

Lorenz Dittmann

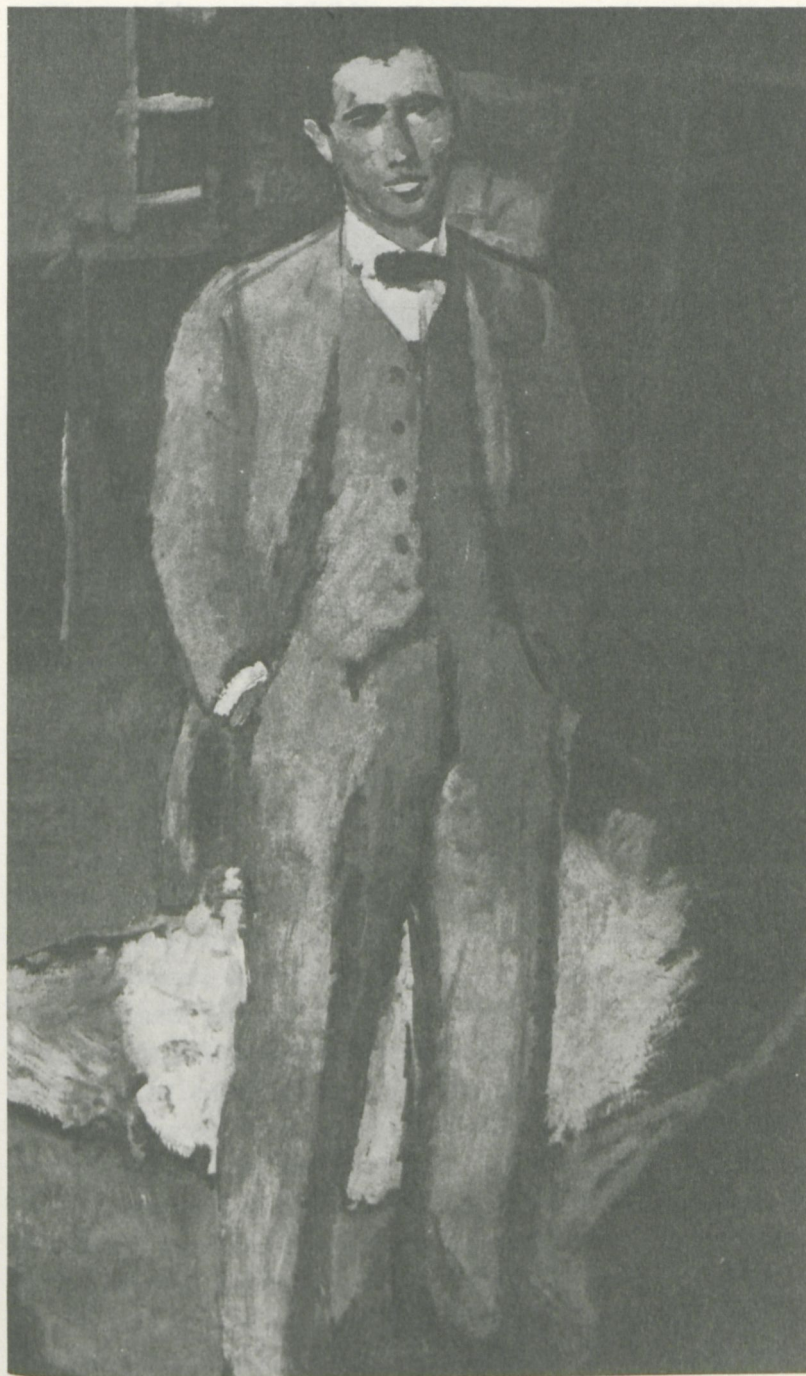
Albert Weisgerber

Im Vorwort des Katalogs zur großen Weisgerber-Gedächtnisausstellung von 1962 im Heidelberger Schloß stellte Georg Poensgen fest: »Der Name des Malers, von dem hier die Rede ist, blieb bis heute, ein halbes Jahrhundert nach seinem jähen Verlöschen, in der breiten Öffentlichkeit fast unbekannt, obgleich er für seine Zeitgenossen eine große Hoffnung bedeutete ...« Und Poensgen hoffte, »der Augenblick zum Verständnis und zur allgemeinen Wertschätzung seiner Kunst« sei nun gekommen¹. Diese Hoffnung hat sich nicht erfüllt. Weisgerbers Name mag bekannt geworden sein, das Urteil über seine Kunst blieb schwankend. »Welche Chance, jemals seiner Begabung nach geschätzt zu werden, bleibt für einen Albert Weisgerber!« rief Martin Gosebruch 1962 aus². In der Ausstellung »München 1869 – 1958, Aufbruch zur Modernen Kunst«, veranstaltet 1958 in München, ließ die »Neue Gruppe« mit Weisgerbers »Somalifrau« ihre Entwicklung beginnen, – der Katalog der Münchner Ausstellung von 1979, »Die Münchner Schule, 1850–1914«, aber erwähnte Weisgerber weder als Künstler noch als ersten Vorsitzenden der »Neuen Münchner Sezession«. Horst Ludwig räumte in seiner Darstellung der »Münchner Malerei im 19. Jahrhundert« (München 1978) Weisgerber den ihm zukommenden Platz ein und reproduzierte dessen »Sebastian mit den Pfeilen« und »Mutter Erde« zwischen Werken von Ludwig Dill und Franz Marc, – in den Münchner Museen, sowohl in der Neuen Pinakothek wie in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, jedoch bleiben Weisgerbers Bilder in die Depots verbannt, während Bilder etwa von Leo Putz, Ludwig Dill, Carl Strathmann ausgestellt sind³. Von einer gesicherten Wertschätzung Weisgerbers im überregionalen kunsthistorischen Urteil kann somit keine Rede sein. Woran mag das liegen? An Weisgerber oder an den (vornehmlich stilgeschichtlich) Urteilenden?

Dabei fehlt es nicht an aufschließender Literatur zu Weisgerber. Nur wenige Titel seien hier genannt: An erster Stelle die in persönlicher Anteilnahme und künstlerischer Einfühlung geschriebene Monographie von *Wilhelm Hausenstein*, als Gedenkbuch herausgegeben von der Münchener Neuen Sezession (München 1918), sodann die zahlreichen verdienstvollen Arbeiten *Wilhelm Webers*, vor allem sein erster, im Heidelberger Katalog veröffentlichter Oeuvre-Katalog der Gemälde Weisgerbers, schließlich die fleißige Saarbrückener Dissertation von *Saskia Ishikawa-Franke*⁴, mit ihren zahlreichen Abbildungen ein unentbehrliches Arbeitsbuch, leider aber recht schematisch in ihren Interpretationen und unbefriedigend in ihrer Schlußfolgerung.

Die zugleich genaue und souveräne Weisgerber-Monographie steht mithin noch aus. Nachfolgende Skizze kann bestenfalls einige Gesichtspunkte für eine solche Arbeit bereitstellen.

»Wer ihn nur für eine begrenzt-nachdrückliche und irdisch-schweifende Naturkraft nahm, täuschte sich so sehr wie andere, die etwa glaubten, er stimme völlig mit den geselligen Anklängen überein, denen man ihn oft sich aussetzen sah. Man darf bezweifeln, ob er je die letzte innere Verknüpfung mit andern fand. Hundertmal sah man ihn mitten im Umtrieb geselliger Zusammenkünfte in sich selbst schwer zurücksinken und sich absondern. Seine Freunde wunderten sich und waren unliebenswürdig betroffen, wenn er unter den Kastanien des sommerlichen Hofgartens plötzlich aufstand und davonging. Er raste in sein Atelier. Schon lange war er allein gewesen; seine Augen gingen schon lange über den Horizont hinaus, als sähen sie etwas Gestirnhafes. ... Er konnte munter sein, aber er war es beileibe nicht immer. Die Tiefe seines Hanges zum Bedeutenden, Pathetischen, Erschütternden, das Hingegebene seiner Demut, das Schmerzliche seines Ringens um Erleuchtungen, die über der Welt den Himmel öffnen, seine heimliche Neigung und Bestimmung zum Katastrophalen – dies alles ist bei seinen Lebzeiten nur von wenigen, von sehr wenigen geahnt oder ausgemessen worden. Gleichwohl war dies alles in ihm ...«



Ein Mann, der sich selbst in den Händen hält.



Abb. 2: Weisgerber, Am Boden liegender Jeremias (1912).

