

Erinnerung und Dank

Reiniger und Pleuer zum Gedächtnis aus Anlaß einer Jahrtausendausstellung

Eine Rede von Ernst Müller

Vor hundert Jahren ist Otto Reiniger in Stuttgart und Hermann Pleuer in Schwäbisch Gmünd geboren worden. Keiner von beiden erreichte das 50. Lebensjahr. 1909 raffte Reiniger auf seinem Landgut Tachensee bei Korntal eine böse Krankheit weg. Sein Weggenosse und Freund folgte ihm zwei Jahre später. Titulierte Professoren ohne Lehrauftrag, hat man beide in Stuttgart mit Gedächtnisausstellungen geehrt, sie rückten in den Thieme-Becker ein, man etikettierte ihr Werk als schwäbischen Impressionismus. Und dabei ist es bis heute geblieben. Daß beide eine Sternstunde schwäbischer Malerei heraufführten, wissen nur wenige, ins allgemeine Kulturbewußtsein der Deutschen ging ihr unzweifelhafter Effekt nicht ein. Meine Rede hat keinen anderen Auftrag als den, das Unvergängliche ihrer Kunst dem heutigen Geschlecht zu erinnern. Auch wenn die Ausstellung vergessen sein wird, bleibt die Erinnerung an sie, gestützt durch den ausgezeichneten Katalog, den die Direktion der Galerie der Stadt Stuttgart fertiggestellt hat. Er enthält neben vielen mehrfarbigen Abdrucken der bekanntesten Landschaften und Eisenbahnbilder der beiden Künstler auch Beispiele von zeichnerischen Skizzen, die fast alle im Privatbesitz von Sammlern sind. Ich erwähne hier für Interessenten die Orte, wo Reiniger und Pleuer gesammelt aufgehängt sind: Die Staatsgalerie Stuttgart, die Galerie der Stadt Stuttgart, für Pleuer die Großsammlung des Freiherrn von König-Fachsenfeld auf Schloß Fachsenfeld, für Reiniger den Familienbesitz auf Gut Tachensee bei Korntal. Wichtige Eisenbahnbilder sind im Besitz der Stadt Essen, das übrige befindet sich in Privathänden.

