

Weisgerber und Frankreich

Lorenz Dittmann

Theodor Heuss, Weisgerbers Jugendfreund, berichtete über den Parisaufenthalt des Malers von Oktober 1905 bis Mai 1906: „Sein Zustand war der allersonderbarste: heute entzückt, morgen bedrückt. Hingerissenheit und Katzenjammer wechselten – die Begegnung mit der geschlossenen malerischen Tradition der großen Franzosen hatte ihn umgeworfen, doch wollte er von ihr nicht unterworfen werden.“¹

Weisgerber selbst schrieb rückblickend, am 29. Mai 1906, an seinen Freund Finetti über seine künstlerischen Erfahrungen während der ersten Pariser Zeit: „Und dann muß ich mich sammeln und den armen Weisgerber suchen, er wäre ja beinahe ertrunken in Paris. Es bleibt für mich das schönste und zugleich schrecklichste Jahr meines Lebens. Ich glaubte ja, ich werd ein Narr, sicher, so armselig kam ich mir vor. Jetzt fang ich an, wieder meine Münchener Habseligkeiten auszukramen, merke aber, daß nunmehr ein Tropfen Paris dazwischen gekommen ist, sich aber noch nicht ganz in der Bauerngesellschaft wohl fühlt. Wie wird das wohl werden?“ Und schon am 19. Mai 1906 hatte er ihm berichtet: „... derweil ist mein ganzer Aufenthalt bis jetzt nur ein einziger moralischer Kater gewesen, ... es ist ekelhaft, verflucht, was ich hier schon Weh gehabt habe, direkten physischen Schmerz vor lauter Nichtskönnen. – Das erste halbe Jahr habe ich fast nur aus dem Kopf gemalt, oder nach der Natur gemalte Dinge zusammenkopieren wollen. Viel weiter bin ich noch nicht gekommen ...“² 1907 aber kehrte Weisgerber für kurze Zeit nach Paris zurück.

Theodor Heuss hatte erkannt, dass sich Weisgerber der „Begegnung mit der geschlossenen malerischen Tradition der großen Franzosen“ ausgesetzt hatte. Aufgabe der folgenden Zeilen soll es sein, einige Aspekte aus der Fülle dieser Begegnungen zu erfassen und an ausgewählten Beispielen aufzuzeigen, um dabei auch darzulegen, dass Weisgerber in diesen Begegnungen sich selbst nicht „unterworfen“ hatte.³

Die „Münchener Habseligkeiten“, von denen Weisgerber seinen Ausgang nahm und zu denen er zurückkehrte, – das ist die Tradition einer „Valeurmalerei“, also einer Malerei, die nicht auf Buntfarbkontraste und auch nicht auf reine Helldunkelwirkungen sich stützt, sondern eine vierteilige Gegenstandsfarbigkeit durch Grau- und Braunbrechung auf einen gemeinsamen Nenner, einen in sich modifizierten Grundton bringt.⁴ Denn „Valeur“ meint die „Quantität an hell und dunkel, die in einem Ton enthalten ist“, gemäß der

Definition von Eugène Fromentin, die in seinem erstmals 1876 erschienenen Buch „Les maîtres d'autrefois. Belgique-Hollande“ formuliert wurde: Ein Farbton ist „unter dem doppelten Gesichtswinkel der Farbe und der Valeur zu betrachten, so daß es beispielsweise nicht nur gilt, in einem Violett die Quantität von Rot und Blau abzuschätzen, [...] sondern auch der Quantität an Helligkeit oder an Kraft Rechnung zu tragen, die die Farbe mehr dem Helligkeits- oder dem Dunkelheitswerte nähert.“⁵

In Frankreich war Camille Corot (1796-1875) ein Hauptrepräsentant der „Valeurmalerei“, in Deutschland wurde sie vor allem in der Münchner Schule gepflegt.

1904 hatte sich Weisgerbers Kunst dem flirrenden Spätimpressionismus geöffnet. Lichtflecken überfluten Figuren und Bildgegenstände *Im Biergarten*⁶, wobei der Künstler jedoch noch streng die Konturzusammenhänge wahrt, das Profil des rechten Herrn sogar in fast karikaturistisch-linearer Zuspitzung fixiert.

Davon hebt sich das 1905 gemalte machtvolle *Bildnis des Dichters Ludwig Scharf* (Abb. S. 25) ab. Der ungefüge Mann sitzt schwer in seinem Sessel, das leidende und leidenschaftliche, misstrauische Haupt wie lauernd vorgeneigt. Durch Hans Purrmann⁷ wissen wir, dass Weisgerber Whistlers *Porträt seiner Mutter* und sein *Bildnis Carlyles* bewunderte und sich zu Vorbildern nahm. In der Kostbarkeit des Farbakkordes klingt dieses Vorbild James McNeill Whistlers (1834-1903), des amerikanischen, in seiner Frühzeit in Paris tätigen Malers, nach: Das bräunliche Grau des Anzugs geht mit dem Grau-Ocker der Wand zusammen, das Inkarnat ist ganz dem Farbton dieser Wand angeglichen, der bläulichgraue Vorhang schließt links das Bild. In der Energie der Konturführung und der verborgenen Spannung des kompositionellen Gefüges aber lässt Weisgerber Whistlers Eleganz weit hinter sich.

In zartester Valeurabstufung präsentiert sich die im Frühjahr 1905 gemalte *Dame mit Windhund*⁸. Aller Glanz, alle farbigen Feinheiten der Münchner Schule sind hier versammelt. Das gelbweiße festliche Ballkleid der Dame hinterlegt ein grauweißer, bläulich getönter kühler Vorhang. Er weitet sich aus der Rundung der Sessel-Lehne und wird so zum Medium von Weite auch für die menschliche Gestalt. Stolz und frei wendet sich die junge schöne Frau, seit 1907 Weisgerbers Gattin, dem Licht zu. Buntfarben durchsetzen die Grautöne, Bläulichstreifen finden sich im Vorhang, Stufen von Gelb zu Braun, von Blau zu Gelbrosa wechseln im Kleid. Tonkontinuität spannt sich auch über die Komplexe von Grau zu Braun: Über Gelbweiß und Gelbgrau wandelt sich Grau zu Braungrau und Braun.