Diese tief lotende Schilderung der Person Albert Weisgerbers durch Wilhelm Hausenstein⁵ wird, auf je verschiedene Art, bestätigt von allen, die Weisgerber nahe standen. So erinnerte sich Theodor Heuss, der seit 1905 mit Weisgerber befreundet war, und der Hausenstein mit Weisgerber im Pariser Frühling des Jahres 1906 bekanntgemacht hatte: »Die Ausgelassenheit des Naturburschen, die im kaum bemerkten Übergang aus der gespielten in die echte Sentimentalität glitt, tritt zuerst in das Gedächtnis ...« Und: Weisgerber, »der eine leidenschaftliche, ja ehrgeizige Vorstellung von großer Kunst besaß und gegenüber dem eigenen sicheren Könnertum eine heimliche Skepsis nährte, wußte sich in einer ewigen Spannung ...«⁶ Gino de Finetti, ein Malerfreund, schilderte Weisgerber auf einem Künstlerfest zu Pullach im Jahre 1902: »Er singt und schreit, lacht und pufft die tanzenden Mädchen, tanzt selbst ...«, er ist es, der »am tollsten mitmachte. Das war Albert Weisgerber – in seinen frohen Stunden. Daß aber in diesem Menschen ein tiefer Ernst steckte, oft eine bittere Neigung zur Grübelei und zur Qual seiner eigenen komplizierten Natur, das wußten die Wenigsten, denn, was er schaffte, zeigte meistens eine vertrauenerweckende Selbstsicherheit⁷.« Schließlich sei noch Hans Purrmann das Wort gegeben: »Wenn ich an Weisgerber zurückdenke, so sehe ich ihn vor mir als Zwanzigjährigen, ausgestattet mit robuster Gesundheit und erfüllt von Lebens- und Kunstwillen. Sein Blick war leuchtend, zuweilen jedoch von einer unbestimmten Trauer, einem unsteten Suchen verdunkelt. Die Augen lagen, von starken Brauen geheimnisvoll überschattet, tief unter der Stirn. Leicht entzündlichen Temperamentes, konnte er aufschäumen bis zur Trunkenheit, die sich von kritischem Nachdenken keine Zügel auflegen ließ. ... Weisgerber war ganz auf sich gestellt ... Er mußte kämpfen; er mußte jeder Lage gewachsen sein, in die er geworfen wurde ... Seine Armut weckte niemals Mitlied. Stets war er gut, ja gewählt gekleidet ... Sein Stolz war vorbildlich wie sein Leben. Kein Zug an ihm erinnerte an die Bohème, in der er wohl ohne Hochmut verkehrte, die ihn aber nie zu den Ihren zählen konnte. ...«⁸

Das Leben dieses vielschichtigen, innerlich gespannten, leidenschaftlichen und zugleich alle Leidenschaft in einem starken Willen und der Idee einer höchsten Bestimmung von Kunst versammelnden Menschen ist schnell erzählt⁹: Geboren am 21. April 1878 in St. Ingbert, als Sohn des Bäckers und Gastwirts Peter Weisgerber und seiner aus Dudweiler stammenden Frau Elisabeth, fiel Albert schon auf der Lateinschule in St. Ingbert, die er von 1889 bis 1891 besuchte, durch seine zeichnerische Begabung auf. So ermöglichte ihm sein Vater ab 1891 die Lehre in der Abteilung Zimmer- und Dekorationsmalerei der Kreisbaugewerkschule in Kaiserslautern. Nach einer kurzen Lehrzeit bei einem Dekorationsmaler in Frankfurt wechselte er im Winter 1894 auf die Kunstgewerbeschule in München über, wo er von den Professoren Widmann (im figürlichen Zeichnen), Gmelin (im kunstgewerblichen Zeichnen) und von Langenmantel (in figürlicher Dekoration) unterrichtet wurde. Das Zeugnis des Direktors der Kunstgewerbeschule, von Lange, vom April 1897, stellte fest, Weisgerber zähle »zu den besten und begabtesten Schülern der Anstalt«. So wagte Weisgerber den Sprung zur Münchner Akademie der bildenden Künste. Zwei Semester arbeitete er in der Zeichenklasse von Gabriel Hackl, drei Semester in der Malklasse von Franz Stuck. Dort schloß er auch Freundschaft mit Gino de Finetti und Hans Purrmann. Das Zeugnis Stucks vom 17. Juli 1889 erkannte ihm »im Fleiß, Fortschritt und Betragen die erste Note« zu. Dem intensiven Münchner Künstlerleben, den leidenschaftlichen Abenden der Vereine »Die Kuh« und »Sturmfackel«, entfloh Weisgerber mit Finetti im Frühjahr 1901, um im Bayerischen Wald, in der Stille und Größe dieser Natur, zu malen. 1902 leistete er seinen Militärdienst beim 2. Infanterie-Regiment in München ab, reiste nach Venedig und wieder in den Bayerischen Wald. Tief erschütterte ihn der Tod seiner geliebten Mutter im Jahre 1903. Seine Verwurzelung im süddeutschen Raum machte sich in der Ablehnung einer ehrenvollen Berufung nach Düsseldorf kund. Weisgerber wechselte zwischen St. Ingbert und München, besuchte die Impressionisten-Ausstellung in Berlin, und, in der Zeit vom

Herbst 1905 bis Ende Mai 1906 und wieder 1907, zweimal Paris, im Auftrag der Zeitschrift »Jugend«, für die er schon seit 1897 gearbeitet hatte. Im berühmten Pariser »Café du Dôme« traf er sich mit Purrmann, Rudolf Levy, Jules Pascin, Hermann Uhde-Bernays und wurde mit Henri Matisse bekannt. 1907 erhielt er die Stelle als Zeichenlehrer an der Damenakademie des Künstlerinnenvereins in München und heiratete die Malerin Margarete Pohl, eine Bankierstochter aus Prag. Im Winter 1908/09 empfing er starke Eindrücke in der Schleißheimer Marées-Ausstellung. 1909 reiste er nach Florenz, malte im Sommer in Schondorf am Ammersee, erhielt den Besuch von Matisse und Purrmann in München, gewann die Goldene Medaille der X. Kunstausstellung in München. Im selben Jahr begann er mit großen religiösen Kompositionen. Ein erster Lebenshöhepunkt war erreicht. 1910 wurde er auf das Schloß Svinar in Böhmen zu Eugen von Kahler eingeladen, arbeitete auch in München und am Gardasee. 1911 malte er mit Fritz Burger-Mühlfeld am Attersee, fuhr wieder nach Paris, wo er in der Sammlung Pellerin Werke Cézannes studieren konnte, und erneut nach Italien, nach Florenz, Rom und Neapel. Erste Kollektivausstellungen wurden veranstaltet im Münchner Kunsthaus Brackl, anschließend bei Richter in Dresden. 1912 beschickte er Ausstellungen bei Paul Cassirer in Berlin, im Kunsthaus Zürich und bei Schames in Frankfurt. Er beteiligte sich an der berühmten Sonderbund-Ausstellung in Köln, malte, wiederum mit Burger-Mühlfeld, in der Lüneburger Heide und fuhr nach Hagen, zur Einweihung des Museums von Karl Ernst Osthaus. Ein zweiter Höhepunkt seines Lebens: 1913 wählte ihn die von ihm mitgegründete »Neue Münchner Sezession«, der u. a. Bernhard Bleeker, Karl Caspar, Alexej von Jawlensky, Alexander Kanoldt, Paul Klee, Edwin Scharff und Max Unold angehörten, zu ihrem ersten Vorsitzenden. Diese »Neue Sezession« führte 1914 ihre erste Ausstellung durch, an der sich u. a. Max Beckmann, Erich Heckel, Karl Hofer, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, Rudolf Levy, August Macke, Oskar Moll, Max Pechstein und Hans Purrmann beteiligten. Bei Kriegsbeginn

meldete sich Weisgerber als Freiwilliger. Am 10. Mai 1915 fiel er als Leutnant und Kompanieführer bei Fromelles (Ypern).

Innerhalb dieser kurzen Zeit schuf Wiesgerber in leidenschaftlicher Arbeit ein Lebenswerk von rund 440 Gemälden und Ölskizzen (wobei jedoch nur von etwa 230 bis heute die Aufbewahrungsorte in öffentlichen und privaten Sammlungen bekannt sind) und einer noch unabsehbaren Zahl von Aquarellen, Temperablättern, Handzeichnungen und Plakaten¹⁰.

In der vorliegenden kurzen Darstellung kann es sich nicht darum handeln, dies Oeuvre quantitativ zu präzisieren, oder es im gesamten ausführlich zu behandeln, auch nicht darum, künstlerische Bezüge durch Vergleiche genauer zu fassen. Ihr Ziel kann nur sein, anhand einiger ausgewählter Werke eine Vorstellung von Rang und Eigenart der Kunst Weisgerbers zu vermitteln. Auswahlprinzip war dabei die leichte Erreichbarkeit der Weisgerberschen Gemälde im saarländischen Raum. (Hinzugenommen wurden einige der in den Münchner Sammlungen aufbewahrten Bilder.) Nur innerhalb dieser Perspektive kommt auch die künstlerische Entwicklung Weisgerbers zur Sprache.