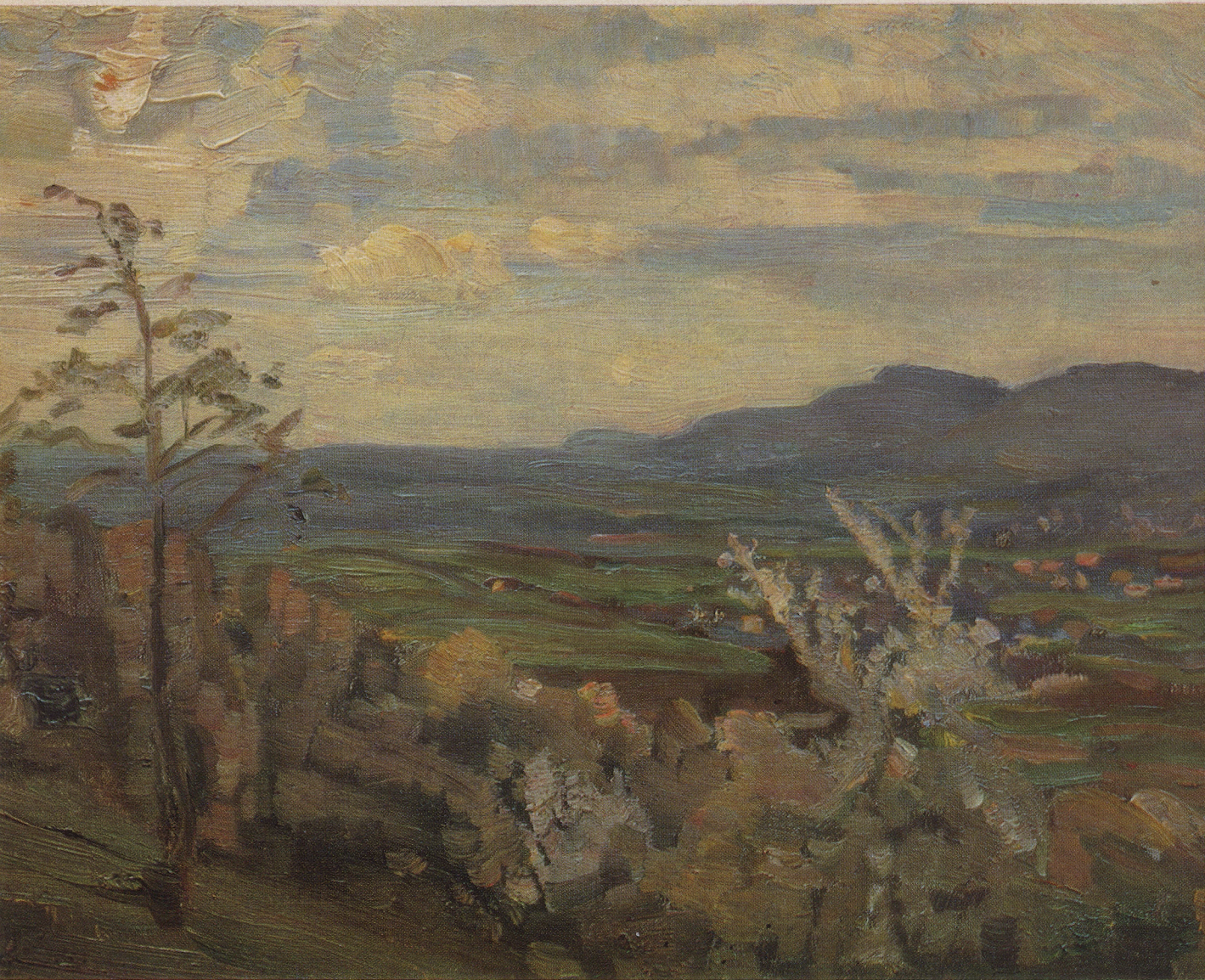
Ich habe von meinem Lehrer Karl Konrad Düssel, Kunstkritiker am Stuttgarter Neuen Tagblatt, die beste Einführung in das Betrachten von Landschaften bekommen. Damit eine Landschaft überhaupt als Gegenstand präzisiert wird in unserer Vorstellung, bedarf es der fiktiven Distanz, die ungefähr die Distanz ist, die der Maler selbst im Stadium der Skizze, draußen im Freien eingenommen hat. Beachtet man das Distanzgesetz nicht, entfernt man sich zum Bilde hin oder vom Bilde weg vom idealen Betrachterort, ver-

fehlt man gerade das, auf was es dem Maler angekommen ist: die Atmosphäre, anders gesagt die Stimmung, die Gestimmtheit des Bildes. Zu nah sehen wir nur eine gehäufte Masse von chaotischen Flecken, zu weit weg verfließt die Stimmung in Postkartensentimentalität. Warum? Weil der Maler seinen Naturausschnitt nicht idealiter, sondern realiter in einer bestimmten, nach Tageszeiten feststellbaren Beleuchtung in sein Auge aufgenommen hat, wobei zur Beleuchtung auch ruhende oder bewegte Luft gehören, die wiederum das Wolkenspiel beeinflussen und die jahreszeitlichen Erscheinungen von Wiesen, Bäumen, Hügeln, Böschungen, Teichen, Wasser eigenartig und höchst individuell, gleichsam nie so erlebt, verwandelt haben. Eine Landschaft, wie sie Reiniger vorschwebte, ist, soweit das eben mit Farbe möglich ist, Natur, aber der gegenständlichen Natürlichkeit völlig entfremdete Stimmung, gleichsam Natur, wie sie von innen her gesehen und beleuchtet ist, aber so, daß dieses Innere dem Beschauer ein Äußeres, eine Oberfläche, eine Erscheinung in einem sehr realen Lichtaugenblick, sei es Herbst, Schneeschmelze, Frühling, vortäuscht.

Real-individuell auch darin, daß Wasser nicht gleich Wasser, sondern einmal ein Geschäume von breitrollenden Wellen eines grüngrauen Gletscherbades (Inn und Eisack) ist, dann wieder braungoldenes Gerangel von Keuperbächen, die nach einem Gewitter vom Schlamm aufgewühlt sind, in einer violettlich-rötlich-erdigen weichen Landschaft. Real-individuell auch darin, daß Luft nicht gleich Luft ist, sondern verschieden blaugetönte Dunstwand nach Art von Luftperspektiven, wie sie zum erstenmal Leonardo da Vinci gemalt hat, aber bei Reiniger nicht als Hintergrund, sondern flächenhaft in der Zweiteilung von Luft-Licht und bestrahlter Erde.

