



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

Künstler:

Monographien

B 1,409,427



Fine Arts
N
40
K97
J. 56

K o n e r

VON

Max Jordan



*Library of the University of Michigan
The Coyt Collection.*

*Miss Jean L. Coyt
of Detroit*

*in memory of her brother
Col. William Henry Coyt
1894.*



ESTABLISHED

14
4
8
v.56

Liehaber-Ausgaben



Koner

Von

Mar Jordan

Mit 75 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen.



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös
ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagsbuchhandlung.





Abb. 1. Max Koser in seinem Atelier.



Abb. 2. Stizze aus der Ramsau. 1875.

Max Klinger.

Am 5. Mai 1900 eröffnete Max Klinger in kurzer kerniger Ansprache mit klarer Stimme die große Berliner Jahres-Ausstellung als Vorsitzender der Kommission, deren Arbeiten er zum zweitenmal mit Sicherheit und Energie geleitet hatte. Da stand er, eine jugendlich elastische Gestalt mit den knappen Bewegungen, das gute blaue Auge auf die Versammlung gerichtet und sprach im Hinblick auf die eben damals in Berlin hervorgetretene Spaltung der Künstlerschaft veröhnliche Worte. Wer von uns, die wir ihn hörten, sah auf dieser schönen, von lockigem Haar umwallten Stirn die Rune des Todes! Er schien das Leben selbst — ein Mannesbild von berückender Schönheit, so recht eine gastliche Gestalt, welche Erfüllung und Verheißung zugleich in sich begreift. Noch unabsehbar dehnte sich vor ihm der Weg des Ruhmes und des

Glücks. Ein Liebling der Götter durfte er genannt werden. Auch deshalb, weil er auf der Höhe des Lebens abgerufen wurde?

Wohl vernehmen wir das Wort des Weisen: „In der Gestalt, in welcher der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Sternen.“ Ja, für die Menschheit ist es eine erhebende Vorstellung, ein außerordentliches Wesen dahingehen zu sehen ohne die Entstellungen und Enttäuschungen, die das spätere Leben keinem erspart — und so leuchtet das Bild Max Klingers in unserem Gedächtnis mit der Vollkraft ungebrochener Jugend und ungetrübtter Schönheit. Aber diejenigen, für die er und mit denen er zunächst gelebt, vermag die Phantasie nicht hinwegzutrostern über den Verlust. Und auch die Kunst, die noch so viel durch ihn zu verkünden hatte, muß bekennen: sein Tod war ein Raub auch an ihr.

1*

167213



Abb. 3. „Frühling.“ Delacroix. 1880.



Abb. 4. „Sommer.“ Eigemålbe. 1880.

Ein Herzleiden hat ihn, ebenso wie ein Jahr zuvor den einzigen Bruder, hinweggerafft — qualvoll, denn gute Herzen brechen schwer — und als die Kunde von seinem Tode ins Land ging, da war es ein Herzleid von Tausenden, was der Nachricht antwortete. Denn zu allen Ehren, die ihn schmückten, zu allen Erfolgen, die er errang, hatte er sich das köstlichste Gut verdient: neidlos geliebt zu werden.

Ich glaube nicht, daß jemals einem Künstler mehr Blumen, von warmen Thränen betaut, ins Grab gelegt worden sind wie ihm. Es war in der That eine Pilgerfahrt der Verehrung, die ihn geleitete. So unzählig vielen war der Mann gestorben, der am 7. Juli 1900, kaum 46 Jahre alt, die hellen Künstleraugen für immer schloß.

Max Koner gehörte zu den Auserwählten, denen das Leben ohne schwere Kämpfe, ohne Trübungen dahingeflossen ist — wie der Sand des Stundenglases rinnt. Oder wir sagen richtiger: die innere Harmonie seines Wesens hat seinen Werdegang beflügelt, ihn die Steine des Weges meiden lassen, so daß er niemals in Zweifel darüber geriet, ob es der richtige war, auf dem er wandelte. Bei allen Schritten in Übereinstimmung mit sich selber stieg er von Stufe zu Stufe mit der stillen Heiterkeit der Joviskinder, denen das Geschick zu Willen ist. Leichtlebig, ohne je leichtsinnig zu werden, hat er die besten Gaben, die ihm die Heimat als Angebinde verliehen, im Umgang mit den Menschen zur Geltung gebracht. Er war ein

echtes Berliner Kind, durchdrungen von der Biederkeit und unverwüßlichen guten Laune, die den Märker zumeist auszeichnet und zum guten Kameraden macht. Stets schlagfertig in knapper Redeweise, zum Scherz geneigt, ja ausgelassen fröhlich im geselligen Kreise, nahm er das Leben heiter, aber um so ernster die Kunst. Wer beobachtete, wie zuweilen ein flüchtiger Schatten auch mitten in der Luftbarkeit über seine Stirne glitt, gewann die Überzeugung, daß auch sein Humor wie

das Wellenspiel der See auf tiefem Grunde schwebte. Wenn Probleme seiner Kunst sich ihm aufdrängten, konnte der heitere Mann in stumme Grübeleien versinken, aus der er schwer aufzurütteln war. Unser Titelbild überrascht ihn in solcher Stimmung. Mitten in seinem, von schönem Schmuckgeräten strotzenden Atelier steht er, die Hände in die Taschen versenkt, wie angewurzelt, den Blick auf eine



Abb. 5. Frau Amélie Lührsen. 1881.

beit gerichtet; die Palette liegt auf einem neben ihm stehenden Stuhl; er würde keinen Anruf hören.