Der kühne, spontane Pinselstrich erinnert an Wilhelm Leibl (1844-1900) und dessen *Bildnis Der Maler Ernst Sattler mit Dogge*⁹. Leibl malte es 1870, nach seiner Rückkehr aus Paris, unter dem Eindruck von Bildern Courbets. Es ist ein Hauptwerk vielfältig differenzierenden pastosen Farbauftrags, skizzenhaft in der

Wirkung, in der Rhythmik des Bildganzen aber jenseits aller Beliebigkeit. Das Bild beschränkt sich auf den Klang von Grau und Braun und deren Ableitungen nach Weiß und nach Bläulich- und Rötlich-Tönen. Dem entspricht die Strenge des Bildbaus. Auch ihr folgte Weisgerber.

Konsequenz der Valeurstufung und Klarheit des Bildbaus sind mithin zwei Aspekte der künstlerischen Vision – bei Leibl wie bei Weisgerber. Darin bestand Weisgerbers Basis für seine eigenen Begegnungen mit der französischen Malerei. Diese vollzogen sich auf unterschiedliche Weisen.

In der Pariser Zeit, 1905/06, gewinnt Weisgerbers Palette an Farbigkeit. Erstaunlich ist die Vielfalt der Anknüpfungspunkte. Das *Bildnis Rudolf Levy* (Abb. S. 28) vereint in einem kühnen Farbklang Schwarzbraun, Schwarzgrau und Schwarzblau in Hut und Mantel mit Rotbraun im Inkarnat vor einem von Gelbströmen impulsiv durchzogenen Bläulichweiß des Grundes. Mit diesem Farbakord und seiner prägnanten Flächigkeit ruft es die Erinnerung wach an die Kunst von Edouard Manet (1832-1883), dessen gelassene Malweise aber mit neuer Verve aufladend, den Malerfreund vital-gespannt, wie auf dem Sprung in ein neues, leidenschaftliches, erfülltes Leben zeigend.

Mit ganz dünnen Farben wurden im selben Jahr die *Drei Damen auf dem Sofa*¹⁰ gemalt. In den Schlag- schatten verlaufen sie aquarellhaft zart ineinander. Im Weißlichton der Gewänder klingt Buntfarbigkeit nur verhalten an, bei der linken Dame mit gelbgrünen und orangefarbenen, hellbläulichen und hellgrünen Strichen, bei der mittleren mit unterschiedlich gestuften Bläulich-Bändern. Diese lichthaltigen Komplexe wirken aus den Dunkelfarben, dem Purpurrot und Purpurbraun des Sofas, dem Schwarzbraun im Kleid der rechten Dame, wie ausgespart, so aber, dass die dunkelfarbigem Restflächen zu eigenwertigen Formrhythmen sich zusammenschließen. In seiner Bildorganisation wie in seiner Gestaltung neutraler und halbneutraler Farben ist dieses Werk ohne das Vorbild von Gemälden Manets in der Art seines *Frühstück im Atelier*¹¹ von 1868 kaum möglich. Bei Manet dient jedoch die homogene, flächige Farbausbreitung einer gleichsam schwebenden Zuordnung der Bildfiguren, sie wird zum Medium sublimer seelischer Spannungen von Personen, die, als vereinsamte, im Zustand unbestimmten Wartens, wie in einer „Pause des Daseins“¹² zu verharren scheinen. Solche Subtilität des Bildgehaltes erstrebte Weisgerber nicht. Bei ihm wird hier die Bildaussage einfach, eindeutig, rustikal, der „Bauerngesellschaft“ adäquat, von der Weisgerber im eingangs angeführten Zitat gesprochen hatte.

„Weisgerbers Malerei verliert das Fette, Saftige, Materielle, das sie auf dem Münchener Boden hatte, und seine Malerei wird, auch ohne die letzte Vereinfachung und Immaterialität der Impressionisten zu erreichen, auf eine geistige, beinahe geistreiche Bahn gedrängt. An dieser Stelle mußte nun wieder die Grenze deutlich werden. Von dieser Stelle ab kehrte Weisgerber um; die Bedingungen seiner eigenen Vergangenheit hielten ihn fest, zogen ihn neu an – er war ein Münchener Maler; es schien ihm redlicher, innerhalb der Voraus-

setzungen zu bleiben, mit denen er geboren war, als durch eine flachgesinnte Übernahme des äußeren, mechanisch faßbaren Teils fremder Anschauung den Anschein eines künstlerischen Geistes zu erwecken, der schließlich doch nicht der seine war und es überhaupt nicht sein konnte. In dieser Unbestechlichkeit, die mit so viel positiver Arbeit und so viel Vermögen gepaart war, liegt einer der schönsten Beweise für die beste Eigenschaft, über die ein Künstler verfügen kann: für seine moralische Lauterkeit.“ Mit dieser noblen Charakterisierung deutete Wilhelm Hausenstein¹³ auf die Unvereinbarkeit der künstlerischen Charaktere Manets und Weisgerbers und darüber hinaus auf die Grenze jeder künstlerischen Beeinflussung.

Je anders verhielt sich Weisgerber in seinen Begegnungen mit Werken der französischen Malerei, – und dabei immer seinem eigenen Charakter verpflichtet.

Honoré Daumiers (1808-1879) gegen 1860 gemaltes Bild *Das Drama*¹⁴ zeigt die Zuschauer, wie sie erregt dem Eifersuchtsdrama folgen, das sich vor ihren Augen entrollt. Aus brauner Dunkelheit drängen sie zum fahlen Licht der Bühne. In der Stärke seiner Helldunkelkontraste wirkt Daumiers Bild wie ein Vorläufer von Weisgerbers 1906 gemaltem *Pariser Variété*¹⁵. Aber Weisgerber strafft die Bildkonstruktion, entfaltet das braune Dunkel nach Rosagrau und Graublau, das Licht ins Gelbe und kontrastiert der entrückten Bühne einen dunklen Nahraum, der auch Ort des Betrachters sein kann, – die Begegnung mit Bildern von Edgar Degas (1834-1917) und Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) ist mitverarbeitet.