In Gesprächen mit einem Maler, der in seiner Jugend noch mit Reiniger „Feuerbächle“ gemalt hatte, erfuhr ich, daß Reiniger sich immer gewehrt hat, ein Impressionist zu sein, er wollte schlicht eben ein Landschaftler sein.

Wenn das Bild des Franzosen Monet, „Sommertag“ geheißen, ein Prachtstück der Württ. Staatsgalerie, erworben 1904, klassischer Impressionismus ist, also



Otto Reiniger, Kirschblüte im Remstal (Ausschnitt), um 1903. Galerie der Stadt Stuttgart



Hermann Pleuer, Lokomotive im Schnee beim Stuttgarter Hauptbahnhof, 1906. Galerie der Stadt Stuttgart

einen sommerlichen „Eindruck“, aufgelöst in das Geflimmer der sieben Spektralfarben intensivster Helligkeit, einen gesteigerten Lichtaugenblick festhält, dann sind Reinigers Feuerbäche, Kocherbilder und andere Landschaften ohne Zweifel kein Impressionismus. Reiniger, so belehrte mich mein Malerfreund, selbst ein bedeutender Landschaftler, war zwar Freiluftmaler, aber kein Freilichtmaler. Die Gründe hierfür wurden mir sofort klar.

Erstens: Reiniger malte im Freien Studien oder Skizzen. Die Studien nahm er dann, wie etwa auch Zeichnungen, mit ins Atelier und arbeitete sie zu einer monumental komponierten Landschaft um. War die Studie reiner Eindruck, dann die nach ihr gefertigte Komposition mit eigenen malerischen Vorstellungen gestalteter Ausdruck. Das Augenblickliche der Skizze wurde ähnlich wie in der Technik Cézannes zu einer Dauer-Struktur. Der Stuttgarter Kunsthistoriker Heinrich Weizsäcker verglich schon im Jahre 1916 mit vollem Recht eine Reinigersche Landschaft mit der „paysage intime“ eines Poussin oder Claude Lorrain. „Paysage intime“ will hier das Klassische der vollen Autonomie einer Landschaft bedeuten, die in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, in Waagrechte und Senkrechte nach den Regeln gegliedert ist, die noch bis in die romantische Landschaft gegolten haben.

Zweitens: Reiniger erkannte, daß in einer schwäbischen Landschaft völlig andere Lichtverhältnisse vorfindlich sind als in einer Île-de-France-Landschaft. Es gibt bei uns zulande weder reine Sonne noch italienische Himmel noch dunstfreies reines Licht. Mit seinem geschulten Auge sah er für malerische Tönungen brauchbares Spiel von Licht in den Spiegelungen fließenden oder ruhenden Wassers nach Gewitterregen, in von Wind bewegten Interieurs von Waldwinkeln, in Obstbäumen, die im Frühlingsblütenblust gegen erwachende dunkle Erde leuchten, im Morgenstrahl früher Dämmerungen glitzernde Flüsse (Kocherbilder), in der herbstlichen Färbung fallenden Laubes und besonders und immer wieder in Schneeschmelzestimmungen (Feuerbachbilder). Die Kunst seiner Landschafterei bestand darin, eine beobachtete Stimmung von Licht in eine Komposition umzusetzen, in der es nur einen Großkontrast gibt, den Kontrast des clair-obscur, der hellen Atmosphäre gegen die dunkle Atmosphäre. Die Farbwerte, die zwischen Hell und Dunkel lagen, modulierten Himmel und Wolken heller, Erde dunkler. Modulation hieß dann technisch geredet: das Setzen von Schattenreflexen, die blau in der stofflichen Sphäre und rosagolden in der Luftsphäre wurden. Weder Sle-

vogt noch Corinth oder Liebermann, Reinigers Zeitgenossen im impressionistischen Stil, haben so formbildende und gegenstandsverdichtende Schattenreflexe malen können wie er, der Meister seiner schwäbischen Landschaft. Vielleicht konnte das ein Kolorist von Rang eben nur fertigbringen an diesem einzigartigen und wohl auch einmaligen schwäbischen Modell.