Die Aussagen wurden vor den Werken selbst formuliert und wollen dazu ermuntern, die Originale selbst aufzusuchen. Denn, dies ist an den Anfang einer Erläuterung der Kunst Weisgerbers zu setzen: wie nur je bei einem »Maler« im Vollsinne des Wortes ist für eine angemessene Beurteilung der Bilder Weisgerbers Kenntnis der Originale die Voraussetzung. Was in Abbildungen flau und nichtssagend wirken mag, gewinnt im Original meist ungeahnten optischen Reichtum, bildnerische Fülle.

»Erst die Phantasie kann die Leinwand beleben, sie muß dem Maler die Hand führen, sie muß ihm im wahren Sinne des Worts bis in die Fingerspitzen rollen. Obgleich unsichtbar, ist sie in jedem Striche sichtbar, freilich nur für den, der Augen hat zu sehen, nur für den, der sie empfindet . . .« »Je naturalistischer eine Malerei ist, desto phantasievoller muß sie sein, denn die Phantasie des Malers liegt nicht – wie noch ein Lessing annahm – in der Vorstellung von der Idee, sondern in

der Vorstellung von der Wirklichkeit oder, wie Goethe es treffend ausdrückt: »Der Geist des Wirklichen ist das wahrhaft Ideelle«. Diese Sätze Max Liebermanns über die »Phantasie in der Malerei«¹¹ gelten ungeschmälert auch für Weisgerber. In jedem einzelnen Pinselzug, im Gewebe aller Farbstriche bekundet sich die Phantasie des Malers Weisgerber, der dem »Geist des Wirklichen« nahekommen will, und nur im Nachvollzug der alles Einzelne erfassenden bildnerischen Realisierung ist der Rang der Werke Weisgerbers zu erkennen – stilgeschichtlichen oder ikonographischen Generalisierungen entzieht er sich. (Auch die wenigen beigegebenen Abbildungen können nur als schwache Erinnerungsstützen gelten.)

Wilhelm Hausenstein gliederte das selbständige künstlerische Schaffen Weisgerbers in vier Epochen. Die erste umfaßt die Jahre zwischen 1903 und 1906, die zweite die Pariser Zeit (1905/06 und 1907) die dritte die »zweite Münchner Zeit« diesseits der italienischen Fahrten«, die vierte die Zeit jenseits der italienischen Reisen, von denen die im Jahre 1911 durchgeführte als die entscheidende angesehen wurde¹². Diese Gliederung, die auch Friedrich Gerke anerkannte¹³, und die Saskia Ishikawa-Franke als Einteilungsschema zugrunde legte (Anfänge bis 1902, 1902–1905, 1906–1908, 1909–1911, 1912–1914), wurde von Hausenstein selbst nur ganz locker gehandhabt. Für eine erste Orientierung mag sie hingehen, als rigorose Schematisierung in säuberlich getrennte Drei-Jahres-Abschnitte aber müßte sie die Leidenschaftlichkeit, Spontaneität und zugleich den weiten Atem von Weisgerbers Schaffen verfehlen. Weisgerbers künstlerische Entfaltung ist zugleich einheitlicher *und* komplexer, als solche Gliederung erfahren läßt. Eine kritische Erörterung dieser Einteilung wäre jedoch nur zu leisten im Rahmen einer ausführlichen Gesamtdarstellung des Weisgerberschen Oeuvres. So wird sie hier nicht weiter angesprochen. Es ist vielmehr die Absicht dieser Zeilen, das Weisgerbersche Schaffen in seiner Entfaltung Jahr für Jahr, und zwar gerade in der Vielfalt seiner Verwirklichungen, umrißhaft zu vergegenwärtigen.

Nur kurz erwähnt seien einige Bilder seiner Anfangsjahre,

die seine Verankerung in der Münchner Malerschule dartun. Aus dem Jahre 1898, dem ersten Lehrjahr bei Stuck, stammt das große, nahezu drei Meter breite Bild »Das Mädchen aus der Fremde« (Moderne Galerie¹⁴; IF 3¹⁵), eine Wanddekoration für den Saal der Münchner Künstlervereinigung »Die Kuh«, die Weisgerbers schon früh entwickelte Begabung zur monumentalen Komposition erkennen läßt. Vor dunklem Landschaftsgrunde heben sich, nur wenig heller, die Figur des nackten Mädchens – die Allegorie der Poesie – und die Gruppe der es dumpf bestaunenden Landbevölkerung ab. Konturen und Binnenkonturen stehen in ihrer Vereinfachung dem Formvokabular des Jugendstils nahe, des Jugendstils in seiner Münchner Variante, wie sie sich in Werken der Malergruppe »Neu-Dachau« – vergleichbar sind hier vor allem Bilder Arthur Langhammers – und der Gruppe »Die Scholle« mit ihrem Hauptrepräsentanten Leo Putz zeigte. Schon hier aber baut Weisgerber seine Figuren widerständiger auf, weniger glatt, weniger einschmeichelnd-kurvig stellen sich die linearen Begrenzungen dar.

Ist »Das Mädchen aus der Fremde« in seiner literarisch-assoziationsfreudigen Thematik der mit dem vagen Begriff des »Symbolismus« gekennzeichneten Kunstströmung zuzuordnen, so fügen sich andere, etwas später gemalte Bilder der Nachfolge des redlichen Realismus Wilhelm Leibls und seiner Schule ein, so das straffe, strenge »Bildnis des Malers Köppen« von 1901/02 (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; IF 13) in strikter Reduktion der Farbigkeit: der Maler in schwarzgrauem Anzug, ockerbraun sein Inkarnat, vor graubraunem Grund, – oder der um 1902 gemalte »Bauernbub unter Birken« (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; IF 18), ein Bild, das, meist mit der Spachtel aufgetragene, Farbelemente schroff gegeneinandersetzt. Nichts Gefälliges, Beschönigendes geht ein in solche Darstellung. Mit seinen dunklen Augenhöhlen wirkt der Bauernbub wie blind.

1902 entstand auch der monumentale »Schnitter« (St. Ingbert; IF 19); kantig, hochaufgereckt, im harten Sonnenlicht stehend, erinnert er mit seinem stolzen – von der Gefahr des

Leeren nicht völlig freien – Pathos mehr an Figuren Ferdinand Hödlers als an die betuliche Münchner Landschafts- und Landarbeiter-Malerei dieser Jahre.

Die Hauptwerke des Jahres 1903 sind entweder verschollen, zerstört (das »Selbstbildnis mit erhobener Hand«; IF 41) oder schwer erreichbar (»Bildnis des Musikers Sachs«, Tel Aviv; IF 40).

1904 öffnet sich die Kunst Weisgerbers dem flirrenden Spätimpressionismus. Lichtflecken überfluten die sitzenden Herren »Im Biergarten«, die in der großen, durchgeführten Fassung in St. Ingbert (IF 61) jedoch jenseits dieses Lichtspiels starre Distanz bewahren, das Profil des rechten in fast karikaturistisch-linearer Zuspitzung fixiert, während sie in der skizzenhaften Formulierung der Slg. Kohl-Weigand (IF 59) wie von expressiven Farblichtpfeilen durchwühlt erscheinen.

Dann der Sprung zum machtvollen »Bildnis des Dichters Ludwig Scharf« von 1905 (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; IF 82): der proletarisch-ungefüge Mann sitzt schwer im Sessel, das leidenschaftliche, mißtrauische Haupt wie lauernd vorgeneigt. Durch Hans Purrmann¹⁶ wissen wir, daß Weisgerber Whistlers »Porträt seiner Mutter« und sein »Bildnis Carlyles« bewunderte und zum Vorbild nahm. In der Kostbarkeit des Farbklangs: das bräunliche Grau des Anzugs vor dem Grau-Ocker der Wand, – das Inkarnat ganz dem Farbton dieser Wand angeglichen –, bläulichgrau der gemusterte Vorhang links, klingt Whistlers Vorbild nach. Wie weit aber läßt Weisgerber in der Energie der Konturführung, der geheimen Spannung des kompositionellen Gefüges Whistlers Eleganz zurück! Die »Skizze zum Bildnis des Dichters Scharf« (Moderne Galerie; IF 81) vollends hat mit ihren wie in implodiver Energie verklammerten Farbmassen Vergleichbares fast nur in Frühwerken Cézannes, dem »Bildnis seines Vaters« von 1866/67 oder dem gleichzeitigen »Achille Empereire«.

Wie genau Weisgerber nun nicht nur den physiognomischen Ausdruck, sondern den ganzen Bildaufbau und den Einsatz aller bildnerischen Mittel auf das Wesen der dargestellten Personen abzustimmen vermochte, lehren die weiteren Por-

träts des Jahres 1905. Neben dem von verhaltener Leidenschaft erfüllten »Bildnis des Dichters Scharf« steht das nachdenkliche »Bildnis Ludwig Prager« (St. Ingbert; IF 86), das die Tischform aus der graubraunen Dunkelheit des Bodens wachsen, in Bild und Staffelei der linken Zimmerecke Konturlinien abgehoben über den dunklen Grund laufen läßt, auf der spiegelnden Tischplatte aber malerische Virtuosität voll entfaltet und so etwas von der Hingabe ans Optische bei diesem ersten Sammler von Weisgerber-Bildern zum Vorschein bringt. Eine wieder andere Möglichkeit repräsentiert das gelöste »Damenbildnis« der Slg. Kohl-Weigand (IF 89), mit seiner reichen Abstufung in Grautönen schon ein Werk des Pariser Aufenthaltes, während das strikt in die Vertikale komponierte »Selbstbildnis als Unteroffizier« derselben Sammlung (IF 93) die hochgemute Lebensform des Künstlers, die ihm zu dieser Zeit freilich noch wie eine andere Macht auferlegt scheint, unmittelbar vor Augen führt.