Bei der *Schmiere* von 1906 (Kat. 6) spricht Toulouse-Lautrecs Vorbild deutlicher. An die Stelle seiner fließenden Bewegungen ist bei Weisgerber aber Geradlinigkeit und psychische Vereinfachung getreten: Kühl, ohne Anteil zu nehmen, blickt die modisch behütete Dame auf die Darstellerin im hellen Rampenlicht.

Einen eigenen Weg geht Weisgerber dann im Bild der *Kamelreiterin im Zirkus Médrano* von 1906 (Abb. S. 27), einen Weg zur expressiven Steigerung der Bildrhythmik. Die Raumdynamik des kreisenden Zirkusrundes erfasst mit fliehenden Farbstrichen die Beine des Tieres, das über ihnen zu einer dämonisch anmutenden Größe aufwächst.

Noch mehr ins Expressive gesteigert erscheint die *Tänzerin (Pariser Variété)* von 1907 (Abb. S. 26). Die nackte Tänzerin, von schrägen Farbstrichen wie zerrissen, wird gegen eine drohende Dunkelheit kontrastiert.

Pariser Erfahrungen klingen nach in Weisgerbers Stadtansichten. Dargestellt von einem Standpunkt schräg von oben, in einem seit dem Impressionismus möglichen Anblick, erscheinen die Menschengruppen zwischen den hellgrauen Dächern der Marktstände in der St. Ingberter Kaiserstraße beim *Jahrmarkt in St. Ingbert* von 1906¹⁶ oder der Zug der Gläubigen unter wehenden Fahnen bei der *Prozession in St. Ingbert* von 1906 (Kat. 5). Verglichen mit Werken der französischen Malerei wird wiederum Weisgerbers Rückkehr zur tonigen Dämpfung der Buntfarben deutlich.

Die neueste Strömung der französischen Malerei bildeten die „Fauves“, die Wilden, die um Henri Matisse (1869-1954) sich gruppieren. Weisgerber lernte Matisse persönlich kennen.

Fauvistische Formvereinfachung und Farbkraft bestimmen das Bild *Bal des 4 Arts (II)*¹⁷, einem von drei 1906 gemalten Erinnerungsbildern an den orgiastischen Sommerball der „École des Beaux Arts“. Aber wie gebrochen, ja dumpf wirken hier die Farben, vergleicht man sie mit den strahlenden Fanfarenklängen französischer „Fauves“. Geradezu missfarbig erscheint das stumpfe Schwarzbraun in der Hose des rückwärtigen Schläfers. Es verdüstert auch das Rot seiner Karnevalstracht, das nur stellenweise als kräftiger Zinnober aufblitzt. In waagerechten Streifen ist es energisch über die Figur gezogen, ohne ihre Körperlichkeit zu beachten. Sie lassen zwischen sich den Grund frei, der damit die Gestalt in dessen bläulichgrau und sandbraun getönte Fläche einbindet. Der Schläfer hat seinen schwarzblauen Hut tief ins Gesicht gezogen. Noch härter kontrastieren beim vorderen Schläfer Bildfläche und Bildtiefe. Die Streifen seines Ponchos, in Braunrot, Goldgelb, Stumpfgrün, Braun- und Blauschwarz vielfältig differenziert, ziehen sich schroff über seinen Leib. Das braungraue Inkarnat seiner Arme entwickelt sich aus dem Braungrau des Schlaflagers, dieses aus dem Ton des Bildgrunds. Die so gewonnene Flächigkeit und Farbkonsonanz wirkt aber eher als Kontrast zur figuralen Verkürzung denn als Medium der Bildeinheit. Auch von Proportionsspannungen ist die Gestalt durchzogen, übermäßig groß erscheint ihr Kopf, verglichen mit ihren Beinen. Hart reißt die Kontur die beiden Schläfer zu *einer* Bildfigur zusammen.

Weisgerbers Farb- und Formgebung zeigt sich auch hier als eine thematisch bedingte. Das Chaotische und Groteske einer durchzechten Nacht, das Verschllossene eines tiefen, animalischen Schlafes werden hier anschauliche Gestalt.

„Was ich vor allem zu erreichen suche, ist der Ausdruck“, betonte Henri Matisse 1908 in seinen „Notizen eines Malers“.¹⁸ Was aber verstand Matisse unter „Ausdruck“? „Der Ausdruck steckt für mich nicht etwa in der Leidenschaft, die auf einem Gesicht losbricht oder sich durch eine heftige Bewegung kundgibt. Er ist vielmehr in der ganzen Anordnung meines Bildes: der Raum, den die Körper einnehmen, die leeren Partien um sie, die Proportionen: dies alles hat seinen Teil daran. Die Komposition ist die Kunst, in dekorativer Weise die verschiedenen Elemente anzuordnen, über die der Maler verfügt, um seine Gefühle auszudrücken.“ Für die Farbkomposition bedeutet dies eine Ordnung, die „die Töne unterstützt, statt sie zu unterdrücken“. „Wenn alle meine Beziehungen der Farbtöne gefunden sind, so muß sich daraus ein lebendiger Akkord von Farben ergeben, eine Harmonie analog der einer musikalischen Komposition.“ Und als sein Ziel formulierte Matisse: „Mein Traum ist eine Kunst voll Gleichgewicht, Reinheit, Ruhe [...]“

Weisgerber ist weit entfernt von einer Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit und der Ruhe. Auch wo er, wie im *Bal des 4 Arts*, Matisse'schen Gestaltungsprinzipien am nächsten kommt, bleibt er in einer anderen Schwere und Härte gebunden.

Bald wandte er sich von einer flächigen Farbausbreitung wieder ab.