Von Tizian erzählt der jüngere Palma, daß er seine Bilder nach der ersten Untermauerung und dann nach jeder weiteren Phase stets lange Zeit an die Wand gelehnt habe, so daß sie ihm gewissermaßen fremd wurden; wenn er sie dann wieder vornahm, pflegte er sie zu fixieren wie einen Todfeind und fuhr wie mit dem Degen auf einen Gegner mit seinem Pinsel darauf los, ohne Rücksicht sich selber meisternd.

Solche Stunden harter Selbstprüfung



Abb. 6. Der heilige Zacharias empfängt durch eine Vision die Verheißung der Sendung seines Sohnes Johannes des Täufers. Ölgemälde, 1884.



Abb. 7. Frau Amélie Lührsen. 1894.
(Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

hat Koner fast bei jedem seiner Werke durchgemacht; ein starkes Gefühl der Verantwortlichkeit erfüllte und quälte ihn oft; da half kein Humor — höchstens ein Wort aus zartem Munde.

Gute Geister beschirmten seine erste Jugend. Der Vater, ein hervorragender

Gelehrter — Bibliothekar an der Berliner Universitäts-Bibliothek, nachmals Geheimer Regierungsrat —, hat sich einen ausgezeichneten Namen in der archäologischen Litteratur erworben. Er war ein Mann von edelster Bildung des Geistes und Herzens, eine schön ausgeglichene Natur, klar, mild, launenlos.



Abb. 8. Frau Sophie Koner. Ölgemälde. 1884.
(Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

U. of M.

8700



Die Gatten hatten scheinbar das Wesen der Geschlechter getauscht; denn die Mutter Koners, die jetzt im 81. Lebensjahre den Tod ihrer beiden Söhne betrauert, ist im Gegensatz zu ihrem im Jahre 1887 verstorbenen Manne eine Frau von ernster und strenger Lebensauffassung. Jedenfalls erhielt durch die einander ergänzenden

Gymnasium, auf dem er geduldet wurde. In seinem Curriculum vitae, das er im Jahre 1893 der Berliner Akademie einreichte, läßt er sich folgendermaßen darüber aus:

„Als das siebente Jahr herannahte (Koner ist geboren am 17. Juli 1854), wurde ich, wie es gang und gäbe ist, mit Widerwillen meinerseits auf die Schulbank



Abb. 9. Renzelohn. 1884. (Unvollendet.)

Charaktereigenschaften der Eltern die Erziehung des Knaben das Gleichgewicht, das ihm im Leben so trefflich zu statten gekommen ist. Aber die Schule schmeckte ihm auf die Dauer gar nicht. Es bleibt ein beklagenswertes Rätsel, daß so oft gerade die gewecktesten, frohmütigsten Kinder bei uns auf der Schulbank nicht warm werden können. So dachte Max Koner noch in späteren Jahren mit Grauen zurück an das

verpflanzt, denn wohl schon damals keimte ein gewisser Hang nach himmlischer Freiheit in mir. Die Thätigkeit war trotzdem befriedigend, und es ging alles nach Wunsch, besonders Zeichnen, bis das Gymnasium — es war das Friedrich Werdersche — mich mit seinen Phalangen ergriff. Da war's fürchterlich! O göttliche Kinderzeit, du dahin, und dafür der Schulzwang! Ich liebte allerdings Sprachen, besonders die lateinische, weil ich

mich durch sie in eine andere Welt versetzen konnte, die mich beim Gang für meinen späteren Beruf mit allem wieder versöhnte, was sonst mir reales Rechnen und Mathematik verbitterten. Der Sinn fürs Altertum wurde in mir um so mehr geweckt, als mein Vater ein Werk ‚Das Leben der Griechen und Römer‘ zusammen mit Gohl verfaßt hatte, aus welchem ich besonders, wie aus ähnlichen Büchern, reichen Nahrungstoff für meine Neigungen schöpfen konnte. Die Liebe zur Malerei stieg von Tag zu Tag und meine Seele lag schon längst in ihren Armen, nur mein Körper ging noch immer in die Schule.“

Als die steile Stufe des Reifezeugnisses für Obersekunda und damit die Berechtigung zum Freiwilligendienst erreicht war, da litt es ihn nicht länger im Gymnasium. Der Vater gab nach und ließ ihm den Willen. Längst keimte die Sehnsucht nach der Kunst in dem jugendlichen Gemüte und er flog nun förmlich hinaus in die erwünschte Lebensluft, „wie von schwerer Krankheit genesen“.

