

JAHRBUCH
DES OBERÖSTERREICHISCHEN
MUSEALVEREINES

105. B A N D



L I N Z 1960

Verleger: Oberösterreichischer Musealverein, Linz, Museumstraße 14
Buchdruck: Oberösterreichischer Landesverlag, Linz, Landstraße 41
Druckstöcke: Klischeeanstalt Franz Krammer, Linz, Klammsstraße 3

Inhalt.

	Seite
1. Vereinsbericht	4
2. Wissenschaftliche Tätigkeit und Heimatpflege in Oberösterreich	9
(Landesmuseum 9, Heimathaus Haslach 47, Landesarchiv 48, Institut für Landeskunde 58, Bundesstaatliche Studienbibliothek 63, Denkmalpflege 64, Ausgrabungen in Lauriacum-Enns 80, Stift St. Florian 85, Landesverein für Höhlenkunde 87, Landwirtschaftlich-chemische Bundesversuchsanstalt 89)	
3. Nachruf	95
Lothar Eckhart, Wilhelm Jenny und die archäologische Bodenforschung in Oberösterreich	
4. Beiträge zur Landeskunde:	
Alfred Marks, Das Schrifttum zur oberösterreichischen Geschichte im Jahre 1959	99
Johannes Dobai, Über ein Porträt Adalbert Stifters	119
Josef Reitinger und Amilian Kloiber, Eine frühbronzezeitliche Gräbergruppe in Hörsching	139
Lothar Eckhart, Kulturgeschichtliche Probleme Oberösterreichs .	149
Robert Krisai, Pflanzengesellschaften aus dem Ibmer Moor . . .	155

Über ein Porträt Adalbert Stifters

Von Johannes Dobai

Das ÖÖ. Landesmuseum in Linz bewahrt ein in der Stifter-Literatur gut bekanntes Werk des ungarischen Malers Bartholomäus (Bertalan) Székely (1835—1910), das den Dichter in seinem 58. Lebensjahr zeigt und seit jeher als sein künstlerisch wertvollstes Bildnis angesehen wird¹⁾. Es erfreute sich früh einer Beliebtheit, durch den Stich Josef Axmanns aus dem Jahre 1865²⁾ wurde es populär, seine Entstehungsgeschichte sowie auch die Persönlichkeit Székelys und seine Beziehung zu Stifter blieben aber fast unbekannt.

Wie gesagt, wurde das Bild immer so hoch geschätzt, daß die Betrachtung der Qualitäten, die den eigentlichen Darstellungsinhalt ausmachen, fast überflüssig ist. Man darf jedenfalls sagen, daß der Charakter des Dichters in seiner Linzer Zeit in dem Bildnis gleichsam erschöpft ist. Die Weisheit des „klassischen“ Stifter, der „nach dem Frieden strebte als dem edelsten Gut“³⁾, spiegelt sich in der kompakten Form des massigen Körpers und des plastisch gesehenen Kopfes sowie auch im gutmütigen, in die Ferne gerichteten Blick der stillen Augen. Das Porträt, obwohl es „akademisch“ ist, hat geheime Kräfte der Menschenschilderung; die Bedeutsamkeit des Dargestellten dürfte jedem Betrachter auffallen. Man hat den

¹⁾ Inv.-Nr. 257/v., Öl, Lw., 84×69 cm, Ankauf von der Familie Heckenast in Wien im Jahre 1931. Ausgestellt in der Ausstellung: „Adalbert Stifter und Oberösterreich. Zum 80. Geburtstag des Künstlers“, 17. Apr.—13. Juni 1948, Nr. 176; farbig abgebildet bei Urban Roedl, Adalbert Stifter / Lebensweg in Bildern, Deutscher Kunstverlag, o. J. (1955), Titelbild. — Über Székely fehlt es an einer brauchbaren Literatur in deutscher Sprache. Im folgenden stütze ich mich auf meine unveröffentlichte Monographie über Székely (in ungarischer Sprache) und auf meinen Aufsatz: Székely Bertalan művészi arculatának kialakulásáról, Művészertörténeti értesítő, 203 sz. 1956., S. 97 ff.

²⁾ Josef Axmanns (1793—1873) Stahlstich erschien in Stifters „Briefe“, herausgeg. von J. Aprent, Verlag G. Heckenast, Budapest 1869. Der Besteller war also auch in diesem Fall Heckenast. — Die Vorzeichnung zum Stich (Kohle u. Kreide auf Papier, 26×21 cm, bez. r. u.: „1865“) ist ebenfalls Besitz des Oberösterreich. Landesmuseums und ist als inneres Titelblatt des Katalogs der Stifter-Ausstellung des Jahres 1948 abgebildet. Als Vorzeichnung zu dem Stich zeigt es das Porträt spiegelverkehrt und in einem wesentlich kleineren Ausschnitt. Der Kopf ist mehr nach oben gerichtet und die ganze Figur ist etwas lebendiger, wodurch die eigentliche Qualität des Székely-Bildes größtenteils verlorengeht. Für einen Vergleich s. den zweiten Abschnitt des vorliegenden Versuchs. Die Zeichnung war früher im Besitz der Familie Heckenast und wurde 1928 für Linz erworben.

³⁾ Emil Kuh, Zwei Dichter Österreichs. Franz Grillparzer — Adalbert Stifter. Pest 1872, S. 505.

Eindruck, Székely habe den Menschen und Dichter Stifter, vor allem die eigentümliche Art seines moralischen Wesens, verstanden und als Ausgangspunkt seiner Darstellung einen geistigen Punkt vor Augen gehabt, der der Weltbetrachtung des alternden Mannes nicht ferne steht. Es bleibt die Frage zu beantworten, welchem Umstand es zu danken ist, daß der junge Maler imstande war, den Charakter des Porträtierten kongenial zu erfassen.

Die Antwort lautet zunächst ernüchternd, wenn man nach besonderen Umständen sucht. Der 28jährige Székely kam anscheinend lediglich durch Zufall zu dem Porträtauftrag. Nach seinen Studien in München bei Piloty kehrte er 1862 nach Ungarn zurück, wo er bald in eine enge Verbindung mit Gustav Heckenast, dem Verleger Stifters seit den vierziger Jahren, gekommen ist. Székely hatte bei der Rückkehr große Pläne. Als Schöpfer zweier bedeutender Historienbilder hegte er die Absicht, das Kunstleben aus seinem Biedermeiertraum zu erwecken und in einem grandiosen Unternehmen Zyklen aus der Nationalgeschichte zu malen. Schriftsteller, Wissenschaftler und Politiker begrüßten den Plan dieses alle Kunstgattungen selbstherrlich unterwerfenden idealistischen Historismus, der in derselben Zeitstimmung stand wie Stifters Bemühung im „Witiko“ um das Epische oder der „Tod von Buda“ des ungarischen Nationaldichters Arany. Die Zeitungen begrüßten Székelys Heimkehr als ein Ereignis⁴⁾. „Die Idee, nach der Sie die Berufung der Malerei für gleichbedeutend mit der Aufgabe des nationalen Epos halten, ist ebenso richtig . . . wie neu . . . und . . . wenn wir die Malerei von diesem Standpunkt aus betrachten, kann sie auf die Entwicklung unserer Nation eine ebenso mächtige wie wohltuende Wirkung ausüben wie unsere Dichtkunst“, schrieb damals L. Eötvös, der Dichter und spätere Unterrichtsminister, an Székely⁵⁾. Der mußte aber bald einsehen, daß solche Pläne undurchführbar waren. „Ich schreibe nicht über unsere unglückliche politische Lage . . ., sondern unsere finanzielle Erschöpfung ist vielmehr der Grund, daß momentan von der Aufbringung einer derartigen Geldsumme, wie sie allein schon zu Beginn eines solchen Unternehmens notwendig wäre, nicht die Rede sein kann“, fügte Eötvös hinzu⁶⁾. Székely lebte damals mit Frau und Kind ziemlich dürftig in der Üllői-Straße in Pest und malte zum

⁴⁾ Vasárnapi Ujság, 1862, S. 363.

⁵⁾ Es befinden sich drei Briefe von Eötvös an Székely im Besitz von Frau T. Lándor, Budapest, welche in Auszügen bereits publiziert wurden (Az Ujság, 25. Dec. 1905). Andere Teile der deutsch geschriebenen Briefe habe ich in dem oben erwähnten Aufsatz publiziert. Die Briefe Székelys an Eötvös konnten bisher nicht gefunden werden. Unter Székelys damaligen Förderern befand sich auch Zsigmond Kemény, der nächstbedeutende Romancier in Ungarn.

