, eben bei sehr verschiedenem Stärkegrad, um nichts anderes handelt als um jene «Schale» aus Konventionalität und Uneinheitlichkeit, die in dem unpersönlichen Teil von Menns Werk die persönliche Substanz verdeckt. Obwohl die Wirkung, der Ausdruck von Modellhaftigkeit dort eher noch schwächer ist, ist jener Teil von Menns Werk nichts anderes als eine einzige Sammlung von wirklichen Modellen, oder wie man auch sagen kann, von wirklichen «Lektionen».

Jene Lektionen haben etwa die Themen: Was ist das Wesen einer «historischen Landschaft»? Oder: Wie sehen die neutralen alten Porträts einer Ahnengalerie aus? Oder: Worin hat sich der Stil eines Männer-



*Barthélemy Menn Portrait de Madame Baud Ausschnitt
Photo: Boissonnas, Genève*

dem eines Frauenbildnisses zu unterscheiden? Usw. Wenn Menn bei jenen Bildern die Themen auch nicht willkürlich, sondern im Anschluß an den jeweiligen Anlaß, und auch nicht immer im Hinblick auf Vorbilder gestellt hat, so sind sie dort doch mehr angenommen, während sie bei den persönlichen Bildern dem eigenen Wollen näher liegen. Immer sind sie knapp und klar formuliert, man glaubt den Bildern manchmal den Wortlaut zu entnehmen. Das bündig gestellte Thema begünstigt die Sicherheit der Durchführung und zwingt sämtliche geistigen, formalen, technischen Bildfaktoren in eine einzige Richtung. Gegenstand, Ausdruck, Stil und Technik sagen bei einigen Bildern Menns im Chor hörbar das gleiche aus. Es bedarf keines Hinweises, daß von diesem eigentümlichen Schaffensstil eine sehr direkte Verbindung zu Menns außerordentlicher Lehrbegabung besteht. Die zum Objektiven neigende Art des Malers ließ den Lehrer erziehen, jedoch nicht eine malerische Richtung lehren. Natürlich ist Menns Werk nicht zu didaktischen Zwecken entstanden. Es ist didaktisch, weil es in der Natur Menns keinerlei Trennung zwischen dem Lehrer und dem Maler gab. An keiner Stelle ist sein Werk nichts als lehrhaft und objektiv, es ist dies aber überall in irgendeinem Grade. Wie ist diese Neigung zum Lehrhaften mit seiner ganzen Anlage ver-

knüpft? Den Boden für sie schuf wohl jener Umstand, daß Menns Gefühl vergleichsweise oberflächlich vom Gegenüberstehenden betroffen und gebunden wurde; in die Lücke sprang offenbar seine ausgeprägte Begabung zum Raisonieren, zusammen mit seiner Befähigung, sich objektiv in etwas hineinzuversetzen, ein.

Was die technischen Ursachen der Wirkung der persönlichen Bilder Menns betrifft, so wollen wir nur die sparsamsten Stichworte geben und diese auch nur als wirkliche « Stichworte ». Man hätte einleitend darauf hinzuweisen, daß einer recht speziellen zentralen Wirkung (Raumtiefe und Klarheit) eine Vielfalt der Mittel gegenübersteht, die dennoch sämtlich an ihr mitarbeiten. Weiter darauf, daß die zentrale Wirkung auch insofern speziell ist, als beschränkt auf die Landschaften der persönlichen Gruppe. Modifizierung bei unräumlichen Gegenständen und bei allen Bildern außerhalb der Gruppe. Sie fehlt dort nicht, ist manchmal auch dort zentral, aber immer eingebunden in eine komplexere, was auch heißt, neutralere Wirkung. Diese entspricht besser der Vielfalt der Mittel. Fraglichkeit, ob Herausbringen jener speziellen Wirkung überhaupt beabsichtigt. Komplexere Wirkung (und auch geringere « Wirkung ») eher in Menns Sinn. Er hat von Jugend an, ursprünglich vor allem im Hinblick auf Raffael (Bewunderung des Beieinander von Form, Farbe, Natürlichkeit und Kraft in den Fresken), das allseitige Bild angestrebt. Hinweis, daß Einflüsse sich bei Menn weniger ablösen als sammeln; Schwierigkeit und Sinnlosigkeit, sie herauszupräparieren. Nun hätte das Durchnehmen der einzelnen Mittel zu erfolgen, wobei jedesmal festzustellen wäre, inwieweit sie auch außerhalb der persönlichen Gruppe charakteristisch sind; es zeigt sich, daß wesentliche Mittel im ganzen Werk konstant sind: die Elemente der sich gleichbleibenden persönlichen Substanz.