Freilich war die königlich Preussische Kunstakademie zu Berlin, als Max Koner sie im Jahre 1873 betrat, recht verschieden von den „Matten der Freiheit“, die er er-

träumt hatte. Das öde Interregnum unter dem wackeren Dage, den man mit der Leitung der Anstalt mehr gekränkt als geehrt hatte, konnte der schwärmerischen Seele des Neulings keine Befriedigung geben. Eitel Prosa ringsum. Aber der Jüngling fühlte wenigstens Fahrwasser und die Möglichkeit, sich selber zu bestimmen und vor allem auszutoben. Hat er auch damals unter dem alten Holbein — übrigens einem tüchtigen Lehrer — mehr Alotria getrieben als studiert, so wurde er sich doch seiner Kraft bewußt und stürmte mutig vorwärts. „Mit meinem einzigen älteren Bruder“ — so erzählt er selbst — „führte ich außer dem regen Verkehr mit meinen Studiengenossen ein fideles Dasein. Diese Jahre möchte ich nicht aus meinem Leben gestrichen sehen. Der Halt für unser Thun wurde ja durch das Vaterhaus gegeben, wo die Liebe zu beiden Eltern uns stets den richtigen Weg führte. Das Haus blieb immer unser Heiligtum.“

Bald wurden denn auch die jungen Triebe in bessere Zucht genommen, da Anton von Werner 1875 die Akademie als Direktor übernahm und reorganisierte, indem er sie durch neue Lehrkräfte erfrischte. Die beiden Jahre, die Koner im Altjaal Max Michaels zubrachte, sind für seine künstlerisch-technische Entwicklung sehr fruchtbar gewesen. Der feinsinnige und geistvolle Lehrer wußte in denjenigen seiner Schüler, bei welchen er wirklich künstlerische Anlagen vorfand, den Sinn für das warme harmonische Kolorit zu wecken. Bei Koner kämpfte er gegen die Neigung zu derber Brauour an, die eine Gefahr für ihn zu werden drohte. Deshalb nötigte er ihn zur Bücktigung seiner überschießenden Technik eine Entfettungskur auf, indem er ihn veranlaßte, ein Bild von Mieris in der Dresdener Galerie (die Frau mit dem Melkentopf) zu kopieren. Aber der Versuch, ihn für die Subtilitäten des liebenswürdigen Holländers zu erwärmen, schlug fehl. Die Technik hängt beim Maler zu sehr mit dem Temperament zusammen, als daß sie verstandesmäßig gemodelt werden könnte. Koner blieb im wesentlichen bei seinem handwerklichen Dialekt, nur wurde das gar zu üppige Schwelgen in der Farbe durch die zeichnerische Korrektheit gebändigt, die ihm im letzten Stadium seiner akademischen Lehrzeit in Anton von Werners Atelier auferlegt war. Das ist



Abb. 10. Opernsänger Albary. Stijge. 1883.

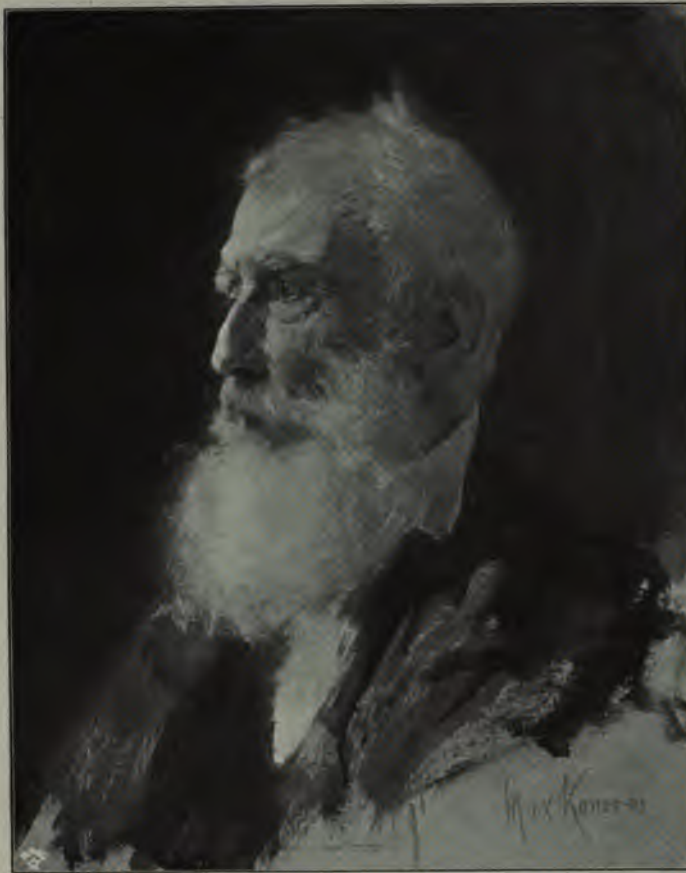


Abb. 11. Superintendent Hilbebrandt.
(Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

eine Medizin, die jungen Leuten selten schmeckt, aber desto besser nachwirkt. Schon der größte Porträtmaler des sechzehnten Jahrhunderts hat seinen Bewunderern, wenn sie sein Kolorit lobten, scheinbar paradox erwidert: nicht die Farben sind's, die ein Bild vollkommen machen, sondern die gute Zeichnung. Und wenn Koner auch mitunter wider den Stachel lökte, hat er doch später, trotz der abweichenden Richtung, die er einschlug, die heilsamen Folgen der Bernerschen Schule empfunden.