⁶⁾ Ebenda.

Geldverdienst Bildnisse seiner Intellektuellen-Freunde. Von seiner Porträtkunst gab er bereits in München bedeutende Proben. Es blieb aber trotz dem Selbstbildnis aus dem Jahre 1861 und dem Porträt Greguss⁷⁾ (1862) die große Komposition sein Ideal; theoretisch beschäftigte ihn vor allem das Problem der Geste und Bewegung. Mit seinen Aufgaben unzufrieden, kehrte er 1863 nach München, wo er von Piloty und von seinen Freunden Lenbach, Hans von Marées, Makart, Gabriel Max, Lietzen-Maier und Wagner hochgeschätzt war, zurück, um in dem Gebäude des Bayerischen Nationalmuseums sein Wandbild „Die Flucht Kaiser Karls VII.“ (Kurfürst Karl August) zu malen. Gustav Heckenast benützte nun die Gelegenheit, ein Bildnis Stifters zu bestellen, welches Székely auf der Reise nach München malen mußte, da er von hier aus mit einem Staatsstipendium eine größere Reise nach Paris und den Niederlanden antrat, um erst im Jahre 1864 über Deutschland nach Pest zurückzukehren⁸⁾. Das Bild kam zu Heckenast und wurde von seiner Nachkommenschaft 1931 für Linz erworben; in der ungarischen Kunstliteratur ist es unbekannt geblieben.

Obwohl seine Begegnung mit Stifter solcherart dem Zufall zu danken ist, hat der Maler die Dichtungen Stifters wohl gut gekannt. Székely war nicht nur sehr belesen, sondern eine Zeitlang hat er sogar daran gedacht, nicht Maler, sondern Schriftsteller zu werden. Es ist heute nicht mehr möglich, festzustellen, ob in den Listen über seine Lektüren in seinem ersten Tagebuch der Name Stifter vorkommt⁹⁾. Es läßt sich aber behaupten, daß Székelys literarischer Geschmack so orientiert war, daß er den Auftrag Heckenasts als einen besonders schönen auffassen durfte. Wohl hat er den Dichter Stifter hoch geschätzt und sich an der Begegnung gefreut, während sein Name für jenen wahrscheinlich völlig unbekannt gewesen war. Székely wird aber den Porträtauftrag doch nicht als ein besonderes Ereignis angesehen haben. Er war an solche Aufträge gewöhnt, da er bis dahin noch keinen unbedeutenden Menschen gemalt hatte. Das Porträtieren eines nicht gewöhnlichen Menschen war für ihn eine Routinearbeit, wenn auch nur in dem Sinn, daß er sich darin auf eine Erfah-

⁷⁾ Das Selbstbildnis (Museum d. Schönen Künste, Budapest, im Folg.: MdSCHK) ist abgebildet bei Ö. G. Pogány, Ungarische Malerei des 19. Jahrhunderts, Budapest 1956. (II. Aufl. 1958). Das Greguss-Bildnis (ebenfalls MdSCHK) ist meines Wissens niemals abgebildet worden.

⁸⁾ Vasárnapi Ujság, 1. Juli 1866, S. 310. Vgl. auch Székelys Aquarellkopien nach Meisterwerken in den besuchten Museen (Graphische Sammlg. d. MdSCHK). Das Stipendium hat Székely auf das erwähnte Wandbild hin bekommen, das aber heute nicht mehr existiert.

⁹⁾ Graphische Sammlg. d. MdSCHK, Inv.-Nr. 1915—1760, 1917—347. Band mit 347 Seiten und mit 429 eingeklebten Blättern, teils mit Skizzen, teils mit Aufzeichnungen. Dieses erste Tagebuch hat Székely 1856—1865 benützt und darin u. a. Listen nach seiner Lektüre eingetragen. (Näheres darüber s. in meinem obenerw. Aufsatz.)

rung stützen konnte. Auch seine auf das Geistige ausgerichtete Auffassung in der Porträtmalerei hat er um diese Zeit in einem Aufsatz festgelegt¹⁰⁾.

Das Stifter-Bildnis bedeutet auch dann nichts Ungewöhnliches im Werk Székelys, wenn man diese Überlegungen wegläßt. Es ist ein Glied in der Reihe der frühen Porträts nach den nicht alltäglichen Menschen seiner geistigen Umgebung. Auch die Formensprache, d. h. die gleichsam aus einem Kern herausgebildete Schwere der Erscheinung, ist herkömmlich in seiner Malerei, es ist ja seine theoretische Forderung im Sinne des Bildhaften und Erhabenen. Es ist die Zeit, als Székely seine Anschauung festigt, auslegt und zugleich mit der Bevorzugung der Idee der „Solidität“ abdämpft; es ist der Beginn seiner von der Romantik sich abkehrenden Entwicklung, die — das kann hier nur in einem sehr allgemeinen Sinne vorausgeschickt werden — derjenigen Stifters in manchem entspricht. So ist das Bildnis im Vergleich mit dem Selbstporträt und dem Greguss-Bild ausgesprochen akademisch und steht den etwas späteren Bildnissen näher, in denen der Farbauftrag viel dünner, das System der Untermalungen akademisch genauer, die Modellierung betonter, aber auch nüchterner, das Licht weniger diffus und lebendig, die Atmosphäre weitaus weniger existent wird. Das alles sind Nachteile eines offiziellen Porträts im Werk Székelys. Wenn man die Beteiligung des Malers an der rein malerischen Seite der Aufgabe als Ausgangspunkt für die Wertung nimmt, so ist man geneigt, zu sagen, daß auch die Menschendarstellung mehr Resultat eines großen Könnens ist, als es dem Gefühl der Wichtigkeit der Arbeit oder einer geistigen Anstrengung in echtem Sinne überhaupt zuzuschreiben wäre. Man muß aber diese Erwägungen als Teil einer Hypothese fallen lassen, die zwar unserer Anschauung über die Kunst des 19. Jahrhunderts entspricht, jedoch im Gegensatz zu der Qualität des Bildes steht. Auf die Art des zunehmenden Akademismus sowie auf die Werte des Bildnisses wirft ein nochmaliger Blick auf die Entwicklung Székelys manches Licht.

Székely begann seine Laufbahn in Kunst und Weltanschauung als Romantiker des französischen Typs, zuerst in Wien, wo er die Lehre Führichs, Dobiaschofskys und Kupelwiesers unerträglich fand, und später bei Piloty, den er ebenfalls als einen Akademiker bezeichnete¹¹⁾.

¹⁰⁾ Koszoru, 1864, Bg. I., S. 505 ff. — Der Aufsatz hat große Erregung verursacht, wie es auch die polemische Antwort M. Barabás', des Porträtisten der vorangehenden Generation (s. ebenda 28. Juli), und des Kritikers Hugo Maszák (s. Pesti Napló, 1863, 19. Jun.) zeigen.

¹¹⁾ Um über seine Beziehung zu seinem Lehrer zu informieren, seien hier einige Bemerkungen im ersten Tagebuch wiedergegeben: „Piloty ist weder ein guter Komponist, noch ein guter Zeichner. Seine Fähigkeit zum Charakterisieren ist leicht. Er ist mehr ein technisches Talent, wie es in Paris Hunderte gibt. Er holt seine Invention immer von auswärts, wie z. B. von Delaroche, den er nachahmt. Seine Bilder sind erstarrt und kalt, ein edler Schwung oder eine Innerlichkeit fehlen. Eben das

Romantik und Revolution, Akademismus und Opportunismus sind parallele Begriffe für ihn, was nicht nur rein logisch natürlich ist. Nach der Revolution von 1848, während welcher sein Vater kurze Zeit verhaftet war, hatte es sich entschieden, nach welcher Seite er neigen sollte. Er dachte in anderen Kategorien als die heutige Kunstgeschichte. Im Historismus sah er romantisches Kunstgut, was er um so mehr durfte, als jener Stilwelle in Ungarn (wie auch in anderen osteuropäischen Ländern) hauptsächlich die Rolle der politischen Allegorie zugekommen ist. Die akademische „Richtigkeit“, der Pilotysche „Realismus“, diente der Verwahrscheinlichung des Pathetischen im Dienst eines politisch genährten romantischen Gefühls; die Verhältnisse waren, mit Westeuropa verglichen, stark verschoben. Sehr grob gesagt, spielte das naturalistische Element — zumindest was seine Bedeutung im Bewußtsein Székelys, Madarász' und der anderen Historienmaler betrifft — eine ähnliche Rolle wie in der Allegorik des Barocks; nicht nur das naturalistische Element des Historismus war aber geeignet, solche Zwecke zu fördern. Für Székely ging es, wie aus seinen theoretischen Notizen hervorgeht, vor allem um das Problem, dem romantischen Effekt ein festeres Gefüge im Sinne der „großen Kunst“, praktisch im Sinne des Barocks, zu geben. Dies alles führte ihn zu wiederholter theoretischer Überlegung und allmählich zur akademischen Anschauung zurück, womit das Paradoxe seiner Entwicklung beginnt.