1907 malte Weisgerber, begeistert von der Schönheit brauner Frauen, die er auf einer Völkerschau in Hamburg, bei Hagenbeck, sehen konnte, die herrliche, dunkeltönende *Studie zur Somalifrau* (Abb. S. 31). Vor grautonig-ockerfarbenem Grund erklingen sonores Braun und Karminrot, durchzogen von weißlichen, zinnoberroten, dunkelblauen und braungelblichen Streifen, Farbakkorden, in denen sich die schwermütige Würde dieser Frau ebenso offenbart wie in ihrer gespannten und doch sicheren Ruhe. Auch Matisse malte viele „Odalischen“ in orientalischer Gelöstheit, Weisgerber aber greift – in Körpermodellierung und Farb- abstufung ebenso wie im Ernst der Darstellung – zurück auf die Bildtradition von Eugène Delacroix (1798-1863), seine *Somalifrau* braucht den Vergleich mit Delacroix' 1834 gemalten *Frauen von Algier* im Louvre nicht zu scheuen.

Ähnliches gilt noch für den in freierem Pinselstrich geschaffenen *Halbakt mit gelber Hose* von 1910 (Abb. S. 30). Die gelassen strömende Bewegung im vielfältig abgewandelten Oliv der Sofadecke teilt sich auch der Liegenden mit. In ihrer Ruhe erscheint sie sanft bewegt. Das Antlitz von offenen Pinselschraffuren überdeckt – und so, wie in ein Träumen entrückt – fließt die Farbe ihres halbnackten Leibes hin zum milden Orange-gelb der Hose. Ein farbig reich abgestufter, mit Blumenmustern dekoriertes Vorhang lässt die Bewegung nach oben ausklingen.

Weisgerber folgte Matisse also nur für kurze Zeit. Er ließ später nicht mehr, anders als Matisse's deutsche Schüler, Hans Purrmann, Oskar Moll oder Rudolf Levy, Bilddinge und Bildraum aus flächig ausgebreiteten Farben entstehen.

Bezeichnenderweise zeigt sich Weisgerbers tiefergehende Beeinflussung durch Matisse an einem Detail der Farbmodellierung, die Matisse aber wiederum der Cézanne'schen Körpermodellierung durch Farbmodulation verdankte. Matisse modellierte in seiner Frühzeit Akte in Stufen von Grün nach Rosa, wobei er diese Töne meist in eine von Blau bis Gelb reichende Folge einband.¹⁹ Weisgerbers *Liegender Akt mit braunen Strümpfen* von 1913²⁰ ist von zarten Grün-Rosa-Kontrasten bestimmt. Der *Schlafende Knabe im Walde* von 1912²¹, die im selben Jahr entstandenen *Liegenden männlichen Akte* (I) und (II)²² sind in Grün, Rosa, Ockerorange, Blaugrün und Blaugrau gestuft. Diese Methode findet sich auch bei Matisse's deutschen Schülern. Purrmann modellierte 1907 seinen *Stehenden Atelierakt* mit grünen Schatten, rosa-farbenen Halbschatten und gelblichweißen Lichtzonen. Ähnlich, bereichert um Blautöne und heller gestimmt, zeigt sich der *Schlafende weibliche Akt vor einem Spiegel* von Franz Nölken. Rudolf Levys *Auf einem Tisch stehender weiblicher Akt* von 1911 kontrastiert rosafarbene Beine gegen einen grünlichen Rumpf.²³

Die stärkste Faszination aber ging für Weisgerber von der Kunst Cézannes (1839-1906) aus, im Bildkünstlerischen wie auch in Grundauffassungen des Thematischen, – in der Zuordnung von Mensch und Natur wie in der Landschaftsgestaltung.

Aus sitzenden und stehenden männlichen Jünglingsakten verdichtet sich allmählich Weisgerbers Bildidee des jugendlichen nackten Heiligen Sebastian im Walde, ausgesetzt seinem Martyrium und seinen Tod erwartend. Die Schergen des Martyriums betont das Bild *Sebastian mit Armbrustschützen im Walde* von 1909 (Abb. S. 39): zinnoberbraun der linke, gelb der rückwärtige, blaugrau und graukarminrot der rechte, heftig konturiert, – Sebastian aber davon eigenartig abgehoben, schmal und hochaufragend, das rosatonige Inkarnat von blaugrauen Schattten überflutet. Hier schon kündigt sich die besondere Natureinbindung in Weisgerbers religiösen und mythologischen Bildern an, die diese an die Folgen Cézanne'scher *Badender* anschließt.

In seinem 1910 gemalten Bild *Gefesselter Sebastian im Walde* (Abb. S. 38) nimmt Weisgerber das Martyrium des Heiligen ganz in eine dichte, urwaldhafte Natur hinein. Stille herrscht. Wie angewurzelt steht ein Pferd im grünen Waldeslicht. Die Zeit scheint anzuhalten. Alle Naturfarben kehren wieder im Inkarnat des Jünglings. Die Figur ist in das Flackrige des Waldesinnern aufgenommen. 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 Violettrosa heftig, formzerstörend übermalt, der Mund scheint so wie grimassierend verzogen. Natur wird zum Abgrund, in den der Mensch vergeht.

Beim *Sebastian mit weißem Tuch* von 1913 (Kat. 36) dagegen nähert sich die Farbgestaltung der Abstraktion. Die Farben sind von intarsienhafter Dichte. Sanft ist Sebastian entschlafen, mild nimmt die Waldlandschaft ihn in sich auf. Sein Körper wird vom Weiß des Tuches gehalten, das, einer Aura gleich, um ihn aufstrahlt. Das Thema von „Badenden“ bringt Weisgerber dann unmittelbar zu Cézanne'schen Vorbildern, so 1913 bei den *Badenden an einem Waldbach* (Kat. 34) und bei den *Badenden Männern* (Abb. S. 43), mit ihren Figuren und Bäumen als Farbkonstruktionen aus Orangerosa und mannigfach differenzierten, von Weißlich- bis Schwarzgrün variierenden Grünwerten.

Und auch manche Landschaften Weisgerbers lassen sich – in ihrer Einfachheit und ihrer Entrückung in die Ferne – mit Cézanne'schen Werken in Verbindung bringen, wenngleich es im Motivischen keine Verwandtschaft gibt. Zu erwähnen sind hier *Schondorf mit Kirche* von 1909 (Kat. 17), sowie die 1910 gemalten Bilder *Bayerische Landschaft mit See* und *Regenbogenlandschaft* (Abb. S. 36 und S. 37).