So ausgerüstet trat er nun im Jahre 1880 als selbständiger Maler in die Welt hinaus, jedoch hatte er zuvor schon durch eine Reise nach Italien 1875 und nach Paris, wo er zuerst 1878 die von ihm sehr verehrten Kunstnachbarn kennen lernte, seine Anschauungen erweitert und den Nährstoff

durstig eingesogen, den die Betrachtung der Werke großer Meister gewährt. Er studierte mit Entzücken Tizian, van Dyck, ganz besonders Velazquez, von dem er sich um seines skrupellosen Wahrheitsfinnes willen am meisten gefesselt fühlte, aber er hat nie das Verlangen empfunden, einen von ihnen nachzuahmen. Davor bewahrte ihn bei aller Verehrung für die großen Alten ein gesundes Selbstgefühl und die leidenschaftliche Liebe zur Natur.

Eine Zeit lang hatte ihn die Landschaft so stark angezogen, daß er Neigung empfand, sich ihr ganz zu widmen. Mit Leidenschaft vertiefte er sich in die Natur Tirols und verbrachte in den Jahren 1875—78 dreimal längere Zeit in der Ramsau. Eins unserer Blätter, ein flotter Wurf von seinem malerischen Duft, zugleich Studie und Bild-

Skizze, gibt eine interessante Vorstellung seiner Auffassungsweise auf diesem Gebiet. Es offenbart eine fast an Corot erinnernde rein malerische Empfindung, und man muß bedauern, daß er durch seine weitere Ent-

lichen Akte fast ausnahmslos untergegangen; er übermalte sie später, weil er sie für verbraucht hielt.

Der erste Schritt in die Öffentlichkeit war zwar erfolglos gewesen: eine „Venus an



Abb. 12. F. S. Meyer. 1889.

wickelung verhindert worden ist, auf landschaftliche Darstellungen zurückzukommen. Zweifellos würde er auch darin Ungewöhnliches geleistet haben (Abb. 2).

Aber der stärkere Instinkt wies ihn immer wieder auf die Menschendarstellung hin. Seine ganze Lust wurde und blieb das Nachtstudium. Leider sind seine herr-

der „Muschel horchend“ wurde von der Jury der Berliner Ausstellung 1879 zurückgewiesen und ist untergegangen. Unmittelbar darauf aber machte er dort sein Debüt mit zwei lebensgroßen nackten Figuren in Sopraportenformat, die im eignen Atelier in der Steglitzer Straße entstanden waren: „Frühling“ und „Sommer“. Das erst-



genannte Bild — ein Jüngling, der in den Zweigen eines blühenden Baumes lagernd die Hirtenflöte bläst, kann nach Motiv und Vortrag als Devise seines jugendlichen Schaffens gelten: „Ich singe wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt“ (Abb. 3). Beide indessen — das Gegenstück ist eine Mädchengestalt auf dem Ruhebett mit Schmetterlingen spielend (Abb. 4) — tragen trotz

Komposition. Sie war der biblischen Legende entnommen und stellt „den heiligen Zacharias dar, welchem durch himmlische Vision die Sendung seines Sohnes Johannes (des Täufers) beglaubigt wird“. Unserer Abbildung 5 liegt eine Radierung des Künstlers zu Grunde. Wenn auch klar in der Anordnung und energisch im Ausdruck der verzückten Gestalten, auch nicht ohne Reiz



Abb. 13. Oberst von Gramer. 1889.

der Schönheit der Zeichnung und Durchführung noch eine etwas akademisch-glatte Behandlung an sich.

Es ist eine oft wiederkehrende Erscheinung, daß gerade stürmische Talente sich vor der scharfen Luft der Öffentlichkeit scheu zurückhalten und erst allmählich den Mut gewinnen, dreist aus sich herauszugehen. Das widerfuhr auch ihm, wie diese und die unmittelbar folgenden Arbeiten zeigen.

Er versuchte sich jetzt mit einer größeren

in der mysteriösen Lichtbehandlung, erfuhr das tüchtig gemalte und stark wirkende Bild dennoch das Schicksal, auf der Ausstellung nicht zugelassen zu werden und ist so gut wie unbekannt geblieben.

Vielleicht hat diese mißliche Erfahrung mit dazu beigetragen, den Künstler von weiteren Versuchen auf kompositionellem Gebiete zurückzuhalten, auf welchem die eigentliche Stärke seines Talentes wohl nicht zur Entfaltung gekommen wäre. Denn Max



Abb. 14. Hermann Gruson. 1891.
(Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

Koner war eine zu real angelegte Natur, um in der Erfindung Hervorragendes zu leisten. Er fühlte, daß er nicht auf die Phantasie, sondern auf die Erfassung der Wirklichkeit angewiesen sei, und wohl ihm, daß diese Erkenntnis sich ihm zur rechten Zeit und so positiv aufdrängte, wie es in der That der Fall war.