Die Wandlung zum Akademischen hatte dabei auch einen tieferen Grund. Als Székely auftrat, war sein Vorhaben nicht nur entwicklungsgeschichtlich ein Anachronismus, sondern es fehlte auch an Verständnis dazu. Sein drittes Historienbild, „Mohács“ (1866), blieb ohne Erfolg und die Kritik nicht ohne Wirkung auf den Maler, bei dem die Anlage zur Grübelelei und Weltverachtung bereits früher bemerkbar ist. Selbst das Mohács-Bild hat als Thema den totalen Zerfall der Kräfte, den Tod, und allegorisch: die Hoffnungslosigkeit allen Kampfes. Parallel damit gewannen die Begriffe der Resignation, der Ordnung und des ethischen Wertes überhaupt im Denken Székelys einen festen, von der täglichen Erfahrung seiner psychischen Niedergeschlagenheit umgebenen Platz. Formal gesehen, bedeutete das zwingenderweise eine gewisse Erlahmung und einen wei-

macht ihn aber vielleicht zu einem guten Lehrer, der mit seinem Talent niemanden zu unterdrücken fähig ist.“ „Es fehlt bei ihm die Breite der Form, sowie auch die Rhythmik in der Kombination von Licht und Schatten — was könnte man also von ihm lernen: Helldunkel? Nein — oder Zeichnen? Wohl kaum — Psychologie? Das muß ja aber jeder selbst haben und von den anderen nur kontrollieren lassen. — Kolorit und Vortrag? Nein — Objektivität? Generelle Logik? Ja, — aber das hat jeder intelligente Mensch, und man muß übrigens hier sehr vorsichtig sein, damit die subjektiven, d. h. die wertvollsten Kräfte nicht verlorengehen. Die große Geste? Das müssen wir selbst finden. Pathetik? Die seine ist hohl.“ (Zitate aus den Jahren 1861 und 1862)

ten Sprung ins Allgemeine; die Székelysche Kunst zersplitterte noch mehr in verschiedene Gattungen und Formsprachen und wurde nie wieder eine wirkliche Einheit. Gemeinsam dabei war nur die weitere Entwicklung des akademischen Elements in alle Richtungen und ihre bewußte Förderung, und so wurde aus dem Revolutionär Székely der überzeugte Konservative und der erste Direktor der 1871 begründeten Akademie für Bildende Künste in Budapest. Die Bildnisse Stifters (1863), Szalays (1865), Deáks (1866 bzw. 1869), Koloman Tóths (späte sechziger Jahre), Eötvös' (1871) und Rottenbillers (1871) sind Marksteine auf diesem Weg; mit dem Stifter-Bildnis sind am nächsten die Brustbilder Franz Kriehubers und Alfred Hoffmanns sowie zwei Bildnisse nach Unbekannten in der Nationalgalerie in Budapest verwandt¹²⁾.

Wenn der Akademismus im Werk Székelys der Ausdruck einer seelischen Krise ist, und wenn er die Unruhe seiner schwermütigen Natur in „objektive“ Form pressen will, so muß dieser Akademismus unter diesem Aspekt gesehen werden. Es fällt auf, daß man dabei dem Ursprung des „Klassizismus“ Stifters¹³⁾ nahe ist, wie diese Erscheinung u. a. bereits von Emil Kuh betrachtet wurde. „Alles, was Angriff heißt, ist ihnen versagt. Halt! lautet ihre Losung, nicht vorwärts!“¹⁴⁾ ist auch die Losung Székelys geworden. Dahinter erkennt man aber, wie im Fall Stifter, keinen einfachen politischen Opportunismus, sondern vielmehr die Erkenntnis, daß gewisse Reste des Humanen um jeden Preis gerettet werden sollen; eine Erkenntnis, die ihnen trotz ihrer großen Begabung in diesem Punkt den Weg zum Realismus als Grundanschauung verbot und sie beide zu neuen Idealen des Klassischen geführt hat.

¹²⁾ Es konnten leider von diesen Bildnissen keine Photographien zum Vergleich beschafft werden. Die Bildnisse Eötvös' und Szalays befinden sich in der Gemäldegalerie der Akademie der Wissenschaften in Budapest, das Porträt Deáks (2. Fassung) in der Historischen Porträtgalerie des Historischen Museums, Budapest, das Bildnis Tóths im Museum Istvan Türr, Baja, die übrigen im MdSCHK. Man könnte die Reihe noch mit folgenden, weniger bekannten Gemälden ergänzen: Paul Rosty (Besitzer unbek., Photo im Archiv d. MdSCHK), L. Horváth (MdSCHK), Bildnis Karl Lotz (nach manchen Autoren ein frühes Selbstbildnis Lotz's (Sammlg. J. Kertész, Budapest), Bildnis M. Izsó (Historische Porträtgalerie des Nationalmuseums in Budapest) und zuletzt das Bildnis eines Unbekannten (Sammlg. L. Loránt, Budapest). Auf die gleichzeitigen Frauenbildnisse Székelys sei hier nicht eingegangen, sie widersprechen aber der hier gezeigten Stilentwicklung nicht.

¹³⁾ Für den Begriff des Klassischen und Klassizistischen bei Stifter s. vor allem Fritz Novotnys Aufsatz über dieses Thema in der Festschrift für Karl M. Swoboda zum 70. Geburtstag, Wien 1959: Klassizismus und Klassizität im Werk Adalbert Stifters (Bei Betrachtung seiner späten Landschaftsbilder). Ich danke hiemit dem Autor herzlichst, mir den Aufsatz, von welchem ich mir viele Anregungen holte, noch im Manuskript bekanntgemacht zu haben.

¹⁴⁾ o. c., S. 503.

Um aber zu unserem Porträt zurückzukehren: es ist wahrscheinlich, daß Stifter Székelys Akademismus wohl nicht nur als Mittel einer gründlichen Darstellung, sondern darüber hinaus auch aus einem tieferen Grund her gebilligt haben dürfte. Damit soll etwas mehr gesagt sein als mit der allgemeinen Feststellung, daß Maler und Modell manche Meinungen über Kunst und Leben ausgetauscht haben könnten.

Von diesem Standpunkt aus ist man dem Gehalt des Bildnisses vielleicht etwas nähergekommen. Es wäre nur natürlich, wenn Székely im Wesen Stifters gerade jene Züge betont, die ihm am meisten verständlich sind. Da Székelys Bestreben in dieser Zeit dem Objektiven gilt, ist sein persönlicher Anteil etwas schwerer zu erkennen. Er malte um diese Zeit auch ein Bildnis seines Vaters¹⁵⁾, der ihn kurz vor der Abreise nach München besuchte. In den beiden Bildern ist die Massivität des Kopfes und des Körperaufbaus und der unbewegte Fernblick der Augen gleich. Auch der Hintergrund ist dasselbe Grau in leichten Abstufungen, wie es schon in dem Selbstbildnis der Fall gewesen war: mit diesem Grau ist gleichsam ein Ersatz für den fehlenden Bildraum gegeben. Székely lehnt in dieser Zeit das Barocke und Bewegte überhaupt gerne ab, während die starke Reduzierung des Farbigen mit dem Entwicklungsgang eines Lenbach parallel zu laufen scheint. Die einzige eigentliche Farbe ist in diesen Porträts, sowie auch im Bildnis Szalays, jene des Gesichts, im Fall Stifter eine blässere Farbe, im Fall des etwas späteren Szalay-Bildnisses ein ganz fahles, grauliches Gelb. Es ist nichts sonderliches daran, wenn der Maler die Gestalten in ihrem dunklen Anzug darstellt. Doch gehört es zu seiner Begabung, wie er durch die eigentümlich unschöne, genauer gesagt für das „Schöne“ völlig gleichgültige Art der Nebeneinanderstellung der schwarzen, grauen und der Hauttöne und durch die genaue Beschreibung alles „Unschönen“ überhaupt die verschlossene Würde eines alten bürgerlichen Schlags als Idealtyp durchscheinen läßt, also die Art, wie durch einen solchen neutralen Zug das Bild gewinnt. Läßt man sich frei assoziieren, so fühlt man dahinter den Stil der Typographie der damaligen Zeitungen, die naive Genauigkeit der Berichte über fremde Länder und Kuriositäten, den riesigen technischen Fortschritt in der Gründerzeit und die Größe des Menschen, der zugeknöpft am Rand dieser Welt stand. Einen größeren Gegensatz dazu als die Kombination von Grau, Schwarz und Gesichtsfarbe etwa bei Frans Hals kann man wohl schwer nennen; die akademische Malweise kommt dem Ausdruck des Puritanischen zu Hilfe, auch in der gegenüber allen Reizen der Farbe neutralen Farbgebung. Das zeigt sich im Fall des Stifter-Bildnisses noch deutlicher als beim Porträt des Vaters, wo die Backen mit roten Pinselstrichen belebt sind und die lichte Untermalung à la Rubens dem Ausdruck des Flei-