Auch im Motivischen, mit Cézannes *Montagne Sainte-Victoire*-Darstellungen, vergleichbar ist Weisgerbers 1913 gemalte *Alpenlandschaft in Südtirol* (Abb. S. 44). In ihr vollzieht sich eine neue, schöpferische Auseinandersetzung mit der Kunst Cézannes. Wie in manchen Spätwerken Cézannes ist auch hier der Bildgrund

an vielen Stellen freigelassen, aber es kommt nicht, wie bei Cézanne, das Weiß eines Leinwand- oder Papiergrundes zur Geltung, sondern das Ockergelb einer Pappe wird hier zum Grundton der Bildfarbigkeit. So vermeidet Weisgerber den Cézanne'schen „Abstandskontrast“, die „unüberbrückbare Distanz zwischen der Buntheit der Bildfarben und der Unfarbigkeit des Weiß“²⁴, der Ockerton schließt sich vielmehr mit den Graublau- und Grünstufen der Landschaft zu einem harmonischen Akkord zusammen. Zonen des graublauen Bergmassivs und der grünen Wiesen verlieren sich im warmgelben Grund, das Licht der Sonne kommt in ihm zur Erscheinung: Licht und Berge werden eins. Die Grasmatten richten sich auf zum Himmel, vom Himmel strömt bläuliches Licht. Wie Cézannes späte *Montagne Sainte-Victoire*-Bilder wird Weisgerbers Werk zum Inbild freudiger Begegnung von Himmel und Erde. Wolken und Wiesenzone spiegeln sich ineinander, Gegenständliches löst sich in strahlendes Farblicht. Die Blautöne des Bergmotivs induzieren den Ockerton des Grundes ins Orangefarbene, mit Violettnuancen bildet das Gelb einen Komplementärkontrast. Bisweilen, etwa in den Wiesenmatten, entstehen „Cézanne'sche“ Farbfolgen, so von Graublau über Hellgraublau zu Grün und Violettbraun. Immer umspielen die Farbflecken und Farbbahnen geometrische Formen, auch dies in Übereinstimmung mit Cézannes Gestaltung. Anders aber als bei dieser lässt der Grund in Weisgerbers Bild gerade Kontursäume frei. Weisgerbers Bild ist also nicht, wie ein Werk Cézannes, von „Schattenbahnen“ aus entworfen²⁵, sondern Lichtsäume, Lichtbahnen sind sein einheitsstiftendes Element.

In der Identifikation von Licht und Körper ging Weisgerber hier über Cézanne hinaus. Er entfaltete seine Kunst hier parallel zu der von Robert Delaunay (1885-1941), ohne doch, wie so viele Maler seiner Zeit²⁶, dessen Repräsentation von Bildlicht und Bildraum durch starke, simultan wirkende Buntfarbkontraste zu übernehmen, und ohne die Darstellungsmotive einem kubistischen Formgitter zu unterwerfen wie dieser. Transparente und halbtransparente Farbbezirke überlagern und durchdringen sich. Sie lassen ein bei aller Verhaltenheit strenges Formgerüst entstehen, eine Farblichtpyramide, in der aufragendes Bergmassiv und herabströmendes Licht eins werden. Eine festgefügte Anhebung mit kraftvoller violetter Bergspitze links, ein züngelnder, ekstatischer Ausklang rechts, im Wolkenmeer, das aus den Bergtälern aufsteigt, umspielen das Motiv der Mitte.

Cézannes Kunst diente Weisgerber als Orientierung auch bei einigen Frauendarstellungen, und zwar in verschiedener Hinsicht.

Beim 1911 gemalten *Bildnis Margarete Weisgerber* (Abb. S. 34) wendet er Cézannes konstruktive Modellierung durch Farbe an, und dies sogar in einer konsequenten, strengen, bei Cézanne selbst nur selten zu findenden Systematik. Stufung von Blaugrau-, Gelbgrau-, Gelbweiß-, Graubraun- und Graurosatöne lässt eine dem Dekorativen sich nähernde Darstellung entstehen.

Beim *Mädchenakt am Sofa* (Abb. S. 42) betont Weisgerber 1913 das Passive der Figur. Unsicher, wehrlos erscheint das Mädchen in seiner Schönheit, das schmal, mit überlangem Arm, umgeben wird von kostbaren, einander im Gleichgewicht haltenden Farbgruppierungen: von Rosa und Rot, Ocker und Gelb als Dominanten in Sofa und Kissen, von Blau und Ocker im linken Wandbehang, von Grauocker und Rotbraun vor dunkelblauem und dunkelgrünem Grund im wuchernden Pflanzenornament des Vorhangs und von graugebrochenem Zitronengelb in der Truhe rechts.

Gelassen aber ruht die 1914 gemalte *Liegende in einer Berglandschaft* (Abb. S. 45). In ihr verkörpert sich Weisgerbers Naturbild, das in manchem dem Cézanne'schen entspricht. In der Zartheit der Farbabstufungen wie in der Angleichung von Erde und Himmel gibt dieses Bild eine Quintessenz der Weisgerberschen Nähe zur Kunst dieses bewunderten Malers. Die Erde ist ohne Schwere, der wolkenbedeckte Himmel erscheint in gleicher Dichte wie die Erdzone. Die Frau scheint zu schweben auf ihrem hellen, lichten Tuch im Ton eines Himmelblaus. Unmessbar wirkt der Bildraum. Die Ferne kann wie angestückt erscheinen und ist dem Farbraum doch bruchlos eingefügt. Figuren des Mittelgrundes blicken in die Ferne, auf eine Flusslandschaft, die am Horizont von Bergen geschlossen wird. Den in seiner Monumentalität auch durch diese kleinen Gestalten gesteigerten Leib der Liegenden entrückt eine milde Farbmodellierung der Nähe des Vordergrundes. Eine tiefstehende Sonne scheint die Frau zu beleuchten, aber die Licht- und Schattenpartien des Bildes gleichen sich als Farbwerte – in Blau, Graublau, kühlem Grün, Violett, Braunrosa, Braunviolett – einander an und sind als Elemente des Bildrhythmus miteinander verbunden. So ist es mehr ein „Licht der Erde“ selbst, das hier in Erscheinung tritt, als ein Beleuchtungslicht, das von außen, von oben auf eine dunkle Erde trifft. Die Erde hat sich von ihrer inneren Verslossenheit befreit, ist ganz atmende Oberfläche geworden, ist vom gleichen schlummernden Leben erfüllt wie der Frauenleib selbst.