Denn schon vor der Vollendung jenes größten seiner komponierten Gemälde hatte er einen, von ihm selbst anfänglich vielleicht als nebensächlich betrachteten Triumph in der Richtung gefeiert, in welcher der Schwerpunkt seiner Begabung lag.

Bereits seit mehreren Jahren malte er gelegentlich Porträts. Noch in die Zeit seines Akademiestudiums fällt eine eigentümliche Arbeit solcher Art, deren er sich,

aus der Not Tugend machend, mit gutem Humor unterzog, und die ihm, wenn auch nicht gerade in lockender Form, den Gedanken nahe legte, in der Bildnismalerei sein Metier zu suchen.

„Ich hatte“ -- so berichtet er -- „1878 auf 1879 eben mein Militärjahr im Kaiser Franz-Garde-Regiment abgedient und während desselben die üblichen Zeichnungen von Unteroffizieren für deren Familien geliefert, um mir hierdurch ihre Geneigtheit zu erwerben, da kam eines Tages ein Herr von X., der eben erst geadelt war, und verlangte von mir die Komplettierung seiner ‚Ahnengalerie‘. Nichts leichter als dieses! Aus den vorhandenen Familienbildern ersetzte ich einfach die fehlenden Vorfahren durch Mischung der verschiedenen Nasen,



Abb. 15. Kaiser Wilhelm I.

Jordan, Ruer.



Augen und Mäuler. Diese waren natürlich immer sehr ähnlich und brachten mir viel Lob und Bestellungen ein. So wurde ich Bildnismaler!"

Bald häuften sich nun Aufträge aus allen Kreisen der Gesellschaft. Außer seinen Eltern und seinem Bruder malte er u. a. den General-Landschaftsdirektor von Blanken-

feiten der jungen Kaiserstadt gehörte. Es ist ein einfaches Brustbild in Dreiviertel-Wendung, welches die interessante Frau in jugendlicher Vollreife mit ernstsinndem Ausdruck darstellt, die schöne Brust von weichem Pelzwerk umschlossen — sehr sorgfältig und geschmackvoll behandelt (Abb. 6). Dreizehn Jahre später malte Koner dieselbe



Abb. 16. Fräulein von Cardinal-Widbern. Skizze. 1897.

burg für Stettin und eine große Zahl Persönlichkeiten aus den Familien Gruson, Hildebrandt, Marx, Herzfeld, von Goldammer, Borstel, Muhr, Ephraim, Falkenhain, Lebende und Verstorbene. Unter ihnen aber war eins aus dem Jahre 1881, das zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit auf den jungen Maler lenkte: das der Frau Generalkonsul Amélie Lührsen, welche jüngst aus Südamerika nach Berlin übergesiedelt, zu den geistvollsten und einflussreichsten Persönlich-

Dame nochmals, im Profil, halb vom Rücken gesehen, die Hand ans Kinn erhoben, mit fein kritischer Miene lauschend, ein Bild, das den Eindruck momentanster Stimmung unübertrefflich wiedergibt, und neben dem ersten, das noch dem Jugendstil Koners angehört, seine freie Meisterschaft repräsentiert (Abb. 7).

Allein noch intimer und für die schöne Gebundenheit seiner damaligen Technik bezeichnender ist ein zweites Damenbild aus

dem Jahre 1884, das man in künstlerischer und in menschlicher Hinsicht ein Bekenntnis nennen kann: Eine junge Frau mit hell aschblondem Haar in eng anschließendem kleidsamen Kostüm, so aufgefaßt, als hielte sie im Vorübergehen einen Augenblick den Schritt an, um eine freundliche Bemerkung zu erwiedern, während sie mit den schlanken Händen sich mechanisch an dem Gürtelgehänge zu schaffen macht. Die schöne, biegsame Gestalt ist schwarz gegen Schwarz gesetzt, mit einer Feinheit, die an niederländische Porträts erinnert. Haltung und Ausdruck des Kopfes von höchster Zartheit, das Spiel der Hände sprechend ohne nervös zu sein; der technische Vortrag von einem wunderbaren Schmelz, liebevoll in allen Teilen, nicht ängstlich, aber überaus diskret. Man empfindet: hier sind beim Maler nicht bloß Pinsel und Palette in Bewegung gewesen (Abb. 8).

May Koner, der damals nur in sehr bescheidenen Verhältnissen lebte, hatte um des Erwerbes willen ein Damen-Atelier in der Schönebergerstraße eingerichtet, später übernahm er bis zum Eintritt in die Hochschule den Malunterricht im Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen. Aber zuvor fand er in einer ungewöhnlich begabten Privatschülerin das Urbild des vorhin geschilderten Porträts und das Glück seines Lebens.

Er bezeugt das selbst in seiner biographischen Skizze aus dem Jahre 1893 mit folgenden Worten, die man nicht ohne Rührung lesen kann: „Ich malte damals (1884) mein Bestes, das Bildnis einer Dame, welches den ersten größeren Erfolg unter den von mir bis dahin ausgestellten Werken erzielte. Sie reichte mir am 2. Juni 1886 ihre Hand zum ewigen Bunde. Es war die verwitwete Frau



Abb. 17. Studienkopf. 1900.