¹⁵⁾ MdSCHK.

schigen zugute kommt. Demgegenüber ist Stifters Erscheinung noch ruhiger; es ist das früheste mir bekannte Porträt Székelys, in dem die Gestalt im Halbprofil abgebildet ist. In den früheren Bildnissen schauen zwar die Figuren auch nicht in die Augen des Betrachters (was Székely immer vermeidet), doch in die R i c h t u n g desselben, mit einem leichten Seitenblick, wodurch eine in der Geschichte der Malerei überhaupt oft ausgenützt leichte Spannung entsteht. Im Stifter-Porträt ist die Ruhe nicht einmal durch das sehr allgemeine „Gegenüber“ zum Beschauer gestört. Die Hauptwerte des Gehalts sind Mittelbarkeit und Distanz; man ist versucht, von einer „lebendigen Büste“ zu reden.

Wie bei den meisten Bildnissen von Rang kommt auch hier dem Ausdruck der Augen eine beträchtliche Rolle zu. Man hat den Eindruck, daß Székely damit besonders viel über Stifter ausgesagt hat, und die Darstellung der Augen ist überhaupt ein wichtiges Thema in der Székelyschen Kunst. Bei dem Selbstporträt ist die Aussage der blutumflossenen kleinen kaltgrauen Augen nicht nur in hohem Maß unkonventionell, sondern auch von der stechenden Eindringlichkeit eines auf seine Überlegenheit stolzen Menschen. Stifters Augen sind nicht weniger realistisch gesehen als jene unausgeschlafenen, rötlichen Augen. Sie springen etwas heraus, und ihre Unbewegtheit wird durch eine vielleicht nicht sogleich auffallende malerische Feinheit zur Wirkung gebracht. Der weißgraue Augapfel ist nämlich in so richtigem Ton gehalten, daß man den Eindruck hat, man habe lange Zeit hindurch unbewegte Augen mit den feinen bläulichen Äderungen angeschaut, die man gewöhnlich nicht bemerkt. Man weiß, daß solche Erwägungen und Effekte der Denkensart Székelys nicht ferne standen, in solchen Kleinigkeiten hat er den Vorteil der malerischen Gestaltung gegenüber der Photographie auch in seinem erwähnten Aufsatz von 1864 gesehen. Außerdem ist er dem Motiv des Vegetativen — insofern es im Rahmen eines Akademismus überhaupt darstellbar ist — nur selten ausgewichen; hier dient es der weiteren „Stabilisierung“ der Erscheinung und ist Resultat der feinen Überlegung der Wirkung eines solchen Details auf den Betrachter.

Das eigentlich Seelische im Ausdruck der Augen Stifters ist nun etwas schwerer zu beschreiben als das Vegetative, da hier, wie bei Székely fast immer, eine vielschichtige Motivierung mitspricht. Als die beiden Pole könnten zwei Eigenschaften genannt werden: einerseits die Beobachtungsfähigkeit und die geistige Kraft des Dargestellten überhaupt, andererseits die Ruhe, die Gedämpftheit und die traurige Erfahrung in dem Antlitz. Von Stifter wissen wir, daß er in dieser Zeit über seine Krankheit hinaus (er erkrankte ernstlich im Dezember desselben Jahres) unter hypochondrischen Vorstellungen litt. Über Székely ist ähnliches,

nur aus etwas späterer Zeit, bekannt¹⁶⁾, wohl dürfte er aber einen bestimmten Zug in der Gegend des Mundes seines Modells schon damals aus eigener Erfahrung gekannt haben (was gerade den größten Unterschied gegenüber dem lächelnden Zug in Axmanns Zeichnung und Stahlstich ausmacht). Székely hat aber darüber hinaus die Achsen der Augen etwas nach oben (was von Axmann wieder übertrieben ist) und fast unmerkbar wenig auch nach außen verschoben, wodurch eine Note der Offenheit und der fast kindlichen Güte zum Ausdruck kommt. Natürlich ist das eine sehr mangelhafte Andeutung eines mannigfachen seelischen Gehalts, der viel mehr mit der Frage umschrieben werden könnte, welchen Stifter Székely hier verewigt hat? Hat er in ihm noch den Schöpfer der frühen romantischen Dichtungen gesehen, welche er am besten gekannt haben dürfte, oder war ihm der Dichter der „Bunten Steine“ oder des „Witiko“ wichtig? Wenn eine Antwort überhaupt möglich ist, so meinen wir, daß Székely die Züge des späten Stifter festgehalten hat, nicht nur in dem primitiven Sinn, daß er den alten Stifter malte. Das ist nur ein Hinweis darauf, daß für Székely ein solches Verständnis damals möglich war, und die Vermutung liegt nahe, daß mit anderen als seinen akademischen Mitteln vielleicht ein malerisch interessanteres, doch kaum ein kongenialeres Bildnis des Dichters der späten klassischen Periode entstanden wäre.

Stifter war aber nicht nur Dichter, sondern auch Maler, und die Frage ist naheliegend, ob der Ältere auf den Jüngeren Eindruck machte. Stifter schuf damals bereits seine symbolischen Landschaften und hatte seine Entwicklung als Maler hinter sich. Székely wird seine Gemälde damals gewiß gesehen haben; manche Eigenschaften in seiner Kunst lassen es vermuten, daß er sie gründlich angeschaut hat. Der Fall, daß Székely an Bilder Stifters gedacht hat, scheint zweimal erkennbar zu sein. Bei der Vorbereitung der Székely-Gedächtnisausstellung im Jahre 1955 in Budapest tauchten fünf Landschaften auf, die man chronologisch nur schwer einordnen konnte¹⁷⁾. Vier davon hatten ausgesprochen romantische

¹⁶⁾ Vgl. die späteren Tagebücher und Notizen Székelys, die teils im Besitz des MdSCHK, teils im Besitz von Frau T. Lándor, Budapest, sind. Székely berichtet u. a. in den siebziger Jahren von Schlaflosigkeit und dauernder Depression, die bis zum Lebensende nicht aufhörten. Er wurde dadurch zu einer fast krankhaft regelmäßigen Lebensführung veranlaßt; es störten ihn einige Minuten mehr oder weniger Schlaf als gewöhnlich, Geräusche, Fliegen, Gerüche und (wie auch W. Busch) zu starke Bewegungen und Äußerungen der Kinder. Gleichzeitig studierte er Theosophie und berichtet ausführlich über Lektüre von amerikanischen Sektierern, die er aber als „Schwindler“ beurteilt (Tagebücher aus den achtziger Jahren).