Erlauben Sie mir kurz ein Wort zur Einfühlungsästhetik. In der Epoche des Impressionismus lehrte man auf den Hochschulen Farben als Empfindungswerte zu verstehen. Man sprach von Beseelung. Ich machte damals den Versuch, ein Flußbild und ein Tachenseewaldstück Reinigers nach dem Empfindungsgehalt abzutasten und mit dem seelischen Gehalt von Mörike- und Hölderlinversen zu vergleichen. Mörike, der Meister der keuschen Frühe, des tröstlichen Alleinseins mit Fluß, Himmel, Hügel und Tal, der Meister der Erinnerungsmelancholik, wurde für mich gleichsam der Interpret der Reiniger-Landschaft. Malerei und Verssprache verließen ihre Verstehensgrenzen und schmolzen ineinander, wie etwa in dem „Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl“ oder „Ich liege auf dem Frühlingshügel, die Wolke wird zum Flügel“ oder in dem „Golden-grüner Zweige Dämmerung“ oder der „Erdenkräfte flüsterndes Gedränge“. Diese Verse fühlte ich in die Malerei ein und siehe da, das Echo kam lyrisch-besinnlich und erhebend aus dem Bild heraus. Indessen nicht nur die poetische Idyllyk, auch die Hölderlinsche raumweite Hymnik sprach mich gerade in den so streng komponierten Großlandschaften an. Seither zähle ich Reiniger unter die schwäbischen Klassiker. Als man ihn in den dreißiger Jahren zum Blut- und Bodenmaler, zum Heimat- und Schollenverkünder ausrief, wurde ich mißtrauisch gegen die Mimikryformel vom besinnlichen und innerlichen Schwaben. Reinigers Naturfrömmigkeit hatte nicht das geringste zu tun mit nordischem Elitegeist. Das war einfach bedeutende Kunst, Landschafterei im großen Stil.

Nun zu Hermann Pleuer. Aus seiner Lebensgeschichte kennen wir die Freundschaft zu Reiniger, in ihrer Malerei aber sehen wir die Freunde nur in einer kurzen Strecke unter der Frühlingsblüte überm schimmernden Strom nebeneinander. Pleuer steht zum Lyriker Reiniger wie ein Dramatiker, wie herber Urwuchs zum feinen Aristokraten des Auges, wie der mit Dissonanzen à la Richard Strauß arbeitende Kolorist zum Maler der feinen und leisen

Tonfolgen à la Debussy. Aber immer, wo er auch anpackt und angreift, ist er genial, zeigt er die Klaue des Löwen. Noch viel schwieriger ist es, Pleuer zu etikettieren. Er hat in Paris einige Studien hingehauen, die von Toulouse-Lautrec sein könnten (Bilder des Café chantant); er hat ein Nichts von Motiv, einen dreckigen Weg zur Ziegelei Höfer gemalt, der an Constable, den ersten Landschaftler Europas, erinnert. Von Pleuer sehen wir ein Rosenbouquet, das so gemalt ist, daß es glattweg mit Monets Rosen verwechselt werden könnte. Hegel hätte die Widersprüche und Gegensätze, die sprunghaften Entwicklungsphasen Pleuers zum Beweis für die Richtigkeit seiner Dialektik genommen.

Naturalismus? Impressionismus? Weder noch, es ist entfesselter Temperament, das der Wahrheit im Wirklichen und Schönen immerdar auf der Spur ist. In seiner Heimat galt darum dieser Pleuer als ein enfant terrible, ein wilder Schiller, der sein auf Behäbigkeit und bürgerlichen Wohlstand gestimmtes schwäbisches Publikum von einem Schock zum andern jagte. Hätte sich nicht schwäbischer Adel, der Baron von König-Fachsenfeld, seiner angenommen, er wäre buchstäblich verkommen. (Man lese im Feuilleton des „Stuttgarter Neuen Tagblatts“ die Fehden nach, die Pleuers Freund und Kritiker Hermann Tafel für den „Schmutzmaler“ führte.)