In der Pariser Zeit, 1905/06, hellt sich Weisgerbers Palette auf und gewinnt an Farbigkeit. Erstaunlich die Vielfalt der Anknüpfungspunkte! Das fulminante »Bildnis Rudolf Levy« (Moderne Galerie; IF 107) stellt in einem kühnen Farbklang Schwarzbraun, Schwarzgrau und Schwarzblau in Hut und Mantel, Rotbraun im Inkarnat vor ein von impulsiven Gelbströmen durchzogenes Bläulichweiß des Grundes. Mit diesem Farbkord und seiner prägnanten Flächigkeit ruft es die Erinnerung wach an Manets Kunst, etwa an sein »Frühstück im Atelier« von 1868/69, dessen gelassene Malweise aber mit neuer Verve aufladend, den Malerfreund vital-gespannt, wie auf dem Sprunge in ein leidenschaftliches, erfülltes Leben zeigend.

In etwa vergleichbarer Weise sind die »Drei Damen auf dem Sofa« (St. Ingbert; IF 123) von einem bräunlich-hellen Grunde foliiert. Hier bestimmt ein in weiten Pinselzügen buntfarbig (bläulich, violett, gelblich) moduliertes Gelblichweiß auch die Gewandung zweier Sitzender, sodaß im Kontrast zur braunen Dunkelheit der dritten Dame und zum Braunrot des Sofas spontaner, fast nervöser Bildrhythmus sich

entfalten kann.

In einigen Fällen wählte Weisgerber den Gestaltungsmodus gemäß der Bildthematik und ihrer aktuellen prägnanten Veranschaulichung. So versuchte er in seinen Darstellungen von Pariser Cafés und Variétés die Sprache Toulouse-Lautrecs zu sprechen. Seine karikaturistische Begabung kam ihm dabei zu Hilfe. In pointierter Silhouettierung heben sich beim »*Pariser Variété*« (St. Ingbert; IF 129) oder bei der farbigeren »*Schmierre*« (Sgl. Kohl-Weigand; IF 131) Vordergrundfiguren gegen die hellere Bühne ab. Beim »*Pariser Café*«, I (München, Städtische Galerie; IF 127) übernahm Weisgerber Toulouse-Lautrecs Methode, mit offenen, heftig gezogenen Pinselstrichen zu arbeiten und diese gegen scharf silhouettierte Figuren zu kontrastieren. Toulouse-Lautrec aber vermochte (etwa in seinem Bilde »Die Goulue und Valentin«), beide Elemente in eine fließende Bildbewegung zu binden, in Weisgerbers Gemälde bleibt die dunkelbraune Rückensilhouette des Kellners ohne Bezug zu den Regen veranschaulichenden Schrägen der Straßenzone. Das Bild ist reich an impulsiv und inspiriert gemalten Details, ermangelt jedoch einer strengeren kompositionellen Fügung. Ähnliches gilt von der kleineren Fassung in St. Ingbert (»*Pariser Café*« II; IF 128): auch hier phantasievoll gearbeitete Einzelstellen, wie das Antlitz der sitzenden Frau, bei dem die Farbe ganz dünn über die Leinwand gezogen ist, deren Struktur durchscheinen lassend und so dem Gesicht einen Ausdruck fragender Ferne verleihend (in starkem Kontrast zur karikaturistischen Prägnanz des Männergesichts), während die Zuordnung der Bildteile vergleichsweise starr bleibt. Man ahnt vor solchen Bildern etwas von der Qual, dem Ungenügen an sich selbst, das Weisgerber gerade in den Pariser Monaten überfiel.

Zu seiner ursprünglichen, leidenschaftlichen Bildrhythmik aber fand Weisgerber zurück im Bild der »*Kamelreiterin im Zirkus Médrano*« (Sgl. Kohl-Weigand; IF 133). Die Raumdynamik des kreisenden Zirkusrundes erfaßt mit fliehenden Farbstrichen die Beine des Tieres, das über ihnen zu dämonischer Größe aufwächst, irreal entkörperlicht durch die Farbe:

ein Werk, das sich gegen die berühmten Zirkusbilder Ernst Ludwig Kirchners (seine »Zirkusreiterin« von 1912, seinen »Zirkusreiter« von 1914) ohne Einschränkung behauptet.

In seinen Erinnerungsbildern an den orgiastischen Sommerball der »Ecole des Beaux Arts« näherte Weisgerber sich dem Fauvismus. Nun wird, wie beim Fauvismus, und letztlich in der Nachfolge der Kunst Van Goghs, der dynamisierte Farbstrich zum tragenden Bildelement, der nicht allein die Konturen, sondern auch die, gestreifte Tücher darstellenden, Flächen konstituiert. Energisch sind die beiden Schläfer im »*Bal des 4 Arts*« I (St. Ingbert; IF 124) zur Gruppe zusammengeschlossen, kühner noch in der zweiten Fassung, dem »*Bal des 4 Arts*« II (St. Ingbert; IF 125), weil hier eine bildflächenparallel gelagerte Figur mit einer in schroffer Verkürzung bild-einwärts liegenden zu *einer* kraft- und spannungsvollen, flächenbannenden Konfiguration verklammert ist. Nicht aber folgte Weisgerber dem Fauvismus in dessen Heftigkeit der Farbgebung. Vielmehr bestritt er auch hier die farbige Aussage mit reich differenzierten Braun-, Braunrosa-, Graubraun-, Weiß- und Schwärzlich-Tönen und Streifen kräftigerer Farben (Fassung I), mit Grau, Rot, Graurot, Braunrot, Schwarz, Weißlich und Ockervariationen (Fassung II), mit gedämpften und gleichwohl vitalen Farbklingen also, und wurde gerade damit dem tiefen, elementaren Schlafen dieser Gestalten farbig gerecht.

Die Pariser Erfahrungen klingen nach in Bildern Weisgerbers wie dem »*Jahrmarkt in St. Ingbert*« (I, St. Ingbert; IF 136; II, Slg. Kohl-Weigand; IF 137). Dargestellt von einem Standpunkt schräg oben, in einem seit dem Impressionismus möglichen Anblick, sind Kaufstände, Menschen, Hausfassaden zu einem von einheitlicher rhythmischer Bewegung erfaßten, dabei farbig ungemein reich und kraftvoll differenzierten Ganzen zusammengenommen. In solcher Veranschaulichung des Straßenlebens als eines »organischen« Geschehens steht Weisgerber auf der Höhe gleichzeitiger französischer Maler vom Range Albert Marquets etwa.

Zunehmend gewinnt Weisgerbers Kunst an eigenem Profil,

immer weiter spannen sich zugleich die Pole ihrer Möglichkeiten.

1907 malte Weisgerber, begeistert von der Schönheit von Negern, die er auf einer Völkerschau in Hamburg, bei Hagenbeck, sah, die herrliche, dunkeltönende »*Studie zur Somalifrau*« (Slg. Kohl-Weigand; IF 155). Vor grautonig-ockerfarbenem Grund der sonore Klang von dunklem Braun und Karminrot, durchzogen von weißlichen, zinnoberroten, dunkelblauen und braungelblichen Streifen, in dem sich die schwermütige Würde dieser Frau ebenso offenbart wie in ihrem ruhevollen Lagern. Der Kunst Delacroix' vergleichbar drang Weisgerber hier zur Tiefe, zur verhaltenen Glut dieses exotischen Lebens vor.

Im gleichen Jahr entstanden aber auch die »*Schlafende im Bett*« (St. Ingbert; IF 159), kühn anhebend von unten her mit einem gestaltlosen, farbig differenzierten Weißgrau, das sich erst allmählich zu Formen verdichtet, die hochexpressive »*Tänzerin, Pariser Variété*« (Slg. Kohl-Weigand; IF 161), die eine von schrägen Farbstrichen zerrissene Nackte vor drohender Dunkelheit exponiert, und, in stärkstem Gegensatz dazu, das geschmackvolle, in Rosa und Blaugrau orchestrierte »*Stillleben mit Äpfeln und Krug*« (IF 176) oder der streng gebaute, auf Grau und Braun gestimmte »*Winterliche Hof*« (IF 168) derselben Sammlung.