Was verdankte Weisgerber der französischen Malerei?

Sie war ihm Befreiung, ein Weg von der Valeurmalerei zur Malerei aus der Farbe selbst. Sie war ihm Medium zur Verwirklichung seiner eigenen Vision. Dabei gab er nichts auf von dem, was die Münchner Malerei ihn gelehrt hatte. Die große Tradition der französischen Farbkunst verband er, jenseits von allem Eklektizismus, mit der großen Tradition der deutschen Malkultur, – zur Realisation der persönlichen, je neu zu entdeckenden Ziele.

Weisgerber entzog sich allen Stilfestlegungen. Seine Kunst ist weithin thematisch bestimmt, sucht unterschiedlichen Bildmotiven mit unterschiedlichen Gestaltungsfacetten zu entsprechen. Ein forschender Zug eignet ihr. Sie ist immer auf dem Weg, im Aufbruch zu neuen Ufern, entdeckt Möglichkeiten des Expressionismus, wie auch, in den Vorstadtlandschaften von 1914, Ansätze zur „Neuen Sachlichkeit“.

Immer aber ging es Weisgerber um eine Entdeckung und Gestaltung eines prekären, stets gefährdeten Gleichgewichts von „Innen“ und „Außen“, von Erscheinung und geistigem, die Phänomene transzendierenden Gehalts.

Zielt die reine Farbe auf die volle, ungeminderte Gegenwart der Erscheinung, Valeurabstufung, – als Endphase der Helldunkelmalerei –, dagegen letztlich auf die Einbettung der Phänomene in ein Dunkel und in ein Licht, die sich beide dem Blick entziehen, so bekundet sich in Weisgerbers Gratwanderung zwischen Farb- und Valeurgestaltung gerade seine Suche nach einem stets neu zu gewinnendem Ausgleich von „Äußerem“ und „Innerem“.

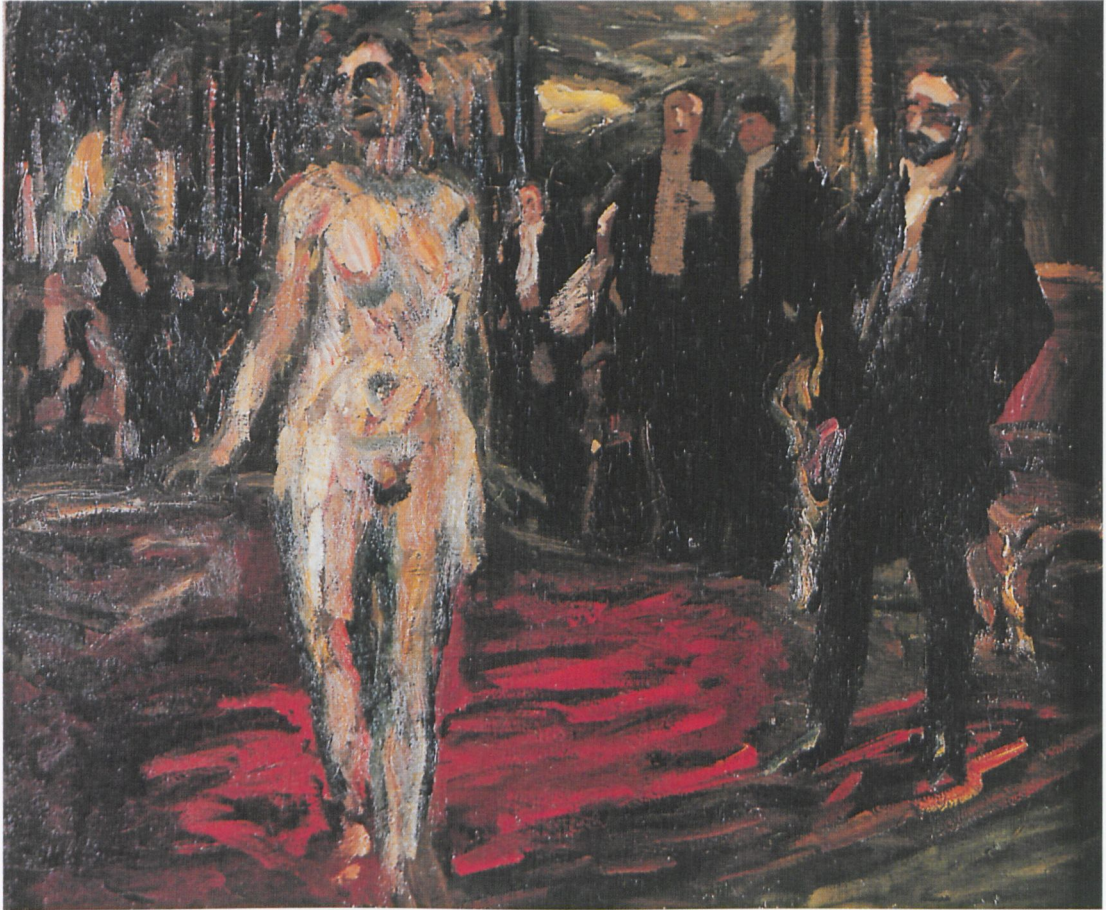
Anmerkungen

- ¹ Zitiert nach: Albert Weisgerber, Worte seiner Freunde. Hrsg. von Franz Josef Kohl-Weigand. St. Ingbert 1955, S. 12 – Grundlegend: Saskia Ishikawa-Franke: Albert Weisgerber. Leben und Werk. Gemälde. Saarbrücken 1978.
- ² Zitiert nach: Wilhelm Hausenstein: Albert Weisgerber. Ein Gedenkbuch, herausgegeben von der Münchener Neuen Sezession. München 1918, S. 45/46 und Ishikawa-Franke, S. 50.
- ³ Zum Thema vgl. auch: Wilhelm Weber: Albert Weisgerber, Zeichnungen. Saarbrücken 1958. – Ders.: Albert Weisgerber (1878-1915) zum 70. Todestag; Selbstbildnisse, Familie, Freunde. St. Ingbert 1985. – Beate Reifenscheid: Albert Weisgerber – Bilder vom Menschen. In: Albert Weisgerber 1878-1915. Zu früher Abschied vom Atelier. München 1995, S. 43-52.
- ⁴ Vgl. Ernst Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien. Hrsg. von Lorenz Dittmann. München, Berlin 1983, S. 239.
- ⁵ Lorenz Dittmann: Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei. Eine Einführung. Darmstadt 1987, S. 262.
- ⁶ Farbbildung im Katalog Museum Sankt Ingbert. Albert Weisgerber Stiftung. 2001, S. 11.
- ⁷ Purrmann, in: Albert Weisgerber, Worte seiner Freunde (wie Anm. 1), S. 41.