Beginn der Analyse mit dem äußeren Bau. Er ist sowohl Komposition wie Naturausschnitt, nämlich aus der Natur ausgeschnittene Komposition; trifft wenig modifiziert schon für frühe « Kompositionen » zu (Beweis: erhaltene Naturaufnahmen zu ihnen). Anordnung der Ding-Silhouetten und ihrer Umrisse in die Fläche von feinsten Abgewogenheit. Sehr wichtig für Klarheit. Trifft für ganzes Werk zu, besonders auch für Verhältnis Kopf bzw. Figur zu Grund. Da nur eine einzige Karte im Spiel, Menn deswegen kein « dekorativer » Maler. Anordnung der Dinge im Raum auf Raumbau und in einem damit auf Klarheit hin. Teilweise übliche Mittel: entschieden gestaffelte und klare Pläne, kulissenähnlich akzentuierte Überschneidungen, stetig verfolgbare, in die Tiefe führende Linien usw. Mit solchen Mitteln überschneidet sich eine persönliche Methode, auf die später noch besonders einzugehen ist: durch den Raum werden vertikal, horizontal, schräg große zusammenhängende Ebenen gelegt, « motiviert » etwa durch Felswände, Wasserflächen, Böschungen; Häufigkeit von Böschungen bei Menn. Alle diese spezifischen Mittel zum Raumbau gelegentlich auch im übrigen

Werk auftauchend. Neben den kompositionellen Mitteln ist die Einheitlichkeit des Bildes, Einheitlichkeit in verschiedener Beziehung, ein wichtiger Faktor für die Einheit (was u. a. bedeutet: Räumlichkeit) und Klarheit des Bildraums. Selbstverständlich auch unmittelbar eben als Einheitlichkeit des Bildes wirkend. Hierher gehört die Gleichmäßigkeit der farbigen Nuancierung, auch das lückenlose Vergleichen jeden Teils mit jedem. Beides im übrigen Werk weniger deutlich.

Dagegen gehört hierher auch der wichtigste der konstanten Faktoren des Werks: das Gleichgewicht aller Mittel untereinander. Wenn er konstant ist, wieso dann das Herauspringen jener speziellen Wirkung bei den persönlichen Bildern? Es beruht nicht auf ungleichmäßiger Dosierung, sondern auf einseitiger Kombination der (dennoch komplexen) Mittel. Hauptbeispiel für Balance der Mittel: Balance von plastischer Form und « Malerei » bei Menn. Diese schon früh (wahrscheinlich mit Neigung zur Komplexheit der Mittel selber) ausgebildet. Beispiel etwa sein erstes großes Bild *Salomon présenté à la Sagesse* (1836/37), von dem kleine, aber genaue, gemalte Skizze erhalten. Hinweis auf gelegentliches Einhüllen der Form in scheinbare malerische Formlosigkeit, aus der die Form bei Distanz heraustritt. Schwierigkeit, zu entscheiden, ob Menn mehr Zeichner oder Maler. Gewisser Aufschluß durch Ungepflegtheit, Ungleichmäßigkeit und zeichnerische Eigentümlichkeiten (u. a. Schraffuren) des Auftrags.

In Wirklichkeit war Menn mehr Bildhauer als Maler. Bildhauerische Entstehung der persönlichen Bilder (sie ist nur ausnahmsweise im übrigen Werk festzustellen). Gemeint ist nicht sein Sinn für plastische Werte des Gegenstandes (der auch deutlich vorhanden: Vorliebe für kräftig modelliertes Terrain, Begabung für Stirnen im Gegensatz zu fleischigen Gesichtsteilen usw.), sondern die Methode, den Gegenstand auf der Leinwand so entstehen zu lassen, wie der Bildhauer seine Figur entstehen läßt. Menn haut den Gegenstand zuerst roh, d. h. in großen Flächen zu; in dieses rohe Gefüge von Ebenen wird dann erst das feinere farbige Relief eingetragen. Motive sichtlich auf solches Vorgehen hin ausgesucht. Prozeß manchmal mehr auf der Leinwand, manchmal mehr in der Vorstellung durchgeführt. Auf jeden Fall enthält das entstehende Bild schon früh Wesentlichstes. So ist *Le marais* halbfertiges Bild. Dagegen wären Fragmente, hätte Menn seine Bilder zerschnitten (er zog Verbrennen vor), relativ wertlos, im Gegensatz zu Fragmenten eigentlicher « Maler ». Diese Bildentstehung wirkt entscheidend an der Wirkung mit. Die Gegenstände lassen manchmal tatsächlich « den Block spüren ». Auf ihr allein oder auf ihr mit beruht das Von-innen-heraus-erbaut-wirken, die Sicherheit, Klarheit, leise Abstraktheit, Raumtiefe, die Einheit des Bildraums (innerer fugenloser Zusammenhalt der Gegenstände), die äußere Festigkeit der Bilder. Die Methode war auch sonst auf Menn gut zugeschnitten, sie war organisatorisch, rationell, ohne Umschweife, objektiv und lehrbar.