Wie Weisgerbers Kunst 1907 an Weite gewann, so erlangt sie im folgenden Jahr, 1908, eine neue, fast hermetische Festigkeit des Bildbaues. Aufschlußreich hierfür ist das »*Selbstbildnis in blauer Litewka*« (St. Ingbert; IF 187), das aus straffen, meist rechteckigen Farbelementen wie ein Magnetfeld sich zusammenschließt. In harter Vertikale stößt die Staffelei empor. Höchst eigenartig die Verdunkelung des Antlitzes gerade in der Augen- und mittleren Stirnpartie. Seine Blicklosigkeit entrückt das Antlitz in Schwermut und stumme Anonymität. Maskenhaft anonym erscheinen die Gesichter auch in der »*Atelierszene*« (St. Ingbert: IF 191). Die weiße, bläulich- und rosagrau verschattete Liegende (Margarete Weisgerber) füllt den Vordergrund dieses Bildes in stockendem Rhythmus.

Mit entschiedener Straffheit, kontrastiert gegen eine weite, violett- und blaugraue Leere, bauen sich Fahnenstange, Figurengruppe – nahezu alle Gestalten wenden sich vom Betrachter ab – und Geländer auf im »Strand mit Fahnenstange« (Slg. Kohl-Weigand; IF 193). In solcher Verschließung und Verhärtung darf eine erste Phase der inneren Aneignung der Cézanne'schen Kunst gesehen werden, die nun erst als Zwang und Beschränkung zur Wirkung kommt.

Zweifellos bringt das Jahr 1909 eine neue Befreiung, eine Befreiung zur Natur und zu sich selbst. In diesem Jahre entstehen eine Reihe großgesehener, machtvoll in die Weite sich dehnender bayerischer Landschaften und mehrere spontan gemalte »Frauenköpfe« (St. Ingbert; IF 203 und 204), wie auch das »Bildnis Margarete Weisgerber mit grüner Jacke« (St. Ingbert; IF 202), in dem zarte Tonabstufung mit einem kräftigen Buntfarbakzent, dem roten Wandstreifen rechts, sich eint. Dies Jahr bringt schließlich auch den Durchbruch zu den religiösen und mythologischen Themen, zu den Sebastiansbildern und zur »Amazonenrast«.

Aus *sitzenden* (St. Ingbert; IF 210; mit Munch-haft ziehenden, schweren Farbströmen) und *stehenden männlichen und Jünglingsakten* verdichtet sich allmählich Weisgerbers Bildidee des jugendlichen nackten Heiligen Sebastian im Walde, ausgesetzt seinem Martyrium und seinem Tode. An den Anfang der genetischen Reihe gehört wohl der »Stehende Jünglingsakt im Zimmer« (Slg. Kohl-Weigand; IF 212), ihm folgen die *stehenden Jünglingsakte im Freien*, ganz im impressionistisches Licht getaucht (St. Ingbert; IF 213 a), *im Walde* (St. Ingbert; IF 241; Slg. Kohl-Weigand; IF 243, groß und ernst), um für die gemeinte Thematik im »Sebastian auf dem Baumstumpf« (St. Ingbert; IF 244) eine erste, unvollendete Formulierung zu finden. Sebastian ist hier durch seinen Gesichtsausdruck als leidender Märtyrer gekennzeichnet, mag auch sein Leib als ein frei beweglicher erscheinen.

Die Schergen des Martyriums akzentuiert der „Sebastian mit Armbrustschützen im Walde“ (Slg. Kohl-Weigand; IF 247): zinnoberbraun der linke, gelb der rückwärtige, blaugrau

und graukarminrot der rechte, heftig konturiert, Sebastian aber davon eigenartig abgehoben, schmal, hochaufragend, das rosatonige Inkarnat von blaugrauen Schatten überflutet. Hier schon kündigt sich die besondere Natureinbindung in Weisgerbers religiösen und mythologischen Bildern an, die auch die „*Amazonenrast*“ I (Slg. Kohl-Weigand; IF 253) bestimmt: das ganze Bild von einem geheimnisvollen Licht erfüllt, das blaugraue, in großen Flächen modellierte Pferd in der Mitte antwortet den Farben des Berges hinter ihm, wirkt wie eine Verdichtung aus diesen. Die liegenden Amazonen scheinen sich aus blaugrauen Schatten dem Lichte darzubieten. Wie Träger naturhafter Kräfte und Bewegungen stellen so die Bildgestalten sich dar.

Das Jahr 1910 gewinnt seinen Höhepunkt in den Gemälden weiblicher Akte. Zart und schüchtern, schlank, seine Vertikalität durch den viel zu langen Arm betonend, zeigt sich der »*Stehende Mädchenakt im Atelier*« (Moderne Galerie; IF 269), asymmetrisch und in lockerem Kontrast zu den in die Breite gelagerten Flächen des Sofas und des Gemäldes hinter ihm. An die Stelle dieser leisen, zögernden Zuordnung der Bildteile tritt beim »*Halbakt mit gelber Hose*« (Slg. Kohl-Weigand; IF 276) eine fließende Bewegung im reich modulierten Oliv der Sofadecke, die sich auch auf die Liegende überträgt. Das Antlitz von offenen Pinselschraffuren überdeckt, und so entrückt, fließt das Inkarnat des Leibes hin zum milden Orangegelblich der Hose. Hinterlegt ist die Figur von einem farbig vielfältig abgestuften, mit Blumenmustern dekorierten Vorhangstoff, der wiederkehrt bei den beiden Akten von Negerinnen. Die »*Sitzende Negerin*« (Moderne Galerie; IF 277), eingehüllt in eine verhaltene Farbigkeit aus Graubraun im Inkarnat, Grüngrau- und Braungrautönen mit vielfachen Brechungen zu den Buntfarben im Vorhang und Bräunlichgrau im Tuch, aus der nur das Eigelb über der linken Stuhllehne herausleuchtet, eingehüllt auch in ein gedämpftes Halblight, offenbart so das Schwermütig-Schwere und Gelassene dieser menschlichen Existenz. »*Valeur*«-Malerei, die Abstimmung zarter Farbtondifferenzen nach ihren Hellig-

keitswerten, wird damit zum Ausdrucksträger. Ein drittes Mal erscheint der mit Blumen und Blättern überstreute, ockerweißliche und olivgrüne Vorhang bei der »*Liegenden Negerin*« (St. Ingbert; IF 278), hier kontrastiert gegen das milde Braun der Frau und die in Grau, Blaugrau und Weißlichrosa facettierten Töne des Betts. Von ferne mag bei diesen Akten das Vorbild Matisse nachklingen, aber wie tiefgreifend ist es verwandelt! Wie achtsam ist Weigerber auf das Passivische, Animalisch-Hilflose dieser Frau, wie hält er sich davor zurück, sie zum bloßen Vorwand eines malerischen Exerzitiums zu machen!

Ein anderer Höhepunkt wird mit den Sebastiansbildern dieses Jahres erreicht. Der »*Gefesselte Sebastian im Walde*« (Moderne Galerie; IF 299) nimmt das christliche Martyrium ganz in eine dichte, urwaldhafte, chaotische Natur hinein. Magische Stille herrscht. Wie angewurzelt steht das Pferd im grünen Waldeslicht. Die Zeit scheint anzuhalten. Alle Naturfarben kehren wieder im Inkarnat des Jünglings. Wie eine »Lichtung« dieser Natur kann sein beleuchteter Leib erscheinen. Nur das eine (von uns aus rechte) Auge blickt, in einem schwer deutbaren, zugleich demütigen und empörerischen Ausdruck. Die linke Gesichtshälfte ist mit Violetrosa heftig, formzerstörend übermalt, der Mund so grimassierend verzogen. Die Natur erscheint als ein Abgrund, in den der Mensch vergeht. Beim »*Sebastian mit den Pfeilen*« (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; IF 300) ist der Heilige allein gelassen in einem friedlichen, dichten Wald, der nicht Anteil nimmt an Qual und Tod des Menschen. Aber die Leidenszüge des Hauptes sind zugleich verwandt der Formenrhythmik der Blätter. Sehr wohl möglich, daß Weisgerber für solche Interpretation des Heiligen-Schicksals als Teil einer Natur von unausmeßbarer Tiefe beeindruckt war von Werken Hans von Marées.

In seinen Bildern mit Figuren in einer Landschaft konnte Weisgerber diese künstlerische Höhe nicht halten. Einerseits setzte er in der »*Gesellschaft im Freien*« (Slg. Kohl-Weigand; IF 289) und auch in seinem »*Ausritt im Englischen Garten*«

(Moderne Galerie; IF 286) einen harmlosen, freundlichen, dekorativen Impressionismus fort. (Das letztere Bild ist auch als Weiterführung der »Englischen-Garten«-Bilder Fritz Schiders zu verstehen, jedoch viel erregter im Strich: zu einer nahezu »tachistischen« Farbmasse sind die beleuchteten Blätter im oberen rechten Bildviertel zusammengerissen.) Als andere Möglichkeit entstanden konstruktive Kompositionen aus Figuren und Landschaft wie die »*Badenden am Waldbach*« (Slg. Kohl-Weigand; IF 282), undenkbar ohne das Vorbild Cézannescher Badender, aber noch weit hinter deren anschaulicher Konsequenz und Fülle zurückbleibend. Nur in Bildern wie der strengen, kargen »*Regenbogenlandschaft*« (Slg. Kohl-Weigand; IF 294) öffnet sich ein Weg in die Zukunft.