Noch einige Anmerkungen zu einzelnen Bildern. Es handelt sich zuerst um die für den Münchener Glaspalast um 1890 gefertigten monumentalen Kartenspieler, die lesenden Freunde, die badenden Mädchen und die Kohlschlepper. Es ist die Zeit, da Liebermann seine Netzflickerinnen malte und auf der Stuttgarter Akademie der vom König begünstigte Impressionismus eines Grafen Kalkreuth und Carlos Grethe einzog, die Zeit als S. M. in Berlin die Arme-Leute-Kunst als Gossenkunst betitelte. Was sollte auch auf Pleuers Bildern, die, aus grauem Licht und tiefer Schwärze gemalt, Einblicke in Bretterbuden voller Zigarettenrauch und sonstigem Schmutz boten, in denen Bohème-Existenzen ihre Zeit mit Geigeln verbrachten, eigentlich schön und anregend sein? Wo ist in diesem endlosen Grau und Schwarz die Farbe? jammerten die Akademisten und waren entsetzt über die freche Realistik, mit denen Pleuer sie illusionslos porträtierte. Niemand bemerkte damals, daß da malerisches Neuland entdeckt war, daß da einer mit dem Röntgenblick eines Genies ein Tabu durchbrochen hatte und eine tiefe Freude am Ghetto bekundete. Ghetto, ich scheue mich nicht an Rembrandt zu erinnern, der verstoßene Juden in die Gewänder

christlicher Propheten kleidete. Kräftige, gesunde Bauernmädchen, pudelnackt in einer Badezelle aus Brettern, die eine stehend, die Planke ergreifend, die andere ihr zugewandt sitzend, die dritte im graugelben Wasser pfludernd. Links hängt über einer Bank unordentlich das Indiz herab, wegen dem das Grazienbild in München zurückgewiesen wurde, von graubraunen Schweißschatten gefärbte Unterwäsche, neben einem Paar verkehrt stehender Halbschuhe. Nur um Nuancen aufgelichtet streift Helle die straff gespannte Haut der Sitzenden. Rötliches Braun gibt die Färbung der Wasserlache auf dem Brett. An den Wänden riecht man geradezu die feuchtmoderigen grünlichen Algen und spürt schneidend scharf das bißchen Licht, das durch die Ritzen der Bretter dringt. Wahrlich ein Meisterwerk aus nichtfarbigen Schmutzfarben!

Zum Alltag gesellte Pleuer den Arbeitstag. Die Kohlschlepper, zwei Gruppen Bückende und mit Säcken Beladene werkeln in dem Maschinenhaus des Bahnhofsgeländes. Auf pechschwarz glänzendem Anthrazit, das wie ein Bergschacht riesig aufgetürmt ist, spielen magisch bläulichte Lichter der schmal hereinbrechenden Tageshelle. Das kalte Blau des Himmels wird in dem Schmutzblau der Arbeiterhosen gebunden. Das ist ein einziger schwerer, beklemmend-erhebender Farbakkord, breit gepinselt, gebaut aus Flecken und Wolken, schön in der Wucht seiner Wahrheit, groß in der Verklärung eines „Milieu“, von dem um 1895 nur Pleuer wußte, daß es ein geradezu heroisches, theatralisches Sujet sein konnte. Völlig ohne Vorgang in Württemberg und leider auch ohne Nachfolge! Die Impression ist so heftig, so stürmisch, daß sie zur Expression wird, den anscheinenden Gegenstand in die Dynamik eines Erlebnisses beinahe visionär auflösend. Hier durfte ein Jahrzehnt später der deutsche Expressionismus einfach weitermachen, um doch bloß nur einen Teil der Pleuerschen Aussage zu bewältigen. Die farbige Schönheit der modernen Welt, der Welt der Maschinen, der Räume aus Eisen, die Welt einer Industrielandschaft aus Geleisen, Signalen, Stellwerken, Dampf, Ruß, die Welt der ein- und ausfahrenden schwarzen Massen von Eisenbahnzügen hatte Pleuer in ein romantisches Epos verwandelt, das völlig ebenbürtig neben der Landschaftslyrik Reinigers steht, ja eine Landschaft sui generis ist, gleichsam der faszinierende zweite Ausgriff Pleuers aus den Riesenvisionen seiner dörflichen Nachtstücke im kalt-grünen Mondlicht, das in breiten Streifen eine schwäbische Dorfstraße aufgliedert und über die mächtigen Falzziegel der Bauernhäuser gleitet.