Abb. 18. Oberstleutnant Schumann. 1890.

Sophie Meyer geb. Schäffer. Was ich gesucht, das habe ich gefunden. Sie ist nicht nur meine treue Gattin und Lebensgefährtin; durch ihr Verständnis für meine Seele und meine Kunst wurde sie mein wahrer Lebensgenosse und Kamerad. Ich habe sie geliebt und liebe sie noch heute und werde sie lieben in Ewigkeit. So habe ich denn eine doppelte Freude an meinen Arbeiten. Und mit meiner kunstfinnigen Frau war es mir nun vergönnt, viel Schönes auf der Welt zu sehen. Der Weg führte uns zu wiederholten Malen nach Paris, darunter im Jahre 1889 zur Weltausstellung daselbst, alsdann nach Italien, Belgien, Holland und der Schweiz. Zwei liebe Kinder erblickten uns zu unserer Freude und zu des Hauses Glück.“

Wem es vergönnt gewesen ist, einen Blick in die Lebensführung dieses Künstlerpaares zu thun, der durfte rühmen, daß es auch auf Erden Vollkommenes gibt. Denn zwischen jenen Zeilen steht mehr. Frau Sophie wurde ihrem Gatten vermöge ihrer hohen Begabung und ihrer seltenen Lebenskunst eine stille Bildnerin seines Wesens als Künstler und Mensch. Wie aus dem milden Helldunkel des eben beschriebenen Werkes das verheißungsvoll anmutige Antlitz, so stieg dem Künstler aus der Liebe zu dieser auserlesenen Frau der Stern seines Daseins empor.

Der höchste Segen solcher Ehe des Künstlers und der Künstlerin ist es, wenn beide durch den gegenseitigen täglichen Einfluß in ihrer Eigenart gesteigert werden.

Und das war hier der Fall. Wettfeindlich strebten Gattin und Gatte gleichen Zielen zu, aber während sich in ihr auf Grund der Eindrücke, die sie in den Pariser Ateliers von Duran, Henner, Borrias erhalten, die schöne Weiblichkeit auch in ihrem Kunstschaffen zu voller Blüte entfaltete, kam bei ihm auch im Stile seiner Malerei die männliche Energie zum Durchbruch.

ein würdiges malerisches Denkmal dieses Priesters der Menschenliebe (Abb. 12), auf das lebensprühende Brustbild des Obersten von Cramer (Abb. 13) und vor allem auf die Porträts von Ludwig Pietzsch und die des Geheimen Kommerzienrats Hermann Gruson, deren letztes vom Jahre 1891 (Abb. 14) die Wandelung der Vortragsweise aus dem Weichen und Verschmolzenen



Abb. 19. Kaiser Wilhelm II. Studie. 1890.

Das bemerkt man schon an verschiedenen Arbeiten aus den achtziger Jahren — ich deute besonders auf das unfertige Bildnis Mendelssohns (Abb. 9) und die geistvolle Skizze zu dem Porträt des Sängers Alvary (Abb. 10), sodann auf die Porträts des Superintendenten Hildebrandt (Abb. 11) und seines Sohnes, des Korvettenkapitäns H., welche einer etwas späteren Zeit angehören; ferner auf dasjenige J. H. Meyers (vom Hause Gerson),

in breite und sonore Tongebung am klarsten erkennen läßt.

Die Studienreisen, auf denen er auch Dänemark, Schweden und Wien kennen lernte, trugen dazu bei, Koners künstlerische Art zu formen und zu festigen.

Er fühlte sich 1890 im Vollbesitze seiner Kraft und im starken Bewußtsein des künstlerischen Berufes, als ihm — fast gleichzeitig — der Ruf an die Akademie und die höchste Aufgabe in seiner Kunst: die der

bildlichen Charakteristik unseres Kaisers zuteil wurde.

Ehe wir ihn nun auf der immer stolzer aufwärtssteigenden Bahn seiner großen Erfolge begleiten, ist ein Rückblick auf die Phasen am Platze, welche die Porträtmalerei in der Berliner Schule vor ihm durch-

ernster und strenger Lebensauffassung. Und dementsprechend sind auch die Mittel der Darstellung: Tüchtigkeit, aber Härte der Zeichnung und Trockenheit der Farbe herrschen fast durchweg; die sinnliche Seite der menschlichen Natur geht beinahe leer aus. Die Porträts seines Nebenbuhlers Wach-



Abb. 20. Kaiser Wilhelm II. Studie. 1891.

gemacht hatte. Dabei darf freilich nicht vergessen werden, daß das Bildnis zu allen Zeiten ein Produkt von sehr mannigfaltigen Faktoren gewesen ist. Die Kulturatmosphäre der Zeit, Stimmung des Tages, nicht zuletzt die Mode wirken derart auf den Porträtisten ein, daß er nur selten ganz als Künstler für seine Leistung verantwortlich ist. In den Bildnissen des alten Carl Vegas z. B. spiegelt sich eine Zeitgenossenschaft von

leiden dagegen an Buntheit und Gefallsucht.