Auch 1911 laufen mehrere künstlerische Möglichkeiten nebeneinander her. Als Extremum sorgfältiger Modellierung aus der Farbe nach dem Vorbild Cézannes, aber in der Gefahr, dieses Vorbild ins Dekorative zu verzeichnen, darf das milde, verhaltene, auf Blaugrau-, Gelbgrau-, Gelbweiß-, Graubraun- und Graurosa-Töne gestimmte »*Bildnis Margarete Weisgerber*« (Moderne Galerie; IF 310) gelten. Das »*Selbstbildnis am Attersee*« (St. Ingbert; IF 312) dagegen und das »*Bildnis Fritz Burger-Mühlfeld*« (Slg. Kohl-Weigand; IF 304) intensivieren – fast plakathaft – die Buntfarbkontraste. In strahlender, graublaue Schatten werfender Sonne reckt sich der Maler pathetisch vor der Tiefe des blauen Wassers und der grauvioletten Berge auf. Scharf setzen sich die Schattenflächen von den Lichtzonen ab. Diesen konstruktiven Gehalt nimmt das »*Stehende Bauernmädchen*« (Moderne Galerie; IF 309) auf. Denkmalhaft, einsam und schroff steht das Mädchen gegen den leeren, spröden, tief herabgezogenen blauen Himmel. Licht- und Schattenflächen stoßen kantig gegeneinander. Alle Widerborstigkeit Weisgerbers ist in diesem Bild enthalten. Dagegen nimmt das Gemälde »*Im Münchner Hofgarten*« (München, Städtische Galerie; IF 320) den dekorativen Wohlklang des »Ausritts im Englischen Garten« auf, jedoch unter Steigerung der farbigen Leuchtkraft und bei

zunehmender, schon an August Macke erinnernder spindel-förmiger Stilisierung der Figuren. Die in Ocker, Braun und Grau spontan skizzierte »*Studie zu David und Goliath*« (St. Ingbert; IF 325) aber durchstößt das zögernde und stellenweise pointierte künstlerische Gestalten des Jahres 1911 zur freien Expressivität.

Fortan werden vornehmlich zwei Darstellungsverfahren mit Entschiedenheit vorangetrieben, das expressive und das konstruktive, wobei deren Trennung sich nicht einfach auf verschiedene Bildthemen verrechnen läßt.

Expressiver Darstellungsmodus prägt das »*Selbstbildnis im Bademantel*« von 1912 (Moderne Galerie; IF 332). Breitbeinig, ungefügt sitzt der Maler, ernst sein Antlitz, sein Bademantel von harten Falten wie zerrissen. Das vielfältig nuancierte Weißlich- und Violett-Rosa dieses Mantels wird bedrängt von der herabstürzenden Flut von Wassergrün im Vorhang rechts, vom kaltgelblichen, grünblau verschatteten Tuch über der Stuhllehne wird es mühsam gehalten. Aus einem Dunkelchaos fallen die olivbraunen Muster der blauen, links begrenzenden Wand. Nichts herrscherlich Pathetisches wie im »*Selbstbildnis an Attersee*« ist in diesem Bilde. Vielmehr hat sich der Künstler hier dargestellt als einer, der seine Schwäche, sein Ungenügen an sich selbst annimmt, darunter leidet und sich dennoch zu behaupten weiß.

Expressive Anspannung bestimmt auch die Jeremias-Darstellungen, die wohl sämtlich dem Jahre 1912 entstammen. Die früheste Fassung: »*Jeremias vor den Ruinen*« (St. Ingbert; IF 362) wurde zu Recht kritisiert, u. a. von G. F. Hartlaub, der feststellte, Weisgerber habe in der nackten Prophetenfigur »die Drastik des ehemaligen Karikaturenzeichners ... noch nicht ganz überwunden¹⁷.« Friedrich Gerke widmete Weisgerbers Jeremias-Bildern eine eindringliche Studie¹⁸. Wenn er aber zur letzten, die beiden ebenfalls in St. Ingbert aufbewahrten Formulierungen (IF 364 und 365) an Intensität noch übertreffenden Fassung des »*Am Boden liegenden Jeremias*« (Slg. Kohl-Weigand; IF 366; *Abb.* 2) schreibt: »Dieser Prophet liegt ... wie ein Beter, der sich

ganz unter den erkennbaren Machtwillen Gottes gebeugt hat, um zu erfahren, daß das, was hier den Menschen als Sinnlosigkeit der Geschichte erscheint, den Sinn hat, den Gott ihm gibt und den der Höchste allein weiß ... Der liegende Jeremias ... ist die Verkörperung des sich unter den allmächtigen Gott des Zornes und des Grimmes zur Erde beugenden Menschen, der das über sich ergehen läßt, was der deus absconditus ihm ersehen hat, ob er es versteht oder nicht ...¹⁹«, so geht diese Interpretation weit über das im Bilde Sicht- und Deutbare hinaus. Was Jeremias erkennt oder nicht erkennt, bleibt unbestimmbar. Sichtbar wird allein, daß Weiserber den Auszug des Volkes Israel aus dem zerstörten Jerusalem als hilflose Reaktion auf die elementare, naturhafte Gewalt des Feuerbrandes erfaßte. Himmel und Erde in dumpfen Blaugrautönen einander angleichend, Leiber und Sturmwolken flackernd überglänzt vom fahlen Rosagelb des Brandes, vor dem auch der nackte Chaldäer mit seinem Schild sich schützen muß, weiß dieses Bild nur vom Einbruch einer übermächtigen Naturgewalt, nichts aber von dessen Sinn für die fliehenden, ausgestoßenen Menschen.

Die farbkonstruktive, aus der Kunst Cézannes abgeleitete Methode aber bestimmt die Folge der im Zusammenhang mit der Sebastiansthematik gemalten Jünglingsakte. Der »*Schlafende Knabe im Walde*« (St. Ingbert; IF 333), der »*Liegende männliche Akt*« I und II (beide ebenfalls in St. Ingbert; IF 334 und 335) modellieren die Inkarnate, in fast dogmatischer Systematik des Farbauftrages, mit Grün, Rosa, Ockerorange, Blaugrün, Blaugrau etc. Am weitesten treibt der »*Sitzende männliche Akt*« der Modernen Galerie (IF 336) die Auflösung körperlichen Volumens in Farblichtflecke. Unter der Vielfalt der Graurosa-, Grauviolett-, Gelblich-, Grün- und Graublau-Töne scheint sich die Einheit des Leibes zu verlieren, und im geschlossenen Kreis der Berührung die Figur ihrer in das Dämmerlicht des Waldes entschwindenden Identität noch einmal versichern zu wollen. Mit voluminärer Kraft und tektonischem Bildgefüge verbindet sich reiche Farbmodulation dagegen beim streng-verhaltenen Bild des »*Reitenden Heide-*

bauern« (St. Ingbert; IF 351), das Hausenstein rühmte als das »unter Weisgerbers späten Bildern, sofern man lediglich den Maßstab der werkhafte[n] Vollendung, nicht des Anspruchs, des ›voluisse in magnis‹ geltend macht, vielleicht ... beste ...²⁰«

Die »*Somalifrau*« (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; IF 344) und der bekannte »*Absalom*« (Moderne Galerie; IF 361) sind Dokumente einer ausklingenden dekorativen Bildauffassung mit langhinziehenden Konturen und geschlossenen Farbflächen, wobei aber, wie beim großen Vorbild Matisse, auch hier »Dekoration« identisch ist mit »Expression«. Nicht wie Absalom von Menschen getötet wird, stellte Weisgerber dar, sondern wie die Natur selbst ihm zum Verhängnis wird. Am Aste baumelnd, ist sein hilfloses Schwingen nur Teil einer umfassenderen Dynamik der Natur-elemente. Die Bäume scheinen wurzellos zu gleiten, die Abhänge fließen herab in das Tal, Absalom zieht es in das dunkle, abgründige Blau des Himmels ...