Man vergleiche Monets Pariser Gare (ich glaube 1875) mit dem Pleuerschen alten Stuttgarter Bahnhof. Der Fahrdienstleiter mit der roten Mütze, die Gruppe der Damen mit den phantastischen Hüten und den karierten Blusen um den Herrn mit Zylinder und schwarzem Übermantel auf beschmutztem Perron den Zug erwartend in der dämmerigen grauen Halle, das ist ein gesellschaftliches Interieur à la Gerhart Hauptmann, das genau auf der Schwelle steht zwischen endgültig Vergangenen und dem, was künftig sein wird, mehr melancholischer Abschied, lyrisch, verloren. Pleuer malt die Atmosphäre eines Übergangs, denn Übergang ist die kulturhistorische Bedeutung seiner Eisenbahnbilder. Gesellschaft in einer werdenden Industrie! Weiterbildung des natürlichen Lichtes in künstliches Licht. Großartig und heutigen Tachismus vorausnehmend etwa der Feuerwall ausziehenden Dampfes, die Explosion von Rotglut, die sich in leichtes weißes Gewölk auflöst.

Auf einer Reise nach London mit dem freiherrlichen Mäzen bekommt er eine vollkommen industrialisierte Vorstadt in den Blick. Die Studie, gebaut aus Fabrikdunst, verschmutztem Grün, grauem Themsewasser und gedämpftem Backsteinrot der Häuserzeilen, scheint das Modell für seine monumentalen Kurvenbilder auf dem Gelände des alten Stuttgarter Bahnhofes gewesen zu sein.

Pleuer versucht auf seinen Kurvenbildern sowohl die braungrünen künstlichen Einschnitte (Stiche) der Landschaft, in die die Geleise hinein- oder herausführen, als auch die aus Backsteinen gefertigten Vorstadthäuser des Nordbahnhofes und der heutigen Heilbronner Straße raumabschließend zu komponieren, gleichsam wie Kulissen, so daß das Eisenbahngelände in die Fläche gehoben ist und die per-

spektivischen Verkürzungen und Fluchtlinien die Bedeutung von konstruktiven Strukturen oder Gittern bekommen. Alle Tiefe rückt in die Nähe. Winterstimmungen auf diesem Gelände sind völlig naturentfremdet, blauweiße Gewölke auf dem Teergrund der Gleiskörper erhaben-erregend. Zwischen den schwarzen Massen von Brückenpfeilern (Pragbrücke) fahren auf ansteigender Kurve Züge aus und ein, ohne ein Woher und Wohin, und kaltes Himmelslicht sticht scharf in die Schwärze. In dieser technisierten Landschaft hat die sanfte harmonische Naturlandschaft ihr Recht verloren. Das Licht auf diesen Eisenbahnbildern ist geliehenes, künstliches Licht, spielend auf den Geleisen, träumend an den roten Schlußlaternen der württembergischen Postwagen, düster leuchtend an den Scheinwerfern der Lokomotiven, zerstreut in das Weichenlicht, aufgelöst in Dampf-Ballen oder giftig gelblichen Qualm entheizter Maschinen. Romantik der Eisenbahnwelt, die es in der Wirklichkeit nie gegeben hat, die wir aber immer in der Kunst, im Mythos des Schauerlich-Schönen Hermann Pleuers bewundern werden. Es ist die Kunst des lauten und schwermütigen Expressionismus, wie ihn etwa der Elsässer Ernst Stadler 1913 ins Wort gebannt hat: „Der Schnellzug tastet sich und stößt die Dunkelheit entlang. Kein Stern will vor. Die ganze Welt ist nur ein enger, nachumschierter Minengang. Darin zuweilen Förderstellen blauen Lichtes jähe Horizonte reißen: Feuerkreis.

Von Kugellampen, Dächern, Schloten, dampfend, strömend ... nur sekundenweis ...

Und wieder alles schwarz. Als führen wir ins Eingeweid der Nacht ... Nun taumeln Lichter her ... verirrt ... Signale ... vereinsamt ... und sammeln sich ... und werden dicht.“