- ⁸ Farbabbildung im Katalog Museum Sankt Ingbert. Albert Weisgerber Stiftung, 2001 S. 15.
- ⁹ Farbabbildung bei: Erich Steingräber: Die Neue Pinakothek München. München 1981, S. 103. – Eberhard Ruhmer: Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei. Rosenheim 1984, S.196. – Zu Leibls Farbgestaltung vgl. die (noch ungedruckte) Saarbrücker Dissertation von Thomas Wiercinski: Wilhelm Leibl. Studien zu seinem Frühwerk. Saarbrücken 2002.
- ¹⁰ Albert Weisgerber Sammlung, Museum Sankt Ingbert.
- ¹¹ Farbabbildung z. B. in: Erich Steingräber: Die Neue Pinakothek München, München 1981, S. 100.
- ¹² Hans Jantzen: Edouard Manets „Bar aux Folies-Bergère“. In: Jantzen: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze. Berlin 1951, S. 74.
- ¹³ Albert Weisgerber. München 1918, S. 45.
- ¹⁴ Farbabbildung in: Steingräber: Die Neue Pinakothek München, S. 94.
- ¹⁵ Albert Weisgerber Sammlung, Museum Sankt Ingbert.
- ¹⁶ Farbabbildung (Ausschnitt) im Katalog Museum Sankt Ingbert. Albert Weisgerber Stiftung, 2001 S. 13.
- ¹⁷ Farbabbildung (Ausschnitt) im Katalog Museum Sankt Ingbert. Albert Weisgerber Stiftung, 2001 S. 13.
- ¹⁸ Zitiert nach: Henri Matisse: Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften. Dt. von Sonja Marasch. Frankfurt/M., Hamburg 1955. S. 12, 13, 21, 24. – Dazu weiterführend: Lorenz Dittmann: Anmerkungen zur Farbe bei Matisse. In: Henri Matisse. Das Goldene Zeitalter. Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld 1981, S.49-64. – Lorenz Dittmann: Arabeske und Farbe als Gestaltungselemente bei Matisse. In: Florilegium Artis. Festschrift für Wolfgang Götz anlässlich seines 60. Geburtstages, hrsg. von M. Berens, Cl. Maas und F. Ronig. Saarbrücken 1984, S. 28-34.
- ¹⁹ Vgl. etwa die 1900/1901 entstandene „Academie d'homme“ von Henri Matisse, farbig abgebildet im Ausstellungskatalog „Henri Matisse“, Kunsthaus Zürich, Städtische Kunsthalle Düsseldorf 1982/83, Tafel 7.
- ²⁰ Albert Weisgerber Sammlung, Museum Sankt Ingbert.
- ²¹ Farbabbildung im Katalog Museum Sankt Ingbert. Albert Weisgerber Stiftung, 2001 S. 18.
- ²² Albert Weisgerber Sammlung, Museum Sankt Ingbert.
- ²³ Farbabbildungen im Ausstellungskatalog „Matisse und seine deutschen Schüler“, Pfalzgalerie Kaiserslautern, Ostdeutsche Galerie Regensburg 1988, Nr. 123 (S. 185), 107 (S. 167), 43 (S. 87).
- ²⁴ Ernst Strauss: Nachbetrachtungen zur Pariser Cézanne-Retrospektive 1978. In: Strauss: Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto und andere Studien, S. 182/183.
- ²⁵ Vgl.: Kurt Badt: Die Kunst Cézannes. München 1956, passim.
- ²⁶ Siehe: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): Delaunay und Deutschland. Ausstellungskatalog München, Staatsgalerie moderner Kunst 1985/86, Köln 1985.