Wie viel freier erscheinen dann Franz Krügers Bilder! Er ist der erste Berliner Porträtist, in dem sich ein wahrhaft künstlerischer Puls regt. Vielleicht deshalb, weil er Autodidakt war und keinen Anteil hatte an den Zuchtmitteln und Vorurteilen der Schultradition. Alles, was er gibt, ist von preußischer Tüchtigkeit, die zwar immer etwas

Nüchternes an sich hat, dafür aber treu und wahr ist. Seine kleinen Porträtstudien, deren die Berliner Nationalgalerie eine große Zahl besitzt, sind Meisterarbeiten von realistischer Frische und Glaubwürdigkeit. Und wie hat der bewunderungswürdige

Hinblick zu außerordentlicher Wirkung: die Kühnheit, womit auf diesem Bilde der weiße Koller der Uniform gegen den hellen Grund abgesetzt ist, hat vor ihm niemand, nach ihm erst Gussow wieder gehabt. Würdig stellt sich Julius Schrader ihm an die

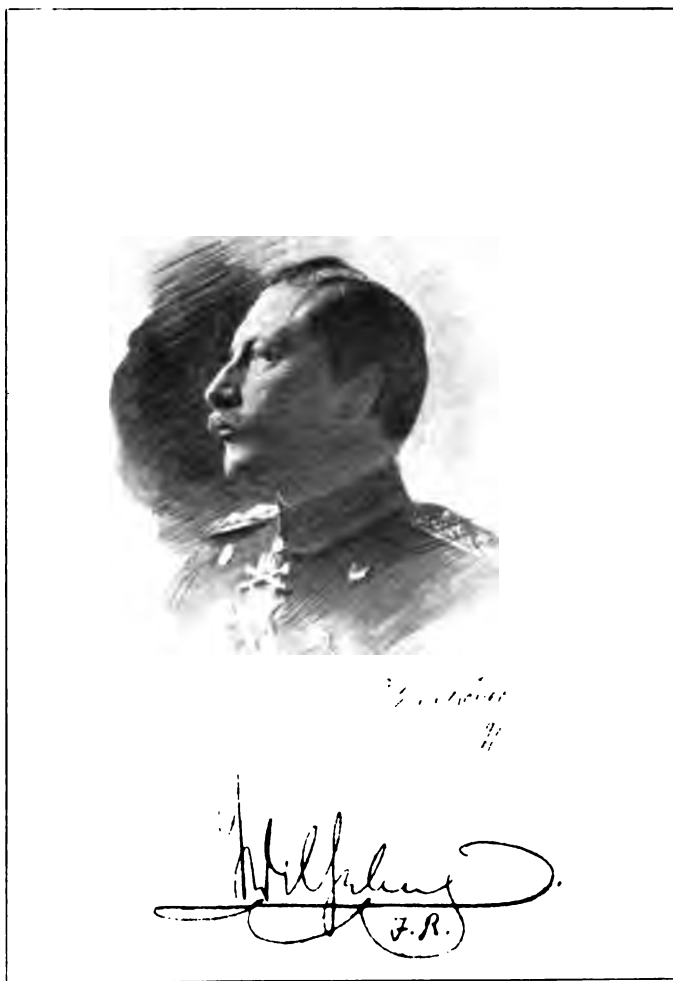


Abb. 21. Kaiser Wilhelm II. Studie. 1891.

Mann es verstanden, sie in den großen Repräsentationsbildern und Staatsaktionen, vor allem in der „Parade vom Jahre 1839“ und dem Bilde der „Huldigung vor König Friedrich Wilhelm IV.“ zu verwerten. In einigen seiner lebensgroßen Porträts — ich erinnere namentlich an das Bildnis des Feldmarschalls Wrangel in der Nationalgalerie — erhebt er sich auch in technischer

Seite, dessen energische Auffassung und fattes Kolorit den epochemachenden älteren Belgiern ähnelt.

Aber der Abgott der Geistesaristokratie Berlins in den vierziger und fünfziger Jahren war Eduard Magnus. Als hochgebildeter Mann hatte er eine große Vorstellung von der Aufgabe der Kunst und arbeitete mit einem Feingefühl und

Gewissenhaftigkeit, die seinen Bildern, namentlich den Frauenporträts, etwas in ihrer Art Klassisches verleiht. Die Zartheit des Inkarnates und des Lichtspieles, der Schmelz der Mittelöne und die Weichheit der Pinselführung, wie sie namentlich in dem herrlichen Porträt der Jenny Lind hervortreten, das glücklicherweise für die Staatsammlung

gebung aufschwingt — so z. B. in dem Bildnis einer Frau L., das bei jugendlich straffer Erscheinung durch früh gebleichtes Haar pikant wirkt, so fehlt doch bei ihm sowohl wie bei den beiden jüngeren Vegas, von denen namentlich Oskar Vorzügliches geleistet hat, oft der Nerv einer starken Persönlichkeit.