¹⁷⁾ Flußufer mit Weiden (MdSCHK) — Mondlandschaft (Sammlg. Aurél Réti, Budapest) — Abend (MdSCHK) — Romantische Landschaft (Museum Rippl-Rónai, Kaposvár) — Landschaft (Klausenburg, Städtische Galerie). Das letzte Bild fällt aus

Motive, Ruinen in schwarzer Silhouette im Mondschein, ein Flußufer mit gelblich blassen Lichtern in der Ferne. Die zackig-malerischen Umrisse ließen an die Malerei des späteren 18. Jahrhunderts, an die Vorliebe für das Pittoreske als Vorbild denken, das bläulich-schwarze Kolorit mit den blassen Lichtern sprach von einer bei Székely ganz ungewöhnlichen Hemmungslosigkeit der romantischen Anschauung. Es war eindeutig, daß es sich um frühe Arbeiten handelte, die genauere Datierung wurde aber durch den bei Székely sehr seltenen dicken Farbauftrag erschwert; eine solche Pinselführung und Kolorit kommen in seinen Werken eigentlich nicht wieder vor. Ich dachte zuerst daran, daß es sich um frühe Arbeiten Székelys aus München handle, die noch vor dem stärkeren Einfluß Pilotys entstanden sind¹⁸⁾. Man greift aber wohl nicht fehl, wenn man diese Landschaften mit Bildern Stifters, wie die „Römischen Ruinen“ (Novotny Nr. 68, Abb. 78) vergleicht oder mit der Struktur mancher Partien in einigen um dieselbe Zeit entstandenen Landschaftsbildern Stifters¹⁹⁾. Vor allem die Silhouettenbildung und der Auftrag der etwas bläulichen, dicken und fast monochromen Farbe sind über das rein Motivische hinaus in einer Weise verwandt, die im Falle der vier Landschaften von einem direkten Einfluß Stifters auf Székely zu reden erlaubt. Ein solcher Fall würde natürlich noch wenig bedeuten, da es sich um wahrscheinlich kurz nach der Reise gemalte Bilder handelt, die im Oeuvre vereinzelt stehen; von der Stärke des Eindrucks spricht jedoch, daß Székely kurz zuvor die Meisterwerke in den Pariser und niederländischen Museen gesehen hat. Auch später blieb Székely im Geist seiner Landschaftsmalerei mit Stifter in manchem verwandt, wobei natürlich vor allem das allen Spätromantikern Gemeinsame mitspricht. Die melancholische Stimmung des abendlichen Dorfrandes in Székelys schönsten Landschaften aus den siebziger und achtziger Jahren bewahren die spezifische Note der Stimmung,

der Gruppe heraus, nicht nur wegen seines großen Formats, sondern auch wegen der mehr Claude-Lorrainschen Stimmung des braunen Farbtons und des ruhigen Aufbaus.

¹⁸⁾ Katalog der Székely-Gedächtnisausstellung: Székely Bertalan emlékkiállítás, Szépművészeti Múzeum — Mücsarnok, Budapest, 1955. Vgl. auch den in Anm. 1 erwähnten Aufsatz.

¹⁹⁾ „Seestücke bei Mondbeleuchtung“, um 1840 (?), Novotny Nr. 46, Abb. 43. — „Westungarische Landschaft“ (Leithagebirge), 1841, Novotny Nr. 54, Abb. 51 (farbig in: Fritz Novotny, Adalbert Stifter, Deutsche Malerei in Farben, Angelsachsen Vlg., T. 10). — „Mondlandschaft mit Windmühle“, 1842, Novotny Nr. 58, Abb. 55. Die „Westungarische Landschaft mit Hütten und aufgehendem Mond“ (um 1841, Novotny Nr. 56, Abb. 53) ist in ihrer Malstruktur manchen späteren Landschaften Székelys verwandt. Es bleibt natürlich die Frage offen, ob bei dem Eindruck auf Székely nicht auch der Umstand einen gewissen Anteil hatte, daß diese gerade ungarische Landschaften waren. Jedenfalls war Stifter einer der ersten Maler, die den Charakter der ungarischen Landschaft erfassen konnten, wie es ihm auch in der Sprachkunst („Brigitta“) in seltener Großartigkeit gelungen ist.



*Porträt Adalbert Stifters von Bartholomäus Székely, Bildergalerie des OÖ. Landesmuseums.
Aufnahme: OÖ. Landesmuseum*

der man u. a. in Stifters „Mondlandschaft mit Fluß“ (Novotny Nr. 59, Abb. 56) begegnet. Der breite Aufbau der Landschaft dient auch bei Székely dem Ausdruck der gedämpften, fast muffigen Ruhe. Die male-
rische Struktur der hingefegten Pinselstriche an dem Baum am linken
Rand des Stifterschen Bildes dürfte Székely auch gewürdigt haben, da er
so gerne das strukturell Gebaute, Stimmungsmäßige und rein Malerische
in einer Landschaft (und im Pinselstrich) vereinigt. Die theoretische
Überlegung hat außerdem Székely zum Studium des Bewegungsausdrucks
in der Landschaft geführt. Es müssen aber auch die Unterschiede gegen-
über Stifter erwähnt werden. Székely ist niemals zu einer Lösung ge-
kommen wie Stifter in dem von F. Novotny eingehend betrachteten
Gemälde „Die Teufelsmauer bei Hohenfurt“ (Novotny Nr. 62 und 63),
in seiner Landschaftsmalerei hat er keine abstrakten und symbolischen
Motive aufkommen lassen.

Die erwähnten Verwandtschaften des Geistes liegen bei den beiden
Künstlern zu großem Teil in der Stimmung einer aus romantischen
Idealen, genauer gesagt, aus der klassischen Periode des deutschen Geistes
um 1800, herausgewachsenen späten Generation, die den Untergang ihrer
Ideale und des „Klassischen“ überhaupt befürchtet hat. Es ist, rein moti-
visch gesehen, eine für diese Generation eigentümliche Ausdrucksform,
wenn der Ausblick vom Dorfrand in die weite Abendlandschaft hinaus
bei diesen Künstlern, bei Stifter und Székely, eine große Rolle spielt.
Man denke aber auch an die Beschreibung eines solchen Abenderlebnisses
am Ende seines Lebens bei Wilhelm Busch²⁰⁾, oder einfach daran, daß
man sich in der Welt von Keller, Storm und Hardy befindet. Demgegen-
über haben die großen Holländer, aber auch Caspar David Friedrich,
gerne die Stadt von der weiten Ebene aus gemalt; bei unserer Gene-
ration wäre ein solches Interesse kaum möglich.

Vor dieser Folie erscheint es natürlich, daß Székely die Vorliebe
Stifters für die Wolken, für diese sich still bewegenden reinen Gebilde,
teilte. Von Székelys Hand sind ungefähr vierzig Wolkenstudien über-
mittelt, und einige wurden in der letzten Zeit wieder bekannt²¹⁾. Alle
sind am Rand des Gartens des kleinen Atelierhauses in Szada, wohin
sich Székely seit den achtziger Jahren gerne zurückzog, vorwiegend in
Abendbeleuchtung gemalt. Es waren anscheinend solche Beobachtungen

²⁰⁾ Brief an Frau Grete Thomsen-Meyer, 21. Febr. 1900, abgedr. bei O. Nöldeke,
Wilhelm Busch, Ernstes und Heiteres. Dem Stimmungselement, das hier die brennende
Zigarette ist, kommt auch — wenn ein solcher Vergleich überhaupt möglich ist — in der
Székelyschen Landschaftskunst eine Rolle zu, indem das Meditative und von der Er-
scheinung innerlich Entfremdete überall zu fühlen sind.

²¹⁾ Vier solche Landschaften befinden sich im MdSCHK, eine im Besitz von Frau
L. Emmánuel, Szentendre. In der Gedächtnisausstellung im Jahre 1911 war noch eine
große Reihe ausgestellt und einige wurden im Katalog abgebildet.

am Himmel, oder wie man es im Fall Stifter weiß, des „Kleinen an sich“: der Steine, der Kiesel, des Bodens, des Sandes, des Unkrauts und der Bewegung des Wassers, die dem klassisch gerichteten Spätwerk der beiden Künstler eine gewisse gemeinsame Note geben. Bei Stifter ist hier an die eigentümliche Formulierung des Klassischen gedacht, von welcher F. Novotny zeigt, daß es in der Auffassung des Kleinen als dem eigentlich Großen wurzelt²²⁾. Bei Stifter gibt es so gut wie bei Székely die „naturalistische“ Studie (bei beiden vorwiegend in der früheren Zeit, aber auch parallel zu den späten Werken „abstrakter“ Art) nach Steinen, Sandgruben, nach dem Krims-Krams der Bauernhöfe und nach dem Unkraut, wie es in einer Mulde wächst²³⁾, und als Endresultat dieser Bestrebungen den scheinbaren Gegensatz: eine ausgesprochen ideell und zum Klassischen gerichtete, im Rahmen der anthropomorphen Schau der vorangegangenen Jahrhunderte verwirklichte abstrakte Kunstform. Was diese Klassik von allen Klassizismen grundsätzlich unterscheidet, hat F. Novotny gezeigt; es wäre auch durch das Verhältnis zum „Decorum“ umschreibbar. Man könnte dann sagen, das „Klassische“ sei in diesen Fällen nur ein Endresultat — in allgemeinstem Sinne — des Symbolisch-Abstrakten, und verdanke seine Entstehung mehr einem naturphilosophischen Verstehen, das der Form gegenüber gleichgültig ist, als irgendwelchen ästhetischen Idealen²⁴⁾. In beiden Fällen war dieser Wille mit den moralischen Anschauungen der Künstler eng verbunden, was über das Wesen des Akademismus wiederum zu denken gibt. Auch die Tatsache wird in beiden Fällen Stifter und Székely natürlich erscheinen, daß ihre abstrakten Allegorien eo ipso unvollendbar waren. Die Art und Weise, wie etwas nicht vollendet wurde, ist auch nach der Mode des „Torso“ und „non finito“ aufschlußreich für das Verständnis einer Kunst und wird uns unten noch kurz beschäftigen.