Bildnis des Dichters Ludwig Scharf II, 1905
Kat. Nr. 4



Tänzerin (Pariser Variété), 1907
Kat. Nr. 10



Kamelreiterin im Zirkus Médrano, 1906
Kat. Nr. 7



Bildnis Rudolf Levy, 1906
Kat. Nr. 8



Halbakt mit gelber Hose, 1910
Kat. Nr. 25



Studie zur Somalifrau, 1907
Kat. Nr. 11



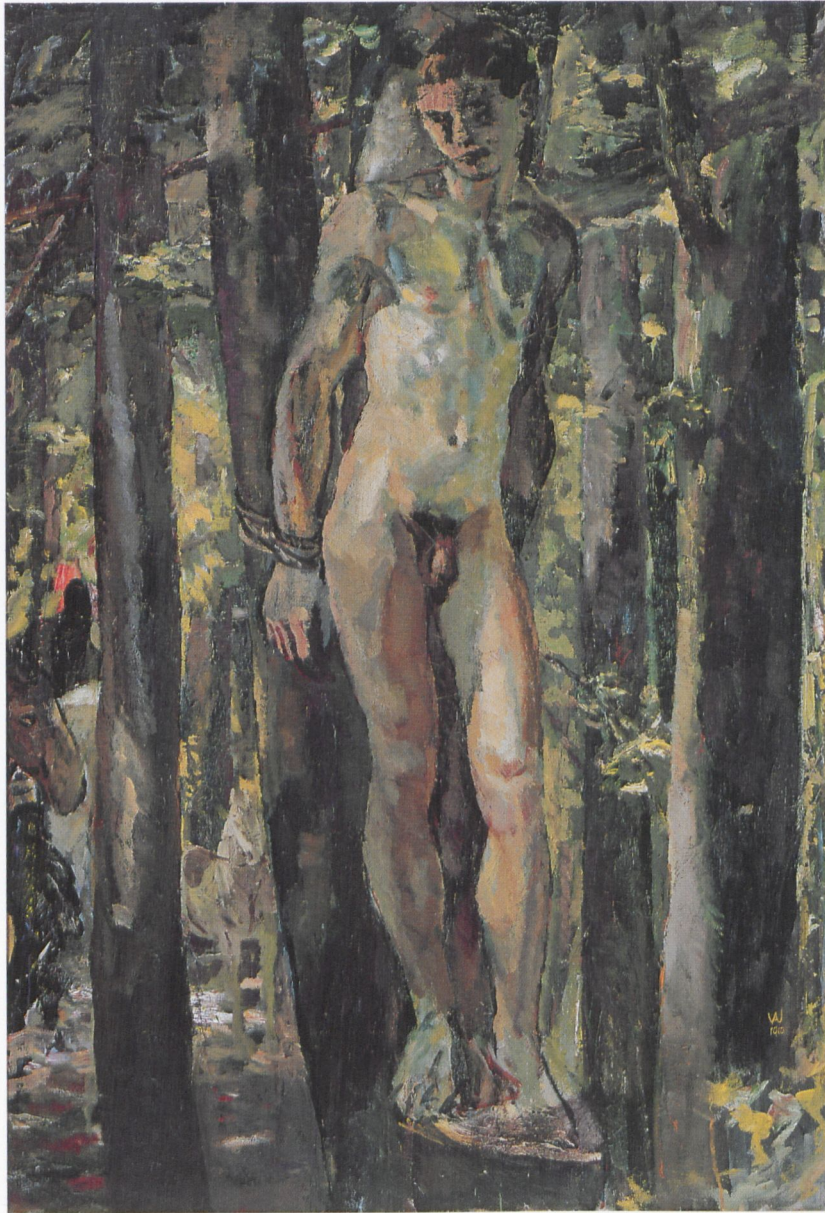
Bildnis Margarete Weisgerber, 1911
Kat. Nr. 28



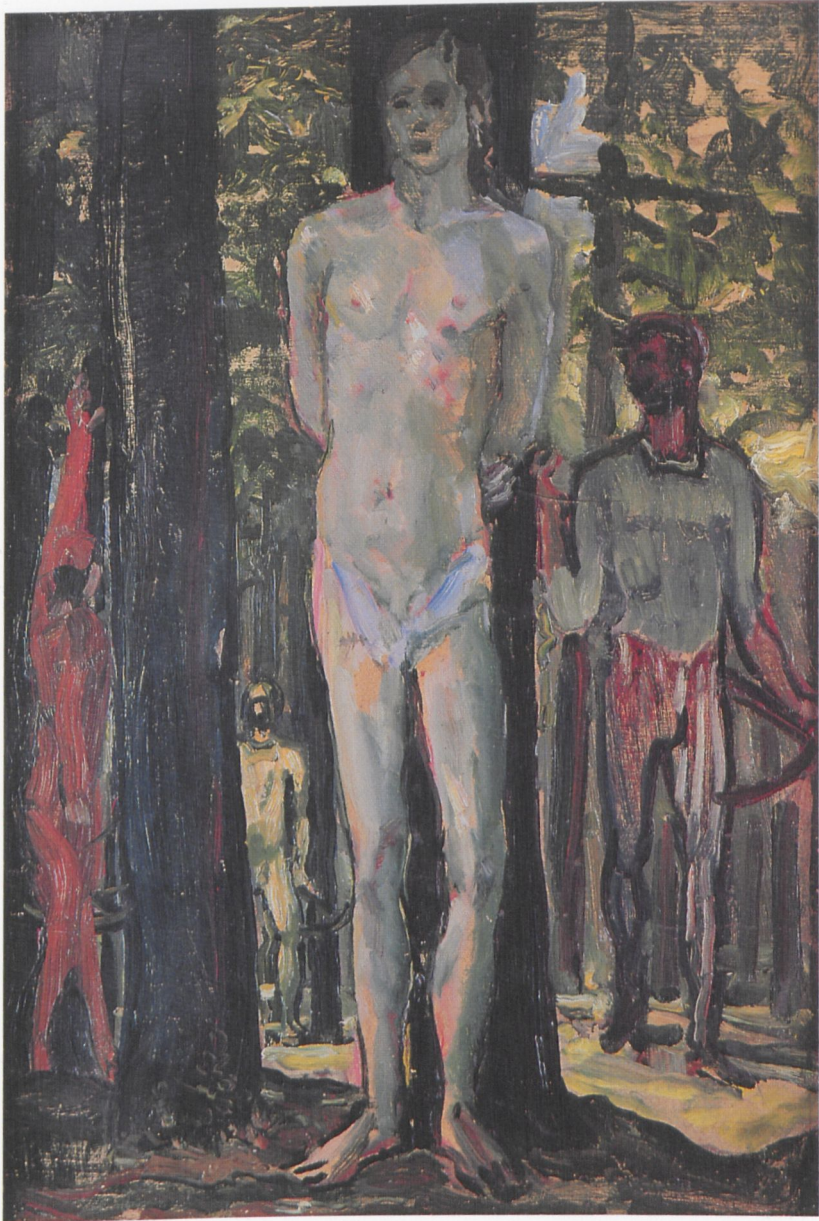
Bayerische Landschaft mit See, 1910
Kat. Nr. 23



Regenbogenlandschaft (Niederpöcking am Starnberger See), 1910
Kat. Nr. 24



Gefesselter Sebastian im Walde, 1910
Kat. Nr. 26



Sebastian mit Armbrustschützen im Walde, 1909
Kat. Nr. 18



Mädchenakt am Sofa, 1913
Kat. Nr. 33



Badende Männer, 1913
Kat. Nr. 35



Alpenlandschaft in Südtirol, 1913



Liegende in der Berglandschaft (Mutter Erde), 1914
Kat. Nr. 43