Das Jahr 1913 bezeichnet die Kulmination der aus Cézannes Kunst gewonnenen farbmodulierenden Bildvereinfachung. Der »*Mädchenakt am Sofa*« (Moderne Galerie; IF 381) aber steht noch in der Tradition des farbig dekorativen Bildes, auch hier durchsetzt von Ausdruckselementen. Wie unsicher-wehrlos erscheint dies Mädchen in seiner Schönheit, schmal mit überlangem Arm, umgeben von kostbaren, sich auswägenden Farbklingen: Rosa und Rot, Ocker und Gelb als Dominanten in Sofa und Kissen, Blau/Ocker im linken Wandbehang, Grauocker/Rotbraun vor dunkelblauem und -grünem Grund im wuchernden Pflanzenornament des Vorhangs, und graugebrochenes Zitrongelb in der Truhe rechts. Bei der »*Heuernte*« (Moderne Galerie; IF 391) aber wird die Farbigkeit auf wenige gebrochene und modifizierte Graublau-, Grün-, Rosa- und Rotbraun-Töne zurückgenommen, zugleich auch die Körpermodellierung zugunsten ruhevoller Formvereinfachung. Auch die »*Badenden Männer*« (Slg. Kohl-Weigand; IF 393) mit ihren Leibern und Bäumen als Farbkonstruktionen aus Orangerosa und mannigfach differenzierten, vom Weißlich-

bis zum Schwarzgrün variierenden Grünwerten, sind ohne die Vision Cézannes undenkbar. Im »*Sebastian mit blauem Tuch*« (St. Ingbert; IF 429) und im »*Sebastian mit weißem Tuch*« (Moderne Galerie; IF 431) wird die halbabstrakte Farbkonstruktion auf das Sebastiansthema übertragen. Sanft ist Sebastian entschlafen, milde nimmt die Waldlandschaft ihn in sich auf. Der in Graublau und Blaubraun gestimmte »*Mann im Hemd*« und das »*Mädchen im roten Kleid*«, rotbraun vor trübem Blau, lassen auch die Einsamkeit Cézanne'scher Gestalten in die Kunst Weisgerbers einkehren, wenngleich sie deren geistiger Tiefe entbehren müssen.

Den höchsten Rang im Schaffen dieses Jahres aber nehmen die Landschaften ein: die in Wellen langhinziehender Farbkörper in die Weite strömende »*Landschaft mit grünen Feldern*« der Sammlung Kohl-Weigand (IF 413) und die »*Alpenlandschaft in Südtirol*« in St. Ingbert (IF 414; *Abb. 3*). Von ferne vergleichbar der kubistischen Flächenfacettierung wird bei der »*Alpenlandschaft*« das violettonige Bergmassiv von graublauen Lichtbahnen durchdrungen. Im Bildzentrum treffen sich Gebirgszug und Berghalden im »inneren Raum« des braunen Bildgrundes. Wie Delaunay in seinen »Fensterbildern« oder Franz Marc in seinem pathosgefüllten »*Tirol*«-Bild von 1913/14 läßt Weisgerber hier Materie in Farbe und Licht transzendieren, verharrte aber, anders als die beiden Genannten, in Ehrfurcht vor dem konkreten Naturmotiv und gestaltete so sein Bild als Klang von Graublau, Grauviolett, kühlem Grün, Weißlich und Ockerbraun.

In seinem letzten Schaffensjahr, 1914, griff Weisgerber noch einmal alle Gestaltungsmodi auf. Das kleine Bild der »*Liegenden mit gelber Hose*« (Slg. Kohl-Weigand; IF 451) beschwört nochmals die Kunst Matisse's. Die Frau, in kaltem Zitrongelb und kühlem Rosa, wird getragen von der fließenden Bewegung des leeren Braun im Sofa. Darüber aber die Dynamik der großen, gelbgrünen, graublauen Tierornamente des Vorhanges, die bedrohlich auf die Liegende, Träumende eindringen. Das Ornament scheint sich der Tiefe unbewußter Ängste zu öffnen.

Ungleich gelassener ruht die »*Liegende in einer Berglandschaft*« (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; IF 462; *Abb. 4*). In ihr verkörpert sich Weisgerbers Cézannesches Naturbild. In der Zartheit der Farbabstufung wie auch der Angleichung von Erde und Himmel gibt das Bild eine Quintessenz der Weisgerberschen Annäherungen an diesen bewunderten Meister: die Erde ist ohne Schwere, der wolkenbedeckte Himmel von gleicher Dichte; die Frau scheint zu schweben auf ihrem hellen, lichten Tuch im Ton eines Himmelsblaus. Unmeßbar der Bildraum: die Ferne kann wie angestückt wirken und ist dem Farbraum doch bruchlos eingefügt, der monumentale Frauenleib durch seine milde Farbmodellierung der Vordergrundsnahe entrückt. Eine tiefstehende Sonne scheint die Frau zu beleuchten, aber Licht- und Schattenpartien sind in den Farbwerten einander angeglichen und rhythmisch verbunden. So ist es mehr ein »Licht der Erde« selbst, das sich hier offenbart, als ein Beleuchtungslicht, das von außen, oben auf eine dunkle Erde träfe. Die Erde hat sich ihrer inneren Verslossenheit entledigt, ist ganz atmende Oberfläche geworden, vom gleichen schlummernden Leben erfüllt wie der Frauenleib selbst. Dennoch scheint ein Titel wie »Mutter Erde« zu eng, verrät die kühle Farbgebung (Blau, Graublau, kühles Grün, Violett, Braunrosa, Braunviolett) doch nichts von Fruchtbarkeit und Geburt.

Bei den »*Vorstadthäusern mit Menschen und Schafherde*« (St. Ingbert; IF 457) aber ist diese Einheit von Erde und Himmel zerrissen. Die Erde, wie aus ihrer Ruhe aufgestört, teilt sich in braune und grüne streifenartige Felder, die wie kubistische Facetten gegeneinander stehen. Darüber ein erregter Wolkenhimmel, dessen Volumina allein die Farbtonstufen von Grau und Graublau bilden. Die Figuren reglos, gesichtslos, wie gebannt, an diesem Ort von kalter Weite. Auch die Häuser, in isoliertem Bläulich und Zitrongelb, wirken ganz verloren. Die Kaiserslauterner »*Vorstadt mit sitzender Frau*« (IF 429) macht solche Häuser mit ihren Bewohnern zum alleinigen Bildthema und beschreitet damit den Weg zur schwermütigen Kunst der »Neuen Sachlichkeit«.

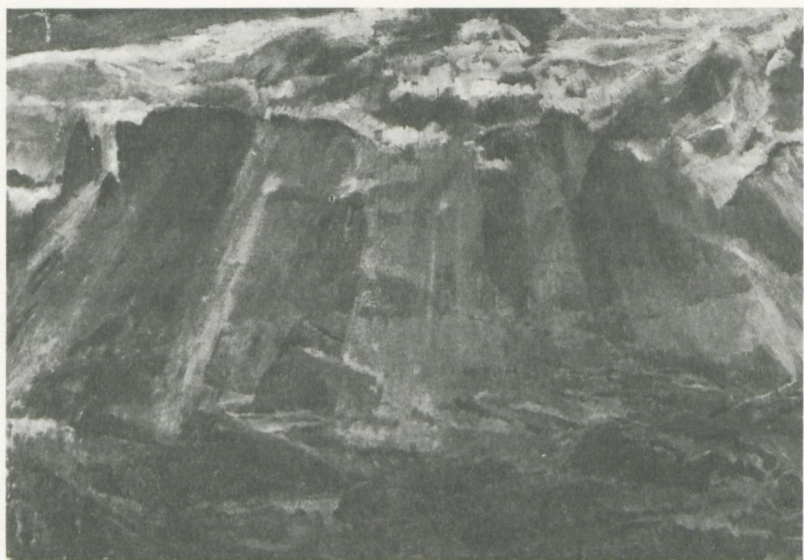


Abb. 3: Weisgerber, Alpenlandschaft in Südtirol (1913)



Abb. 4: Weisgerber, Liegende in einer Berglandschaft (1914)

Im »*David und Goliath*« (Moderne Galerie; IF 464) aber öffnet sich Weisgerbers Malerei ganz der expressiven Gestaltung. Schwer ist der Riese auf dem Boden aufgeschlagen, wild gestikulieren im Todeskampfe seine Beine. Sein Inkarnat, stumpf braunrot, hart von dunkelgrauen Schatten durchsetzt, läßt Blut und Schmerz erinnern, sein Oberkörper wirkt wie zerklüftet von Höhlen und Furchen des Schwarz. Die Erde scheint zu erbeben unter seinem Fall, er stürzt in ihre grüne Finsternis. In hartem, grellem Zitrongelb blitzt sein Schild auf. Und wie im Gegenschwung wird das Heer der Israeliten über den Hügel gegen seine Feinde geschleudert. David aber verkörpert keineswegs den »Sieg des Beherrschten über das Unbeherrschte«, den »Sieg des Geistes über den Ungeist« wie eine Interpretation lautete²¹. Vielmehr versinken sein Oberkörper und sein Haupt in violette, grünschwärze Finsternis. Schrecklich antlitzlos scheint sein Haupt! Als schmale Schlitze nur, verkniffen, öffnen sich blicklose Augen. Davids Linke ist eine Pranke, die sich zusammenkrampft, von brutalen blauschwarzen Haken akzentuiert. David, der seine Finsternis in sich trägt, verharrt gebannt vor dem Todeskampf des Feindes. Schauernd starrt er in das Grauen der Welt.