Stifter arbeitete in seiner späteren Zeit an seinen symbolischen Landschaften und wählte als Ausgangspunkt das „Kleinste“, den Kieselstein

²²⁾ Adalbert Stifter als Maler, Wien, 2. Aufl. 1948, erwähnt das Problem, und der Aufsatz in der Swoboda-Festschrift, 1959, (s. Anm. 13) behandelt es.

²³⁾ Bei Székely ist ein solches Interesse bereits in den ersten Zeichnungen, die nach dem Besuch der Wiener Akademie in den fünfziger Jahren in Transsylvanien entstanden sind, auffallend. (Für Abbildungen s. den in Anm. 1 erw. Aufsatz u. Szabad Művészet, August-Nummer, 1955.) Was den Interessenkreis betrifft, wäre hier ein Vergleich mit Novotny Nr. 45, 47, 77, 96 usw. möglich, doch muß erwähnt werden, daß seit etwa J. Chr. Brands „Sandgrube“ solche Themen besonders in der deutschen Malerei (so bei Blechen und Menzel) sehr beliebt sind. Auch die Präraffeliten haben eine Vorliebe für die Nabsicht solcher Naturobjekte und Gegenstände.

²⁴⁾ Wie sehr sein naturhistorisches Interesse Székelys Kunst beeinflusste, zeigt u. a. seine Abhandlung über „Die Elemente der figuralen Zeichnung und Malerei“, Budapest 1877 (auch in deutscher Sprache), aber noch mehr seine mehrere Hundert Bewegungstudien nach der Bewegung des Pferdes (MdSCHK).

und die Welle des Wassers. Es ist hier nicht der Platz, über die historischen „Beschränktheiten“ dieser auf das Elementare ausgerichteten Bestrebung zu reden, nur soll erwähnt werden, daß in Székelys grundsätzlich verwandten „klassisch-abstrakten“ Versuchen in ähnlicher Weise das Erbgut der vorangegangenen Zeit bindend war wie bei Stifter. Bei diesem war mehr die klassische und die romantische Landschaftsform, bei Székely mehr die klassische Figurenkomposition durchscheinendes, verwandeltes Vorbild. War Stifter von den Elementen der Natur, so ist Székely mehr von dem symbolischen Panorama der menschlichen Gefühle und Zustände ausgegangen, deren Versinnbildlichung auch für Stifters Klassik Endziel gewesen ist. Und wenn ein Naturerlebnis als Ausgangspunkt diente, so war das im Fall Székely mehr die Wolke als der Stein oder das Wasser; er hat sie aber geradeso elementar begriffen wie Stifter das Objekt seiner Anschauung.

Székely schuf von den achtziger Jahren an eine mehrere hundert Blätter umfassende Entwurfserie zu einem ovalen Deckenbild allegorischen Inhalts, ohne daß er je imstande gewesen wäre, die von ihm selbst gestellte Aufgabe: die symbolische Darstellung der Grundzustände und -gefühle des Menschen sowie der elementaren Naturkräfte, mit Hilfe von Putti- und Wolkenbildungen in einem größeren Maßstab als der Form des Aquarellblattes zu lösen²⁵⁾. Man hatte diese Arbeiten schon früh gekannt, aber wenig beachtet — das Unvollendete galt lediglich als Zeichen eines geistigen Kurzschlusses, den zu verstehen man sich nicht bemühte. Ebenso wenig wurden die symbolischen Puttenfries-Entwürfe geschätzt, in welchen Székely seit Anfang der siebziger Jahre ähnliche Probleme aufgeworfen hat²⁶⁾. Was er dabei verdeutlichen wollte, sagen die Inschriften, die an manchen dieser Blätter (mit genauen Anmerkungen über die Entstehungszeit, die an Stifters Präzision in seinem „Tagebuch über Malereiarbeiten“ erinnert) angebracht sind, eindeutig aus. „Die Luft“, „Die

²⁵⁾ Fast alle befinden sich, teils als gesonderte Blätter, teils in Mappen, in der Graphischen Sammlung des MdSCHK, im Besitz von Frau T. Lándor und von Frau L. Emmánuel. Früher waren sie alle im Besitz T. Lándors, dem Székely sie in seinen letzten Jahren zwecks Bearbeitung überließ. In den Jahren 1911—1917 übergab Lándor einen großen Teil des Materials dem MdSCHK, die Bearbeitung ist aber unterblieben.

²⁶⁾ Die Besitzumstände sind dieselben wie bei den Deckengemäldeentwürfen (s. Anm. 25). Während bei jenen der Anregungspunkt ungewiß ist (der Freskenauftrag für die Abteikirche in Tihany in den achtziger Jahren kommt wohl wenig in Betracht), könnte man in diesem Fall meinen, Székely wäre zum Experimentieren durch den Auftrag für allegorische Frieze im Budapester Opernhaus (1882—84) angeregt worden. Das erste datierte Blatt stammt aber aus dem Jahre 1872 (Székelys Datierung am Blatt im MdSCHK, Inv.-Nr. 1915—889), also aus einer Zeit, wo nicht einmal das Bauen eines Opernhauses erwogen wurde. Die Puttenfrieze im Vorraum der kaiserlichen und königlichen Loge (Die vier Jahreszeiten) sind Frucht der langen Vorbereitung, verraten aber von der psychologischen Bedeutsamkeit des Konzepts sehr wenig.

„Tiefe der Erde“, „Die Erde“, „Das Wasser“, „Der Wald“, „Die Geister der Luft“, „Die Geister der Erdoberfläche“, „Die Geister des Inneren der Erde“, „Mädchenraub“, „Liebe in Morgendämmerung“, „Das Streben“, „Traum der Zukunft“, sind die Titel einiger Blätter. Es kommen die Urbeschäftigungen des Menschen vor: „Jagd“, „Fruchtbau“, „Fischfang“, „Weinlese“. Eine der wiederholt variierten Serien hat als Bezeichnung „Das Leben“ und zerfällt in Themen, die gleichsam das Vage an sich vermitteln zu wollen scheinen: „Kindheit — Mädchenraub — Tanz — Einschlafen — Traum der Zukunft“, und in einer anderen Variante: „Liebespaarung — Mondschein — Suchen — Verstecken — Finden“, und in einer dritten: „Liebe — Spiel — Kampf — Ruhe — Baden — Luftbad — Zank um die Frauen“. Gegenstand eines anderen Zyklus sind die „Geister der Luft — die Geister des Inneren der Erde — die Geister der Oberfläche — die Geister des Wassers“. In anderen Zyklen hat sich Székely bemüht, einem Zusammenhang zwischen den Begriffen der Liebe, der Luft und des Morgens eine allgemeine Formulierung zu geben und ihn mit Nebenmotiven zu bereichern: „Wasser — Höhlenregen — Aus dunkler Wolke stammt das Unheil“, oder: „Zwischen ihnen ist Liebe und Kampf“, „Wild — Gelage — Frauenraub — Kinderspiele — Wolken“. Eine überaus große Bedeutung gewinnen in den vermutlich spätesten Zyklen „Die Gefahren des menschlichen Lebens: Sturm — Mondschein — Nebel“ (eine symbolische Formulierung des Romantischen) und „Die Gefahren des menschlichen Lebens: Sonne — Sturm — Meer — Schnee“ (eine der konzentriertesten Formulierungen einer Lebensscheu überhaupt). Da liegen nun titellose Andeutungen einer geheimnisvollen Wahlverwandtschaft zwischen Mensch und Natur, Begriff und Lebensäußerung, aber auch zwischen dem Objektiven und Subjektiven überhaupt vor uns. Die ovalen Deckengemäldeentwürfe, in denen außer den wogend ineinandergeketteten Formelementen der bis zur Unkenntlichkeit reduzierten Puttiguren nun auch der Wolke und dem lichten leeren Raum eine große Bedeutung zukommt, tragen teils dieselben Titel, teils keine mehr. Dem Anlauf zum Abstrakten folgte auch in diesem Fall ein Verstummen, wie fast jedem solchen Anlauf im 19. Jahrhundert.

Es ist nicht schwer zu erkennen, wie sehr Székelys Konzept schon im rein Motivischen von Anbeginn an im Ungewissen versandet, so als ob die Begriffe an der Randzone des Bewußtseins nur Licht und Staub wären. Die Deckengemäldeentwürfe sind das Ende einer solchen Entwicklung in Székelys Kunst, und man ist geneigt zu sagen: in gewisser Hinsicht auch der Denkform des abstrakten Idealismus der deutschen klassischen Kultur. Jedenfalls kann man sagen, daß diese infinite Variation der Begriffskomplexe sowie auch die bis zu Ende geführte Metamorphose der Natur ins Anthropomorphe noch in Anschauungen der

Goethe-Zeit wurzeln und sich in diesem Fall in einer Art aufheben, deren weitere Parallelen in der europäischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts verfolgbar wären; ihre Aufzeigung gehört aber nicht in den Bereich dieses Versuchs²⁷⁾.

Es ist hier auch nicht der Platz, auf solche Versuche Székelys weiter einzugehen. Die gemeinschaftlichen Züge mit der Spätclassik Stifters sollten hier aber umsomehr erwähnt werden, als Székely, wie Stifter, eine im großen und ganzen verwandte Umgestaltung der Form unternommen hat. Vor allem fällt die Umbildung der Farbigkeit ins Lichte und Sandige auf sowie auch die äußerste Beschränkung der Mittel. Székely baut die meisten seiner Entwürfe auf den blassen Akkord von fahlem Gelb und hellem, gestaltlosem Blau auf; wenn in den früheren Friesentwürfen die grüne Farbe vorkommt, so ist sie substanzlos und wässrig. Der trübe, lichte Dunst der Aquarelle unterstreicht nur die resignierten Züge des Inhaltlichen und das tastend Vage, wie es sich im Motivischen äußert. Ähnlich eigentümlich ist es, wie diese Bestrebungen bei Stifter und Székely zu der zunehmenden Bedeutung der Kleinform führen, was zugleich diese einzigartigen Leistungen im Rahmen der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts besser verstehen läßt. Das Bild entsteht aus Verdichtungen der graphischen Einzelheiten, die dann koloriert werden; es scheint, als ob die Farbe um geheime Kraftzentren kreiste, die stellenweise eine Verdichtung erlauben. Das Unvollendete geht aus diesem Prinzip geradezu hervor; seine Art und Weise ist aber an den Unterschieden zwischen Stifter und Székely leichter zu beschreiben.

Diese Unterschiede sind Unterschiede zwischen Persönlichkeiten, aber auch Generationen. Bei Stifter blieb der Grundstein bis zum Ende die Einzelbeobachtung der kleinen Einzelelemente in der Natur, und sein Vorhaben kann — wenn man von dem Problem der Grenzen der Kunstgattungen absieht — als die Weiterführung der Gedanken im Vorwort der „Bunten Steine“ angesehen werden. Stifter stand der Generation der großen deutschen Romantiker mit ihrer vergeistigten Naturliebe nahe, welche das Kosmische der Natur im Einzelfall durchscheinen ließ; er gab ja in seinem dichterischen Frühwerk unvergleichliche Schilderungen dieser Art. In Székelys Schulung hatten die Allegorie und die Figurenmalerei das größte Gewicht, und er bewunderte Künstler, deren Anliegen ein völlig anderes war: grob gesagt, handelt es sich auch um einen Unterschied zwischen „Norden“ und „Süden“. Außerdem war das, was Székely wollte, innerlich viel weniger bescheiden als das Vorhaben Stifters. Der Ausgangspunkt seines Konzepts blieb eine Mischung aus einer auf das „Decorum“ ausgerichteten Figurenmalerei und einer ab-

²⁷⁾ Man denke aber nur an den Fall Marées, um auch die Gegensätze zu Székely deutlicher zu sehen.

strakten Naturschau, die aber trotz aller Mühe mehr „literarisch“ als diejenige Stifiers geblieben ist. Bei der Form geht Székely von der Figurengruppe aus, in seiner Natursymbolik kommt paradoxerweise nicht einmal Rudimenten eines Landschaftsbildes eine Rolle zu. Wenn bei Stifter die Kleinform unregelmäßig und zitternd ist und die Linie den Unregelmäßigkeiten aller Naturerscheinung folgt, so ist die Kleinform bei Székely Endpunkt einer abstrakten Reduktion mit Beachtung von Gesetzen, die seit den Carracci gültig sind²⁸). Ähnlich wie etwa ein Bracelli, Poussin, Luca Giordano und andere Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts die menschliche Figur auf das Kubische zurückführen, führt Székely dieselben Formen auf das „Runde“ zurück. Seine Kleinform ist ein Gewebe von kreisrunden und leicht gebogenen ovalen Formgebilden, die im Ausdruck etwas Stumpfes und Geschlossenes haben. Es gibt bei ihm keine „offene Form“, und selbst die Unendlichkeit ist für ihn Unendlichkeit schlechthin, keine Weite, in die man „hinausgehen“ kann. Es ist raumloses Licht, und nicht in die Tiefe verlaufende Perspektive; die Gruppen sind in diesem tiefenlosen Raum reliefmäßig gesehen. Wenn das bei Stifter in der Studie „Bewegung“ in gewissem Sinne auch der Fall ist, so wäre die „Heiterkeit“ in der Székelyschen Kunst doch völlig unvorstellbar. Gerade dieses Bild ist für das Aufzeigen der Unterschiede in der Auffassung der Antike in dem „Klassizismus“ dieser zwei einzelgängerischen Naturen geeignet.

Der Grundgedanke eines Werkes wie die „Heiterkeit“ steht einem Székely auch in bezug auf den ideellen Gehalt ferne. Dabei ist nicht nur an die Wichtigkeit der halbverhüllten erotischen Motive im Spätwerk Székelys zu denken, welche Stifter immer ferne standen, sondern viel mehr an die allgemeine pessimistische Färbung der Székelyschen Spätklassik. Daraus folgt, daß das Unvollendete, vielleicht das Wesentlichste eines solchen künstlerischen Versuchs, bei den beiden eine andere Färbung hat. Bei Stifter ist mehr von einer relativen Annäherung an ein unerreichbares bildliches Ideal die Rede, wodurch seine äußerlich so wenig klassizistische Kunst doch zutiefst klassisch wirkt. In Székelys Anschauung hat das Unendliche eine größere Bedeutung, genauer gesagt, das Problem des Infiniten greift in seiner Kunst noch tiefer. Stifter konnte das Unendliche noch in der weiten Ferne, wie sie der Mensch alltäglich erfährt, oder in der Bewegung des Wassers entdecken und darstellen; seine Anschauung könnte noch ein Hölderlin, aber auch ein Caspar David

²⁸) K. Scheffler (Verwandlungen des Barocks im 19. Jahrhundert, Wien, 1947, S. 96) hat etwas ähnliches in einem sehr allgemeinen Sinn formuliert: „Die bedeutendsten Künstler des 19. Jahrhunderts . . . erstrebten etwas Klassisches, waren jedoch Nachgeborene, und darum genötigt, es mit Hilfe barockdeterminierter Empfindungen und Formen zu verwirklichen.“