Das »*Selbstbildnis*« in St. Ingbert (IF 442; *Abb. 1*) ist die vorletzte Selbstdarstellung des Künstlers. Jenseits pathetischer oder expressiver Stilisierung erfaßte sich der Maler hier in eigenartiger Unbetheilgtheit und Distanzierung. Er hat die Rollenspiele, die Wirkungsabsichten hinter sich gelassen. Er scheint sich selbst gefunden zu haben. Weiß er aber, wohin sein Weg ihn führen wird?

Bis zuletzt fand Weisgerber nicht zu einem *einzigem* künstlerischen Stil. Bis zuletzt bediente er sich mehrerer Gestaltungsmöglichkeiten. Ihrer Verschiedenartigkeit entspricht seine unterschiedliche stilgeschichtliche Einordnung. Der kunstgeschichtlichen Literatur des zweiten und dritten Jahrzehnts galt er vor allem als Cézanne-Nachfolger. So war für Fritz Burger Weisgerber »wohl eines der stärksten Talente in Deutschland, die unter Cézannes Einfluß standen. Doch gehört er nicht zu jenen Künstlern, die in der äußerlichen

Nachahmung der uns Deutschen exotisch erscheinenden Einzelheiten sich gefallen. Weisgerber suchte sich vielmehr die Quintessenz der Erkenntnisse Cézannes zu eigen zu machen, ohne sich selbst zu verlieren ...²² Ähnlich urteilte Hans Hildebrandt²³. Wilhelm Weber dagegen wies Weisgerbers zwischen 1912 und 1914 entstandenen Werke einem »idealistischen Expressionismus« zu²⁴. Franz Roh schließlich meinte, Weisgerber »hätte sich, wäre er nicht im ersten Weltkrieg gefallen, wohl der ›Neuen Sachlichkeit‹ angeschlossen²⁵.« Alle diese stilistischen Zuordnungen sprechen nur Teilwahrheiten aus. Tatsächlich hatte sich Weisgerber bis zuletzt nicht zwischen seinen künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten entschieden. Ist diese Unentschiedenheit seinem frühen Tode anzulasten, wie unter anderen Hausenstein²⁶ und Paul Ferdinand Schmidt²⁷ glaubten? Ist sie in einer Schwäche, einer Unsicherheit der künstlerischen Persönlichkeit begründet, die ihn hinderten, wie Lovis Corinth oder Max Slevogt einen unverwechselbaren Personalstil auszubilden? Oder aber war es seine Ehrfurcht vor dem »Geist des Wirklichen«, – um zu Liebermanns Goethe-Zitat zurückzukehren –, Ehrfurcht vor einer sich ihm vielgestaltig darbietenden Wirklichkeit, die ihm versagte, Welt und Natur geistreich wie Slevogt oder leidenschaftlich wie Corinth zu überwältigen oder sie in abgehobene Form- und Farbsysteme zu verwandeln wie Macke oder Marc? Achtung vor dem hochgemuten Torso, der Weisgerbers Leben und Schaffen bleiben mußten, gebietet es, vor diesen Fragen unsere Unwissenheit einzugestehen.

Anmerkungen

1. Albert Weisgerber. Gedächtnisausstellung im Heidelberger Schloß. Heidelberg 1962, S. 7.
2. Zur ›Ordnung der Dinge‹ in der Kunstgeschichtswissenschaft. In: Amici Amico. Festschrift für Werner Gross zu seinem 65. Geburtstag am 25. 11. 1966. München 1968, S. S. 366.
3. Ich danke Herrn Dr. Eberhard Ruhmer (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) und Frau Dr. Rosel Gollek (Städtische Galerie im Lenbachhaus) verbindlich für die Möglichkeit, die Gemälde Weisgerbers in den Depots studieren zu können.

4. Saskia Ishikawa-Franke: Albert Weisgerber, Leben und Werk, Gemälde. Saarbrücken 1978. (Veröffentlichungen des Instituts für Landeskunde des Saarlandes, hrsg. von M. Born und M. Klewitz, Band 26.)
5. A.a.O., S. 5 und S. 7.
6. Theodor Heuss: Albert Weisgerber zum 60. Geburtstag. Zuest erschienen in der Frankfurter Zeitung Nr. 200/01, 21. April 1938, S. 11. Zitiert nach: Albert Weisgerber, Worte seiner Freunde. St. Ingbert 1955, S. 12–14.
7. Gino de Finetti: Erinnerungen an einen Freund. In: Albert Weisgerber, Worte seiner Freunde, S. 16–29; Zitat auf S. 16.
8. Hans Purrmann: Erinnerungen an einen Jugendfreund. In: Albert Weisgerber, Worte seiner Freunde, S. 39–42; Zitat auf S. 39 und S. 40.
9. Nach den biographischen Angaben in: Albert Weisgerber, Worte seiner Freunde, S. 60–61 (K. F. Ertel); Albert Weisgerber. Gedächtnisausstellung im Heidelberger Schloß, 1962, S. 23; Albert Weisgerber, Gemälde und Grafik. Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, 1979, S. 3–4 (Wilhelm Weber).
10. Nach den Angaben von Wilhelm Weber im Katalog der Weisgerber-Ausstellung im Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz, 1979, S. 23 und dem Artikel »Albert Weisgerber« in Kindlers Malerei-Lexikon, Bd. 12, München 1976, S. 247–249.
11. Max Liebermann: Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden. Hrsg. und eingeleitet von Günter Busch, Frankfurt/M. 1978, S. 47 und S. 43.
12. Hausenstein, a.a.O., S. 50.
13. Friedrich Gerke: Sebastian und Jeremias. Zur Problematik des religiösen Werkes von Albert Weisgerber. In: Albert Weisgerber. Handzeichnungen und Aquarelle. Sammlung Franz-Josef Kohl-Weigand. Gesellschaft für bildende Kunst in Mainz, Kunstgeschichtliches Institut der Johannes-Gutenberg-Universität. Mainz 1961, S. 127, Anm. 2: »Kernjahr: 1903, Paris 1906, Monumentaler Stil seit 1909, italienische Reise 1911.«
14. Die Besitzerangaben wurden wie folgt abgekürzt:
Moderne Galerie des Saarlandmuseums Saarbrücken in der Stiftung Saarländischer Kulturbesitz = Moderne Galerie;
Städtische Weisgerber-Sammlung St. Ingbert, Kulturhaus = St. Ingbert;
Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Sammlung Kohl-Weigand = Slg. Kohl-Weigand.
15. Die mit IF bezeichneten Nummern beziehen sich auf den Oeuvrekatalog der Gemälde Weisgerbers bei Saskia Ishikawa-Franke, a.a.O., S. 155–297.
16. Vgl. Purrmann, in: Albert Weisgerber, Worte seiner Freunde, a.a.O., S. 41.
17. G. F. Hartlaub: Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst. Leipzig 1919, S. 81.
18. Friedrich Gerke: Sebastian und Jeremias. Zur Problematik des religiösen Werkes von Albert Weisgerber, a.a.O., S. 59–145.
19. A.a.O., S. 125.
20. Hausenstein, a.a.O., S. 53.

21. Wilhelm Weber: Zum Werk Albert Weisgerbers. In: Gedächtnisausstellung Albert Weisgerber, Heidelberg 1962, S. 11–19; Zitat auf S. 15.
22. Fritz Burger: Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. München 1918, S. 105. – Vgl. auch: Fritz Burger: Einführung in die moderne Kunst, Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin-Neubabelsberg 1917, S. 131, Abb. 147 auf S. 132.
23. Hans Hildebrandt: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Handbuch der Kunstwissenschaft. Wildpark-Potsdam 1924, S. 351.
24. Wilhelm Weber: Albert Weisgerber. In: Kindlers Malerei-Lexikon, Bd. 12, München 1976, S. 247.
25. Franz Roh: Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart. München 1958, S. 180.
26. Vgl. Hausenstein, a.a.O., S. 3: Bei Weisgerber »handelt es sich ... um einen Mann, der getroffen wurde, bevor er auf seinem höchsten Gipfel stand ...«
27. Paul Ferdinand Schmidt: Geschichte der modernen Malerei. Stuttgart⁴ 1954. S. 158: »Namentlich sein Gefühl für die Kraft der verwendeten Töne hob ihn aus dem Impressionismus heraus und ließ die Hoffnung auf expressionistische Steigerungen wachbleiben. So weit kam es nicht. Er brachte sein Leben im ersten Weltkrieg zum Opfer, bevor er sich zu einer entscheidenden Wendung durchgerungen hatte.«

Literatur

- Saskia Ishikawa-Franke: *Albert Weisgerber, Leben und Werk, Gemälde*. Saarbrücken 1978. (Veröffentlichungen des Instituts für Landeskunde des Saarlandes. Hrsg. von M. Born und M. Klewitz, Band 26). Mit ausführlicher Bibliographie.
- Albert Weisgerber. *Gemälde und Grafik*. Ausstellungskatalog Mittelrheinisches Landesmuseum Mainz 1979 (Wilhelm Weber).