Friedrich völlig verstanden haben. Bei Székely ist das Unendliche gleichsam unabhängig vom Raum, sein Raum ist Raum überhaupt, wobei das Deckengemälde des späten 18. Jahrhunderts als Ausgangspunkt diente. Das Infinite konnte nur in der „entmenslichten“ Form eines „zeitlosen“ und „geschlechtslosen“ Menschenbildes, in dem abstrakten Putto, begriffen werden. Ohne an „Archetypen“ zu denken, soll uns hier nur das Kunstgeschichtliche beschäftigen. Wenn Székelys Auffassung anscheinend stärker in der Klassik der Zeit um 1800 wurzelt, und mehr Bezüge bis zu der Antike hat als diejenige Stifters, so ist seine Anschauung im Grunde genommen doch viel mehr romantisch, genauer gesagt, viel mehr eine „Agonie der Romantik“ (M. Praz). Das Unvollendete gewinnt dabei zwei Komponenten in der Székelyschen Kunst. Nicht nur, daß eine Vollendung in dem Sinne wie es auch bei Stifter der Fall war, unmöglich ist (d. h. die größere Konkretisierung der Form und des Stofflichen hätten die Allgemeinheit der Aussage aufgehoben); das Problem der Unvollendbarkeit besteht auch in einem noch weiteren Sinn. Székely ist es nicht gelungen, sein Konzept um Hauptbegriffe zu konzentrieren, wie es Stifter immerhin noch möglich gewesen ist²⁹⁾. Das Innere und das Äußere sind in der Székelyschen Kunst noch weniger gegeneinander abgegrenzt. Die Kategorien „subjektiv“ und „objektiv“ verlieren in seiner Kunst ihren Sinn; seine Bestrebung gilt dem Umkreisen des so entstandenen vagen „All“. Die Varianten folgen einander in unendlicher Reihe, und selbst die Festlegung des Konzepts hätte die Székelysche Absicht innerlich zerstört³⁰⁾. Wenn man Hegel folgt, ist Székelys Spätklassik bis zum Ende eine „romantische“ Kunst geblieben.

²⁹⁾ Stifters Vorhaben (vgl. das Vorsatzblatt zu dem früher in dem Stifter-Archiv der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste in Prag aufbewahrten Tagebuch; eine Seite in Faksimile abgedruckt bei F. Novotny, Adalbert Stifter als Maler, o. c., S. 28 f.) steht übrigens auch nicht völlig klar vor uns, zumindest was die Formulierung der Benennungen betrifft. Die „Vergangenheit“ und die „Heiterkeit“ sind Gegenstände, und sie sind beide Ruinenansichten. Es fällt aber auf, wie etwas zumindest halbwegs Objektives, wie die „Vergangenheit“, mit dem reinen Stimmungsbegriff der „Heiterkeit“ kontrastiert wird. Während die „Ruhe“, die „Einsamkeit“, die „Schwermut“ und die „Feierlichkeit“ halb Stimmungsbegriffe, halb ideale Zustandsbegriffe sind, liegt bei dem Thema der „Bewegung“ wieder ein Fall vor, wo der Begriff einem Stimmungsgehalt an sich neutral gegenübersteht. Für das ähnliche Ineinandergreifen des Subjektiven und Objektiven im Thematischen bei Székely genügt ein Blick auf die oben angeführten Benennungen der Entwürfe.

³⁰⁾ Wie wenig Székely sein Konzept festigen konnte, zeigen seine Aufzeichnungen über „mögliche allegorische Themen“, die er erwogen hat, in den Tagebüchern von 1879—1884 (im Besitz von Frau T. Lándor, Budapest). Es soll hier nur eine der Listen wiedergegeben werden: „Abundantia mit Füllhorn, Adoleszenze (sic) Beihilfe, Agricultura, Freundschaft, Vaterlandsliebe, Nächstenliebe, Liebe Gottes, Fassungskraft, Harmonie, Militärarchitektur, Arithmetik, Aristokratie, Arroganz, Glückseligkeit, Stetigkeit, Astronomie, Geiz, Mut, Morgenröte, Autorität, Schönheit, Güte, Wohl-

Es bleibt noch darauf hinzuweisen, daß im Fall Stifter und Székely eine Erscheinung vorliegt, die im 19. Jahrhundert selten ist. Auf die Frage, ob die Begegnung mit Stifter für Székelys späte Anschauung fördernd war, ist trotz dieser Tatsache keine eindeutige Antwort zu geben. Es ist hier nicht der Ort, die Anregungen zu erwähnen, die Székely anderswo holen konnte; vielleicht waren gar keine Anregungen nötig. Es mag aber auch sein, daß Székely, als er 1872 seine ersten und bekannten Puttenfriesentwürfe malte, an die Begegnung mit Stifter gedacht hat. Es gibt frühere Skizzen, die eine solche Annahme sowohl bekräftigen als auch entkräften könnten. 1869 reiste Székely nach Italien, wo er nach Michelangelo „Jüngstem Gericht“ Formstudien zeichnete, welche sich heute in der Graphischen Sammlung des Museums der Schönen Künste in Budapest befinden. In diesen kommt er bereits stufenweise zu einer Abstraktion in der Form, in der das Gegenständliche nicht mehr zu erfassen ist. Wohl war dasselbe in den früheren Studienzeichnungen von 1860 nach Rethels Wandgemälden in Aachen auch der Fall³¹⁾, dort handelt es sich aber lediglich um reine Formstudien zum Zweck des Verständnisses der Raumschichtanlage, also um eine im Akademismus übliche Analyse. In den „Michelangelo-Korrekturen“, wie sie Edith Hoffmann nannte, geht Székely darüber hinaus. Die Form wird auf ovale geschlossene Partikeln reduziert, wobei von Michelangelo weit entfernte Formgebilde, schwebende abstrakte Massen, entstehen; auch sind die letzten Blätter, wie in Hodlers „Parallelismus“, streng axialsymmetrisch geordnet. Man würde meinen, Székely habe hier nicht nach Michelangelo, sondern nach Blake gezeichnet. Stifter steht dieser Weg zum Abstrakten hin ferne, aber auch Runge, mit dem die symmetrische Auffassung gemeinsam ist. Blake und Füssli, die anregend gewirkt haben könnten, hat aber Székely in dieser Zeit wahrscheinlich noch nicht gekannt. Es ist also zunächst die Annahme wahrscheinlich, daß er selbständig zu seiner Mythologie der reinen Form gekommen ist und daß Stifters Beispiel nur von der Ferne her, als Ermutigung, diene.

wollen, Lüge. Verscherzung, Caprice, Caritas, Teuerung, Keuschheit, Züchtigung, Clementie, Klarheit, Erkenntnis, Mitleid, Zerknirschung, Concordia (Eintracht), Vertrauen, Confusion, Gewohnheit, Ansteckung, Zufriedenheit, Bekehrung . . .“ usw. (in deutscher Sprache notiert). Geradesowenig kann Székely sich entscheiden, welche von den Möglichkeiten einer bildlichen Darstellung die „beste“ sei: „I. Psychologisch-formell (Rethel) — Psychologisch-koloristisch — Psychologisch-texturell (schwer möglich). II. Formell-psychologisch (Michelangelo) — Formell-koloristisch (Tizian) — Formell-texturell. III. Koloristisch-psychologisch (viele Landschaften) — Koloristisch-formell (Schlick) — Koloristisch-texturell (Rembrandt). IV. Texturell-psychologisch — Texturell-formell — Texturell-koloristisch“ (aus demselben Tagebuch).

³¹⁾ Im selben Heft wie die Michelangelo-Korrekturen (in d. Graph. Sammlg. des MdSCHK).

Die Frage selbst ist in bezug auf die Aufgabe dieses Versuchs, die Persönlichkeit des Schöpfers des am meisten authentischen Stifter-Bildnisses in die deutschsprachige Kunstliteratur einzuführen, von geringerer Bedeutung. Wichtig war nur die Feststellung, daß in Linz im Jahre 1863 zwei Menschen zusammengetroffen sind, die beide auf ihrem eigentümlichen Weg Konsequenzen aus einer die Kunst der europäischen Völker mehrere Jahrhunderte hindurch leitenden Kunstanschauung gezogen haben, wie sie in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts einzigartig sind. Beide standen den damaligen Revolutionen in der Malerei ferne und haben wohl selbst nicht geahnt, daß ihr Versuch über diese Revolutionen hinaus Elemente enthält, welche erst in einer viel späteren Zeit, die sie nicht mehr erlebten, wieder Probleme bedeuteten. Sie haben nur an das Zeitlose gedacht, das auch an der Qualität des Stifter-Bildnisses seinen bescheidenen Anteil hat.