Abb. 22. Kaiser Wilhelm II. Studie. 1891

erworben ist, sind seltene Eigenschaften. Gar schwach und schematisch nehmen sich dagegen die damals so bewunderten Porträtzeichnungen Hensels aus, die meist nur zeigen, wie die Dargestellten aussehen wollten. Allein Magnus konnte den passiv-sentimentalen Zug der Zeit nicht ganz überwinden. Die Haltung seiner Gestalten leidet oft an Gezwungenheit und das Kolorit erschlafft zuweilen. Wenn er sich aber auch manchmal zu ungewöhnlicher Kraft der Farben-

Das aber ist es nun, was den glänzendsten Berliner Meister des Porträts der nächsten Folgezeit — Gustav Richter — auszeichnet. Im Besitz aller technischen Mittel einer Epoche, deren Zeitgenossen nach langer Ermüdung wieder mit hellen Augen um sich schauten, künstlerisch erzogen an den Beispielen der Franzosen, beherrschte er seine Aufgaben mit souveränem Vermögen. Er teilt allen seine Darstellungen von der Lebensfrische, dem Glücksgefühl und der Genuß-

fähigkeit mit, die ihn selbst erfüllt. Das leuchtet aus den stets in der glücklichsten Stunde erfassten Physiognomien und spricht aus den berausenden Akkorden seiner Arrangements, die immer reich ohne Überladung den Blick entzücken. Es ist wahr, Schneider, Seiden- und Teppichhändler haben

reden — alle Verschwendung schön. Die Vornehmheit seiner Auffassung, die Tiefe und Pracht seines Kolorits, die Eleganz seines Vortrags hat keiner von den Berlinern erreicht, geschweige denn übertroffen, keiner aber auch mit solcher Bewunderung anerkannt wie Max Koner. Zu Gustav



Abb. 23. Kaiser Wilhelm II. Studie. 1891

gute Tage gehabt in den schönen Zeiten, als Gustav Richter wie ein Fürst in seinem Reiche schaltete, aber was auch zuweilen eine nüchterne Kritik gegen das üppige Beiwerk seiner Bilder einwerfen mochte — sie sind alle geadelt durch die geheimnisvolle Macht „Geschmack“, die uns Deutschen leider so selten angeboren ist — und bei ihm wird in der That — mit Goethe zu

Richter sah er als zu einem Vorbilde empor; er war sich nicht zu gut, dessen Porträt Kaiser Wilhelms I. in ganzer Figur in der schlesischen Kürassier-Uniform zu kopieren — und der Ältere schätzte den Jüngeren aufrichtig.

Und merkwürdig: gerade in dem Jahre 1883, in welchem Gustav Richter starb, kam Koners Talent zuerst in den oben er-

wählten Bildern zur vollen Entfaltung — als hätte der Genius des verehrten Meisters in ihm weiter wirken wollen. Gleich damals bezeichneten auch die Kritiker ihn neben Karl Gussow als dessen berufenen künstlerischen Nachfolger.

Gussow — auch ein geborener Märker

wunderten, willig oder unwillig, sein großartiges technisches Können. Er überraschte immer. So wuchtig und breit, so kühn und saftig, und wiederum so schmelzend und klar hatte noch niemand zu malen vermocht. Aus derselben Hand, die mit herausfordernder Originalität drastische Szenen aus dem



Abb. 24. Kaiser Wilhelm II. Studie. 1891.

— hatte durch die rücksichtslose Energie seiner Naturauffassung, die vor keiner Konsequenz zurückschreckte, mit seinen ersten in Berlin ausgestellten Arbeiten eine breite Bresche in die Atelier-Traditionen gelegt. Waren auch die Alten vor manchen seiner derb-realistischen Genredarstellungen entsetzt zurückgeschreckt, so begrüßten die meisten unter den Jungen den kühnen Revolutionär mit Jubel — beide Heerlager aber be-

niederen Alltagsleben hinwarf, gingen Bildnisse hervor, in denen das feinste Seelenleben belauscht und mit unnachahmlicher Delikatesse zur Anschauung gebracht war. Die strogende Kraft seines ganzen Wesens, die Bravour des Handwerks, das sichere Urteil und die kaustische Form, in der er es aussprach, machten ihn zu dem wirksamsten Lehrer, den die Berliner Akademie je gehabt hat. Es war überhaupt keinem der jüngeren



Abb. 25. Kaiser Wilhelm II. Studie. 1891.



Abb. 26. Kaiser Wilhelm II. Gemalt für das Palais der deutschen Botschaft in Paris. 1890.
(Nach einer Photographie der Photographischen Gesellschaft, Berlin.)

Kunstgenossen möglich, nicht von ihm zu lernen.

Und so hat auch Max Koner den Einfluß dieser starken Potenz empfunden, aber wie ihn von dem vornehmen Lebemann Gustav Richter der bescheidenere Ernst, so unterschied ihn von Gussow die feuchere und innerlichere Natur, und er ging, wenn

erbittliche, ja zuweilen grausame Objektivität des Spiegelbildes, die kein Künstler ohne den tiefsten Eindruck betrachten kann. Ist doch der Altmeister, ohne je einen eigentlichen Schüler gehabt zu haben, in Wahrheit der Lehrer aller. Wie seine Porträts, so sind auch die Anton von Werners weit überwiegend in großen Gruppenbildern von re-



Abb. 27. Kaiser Wilhelm II. 1893.

auch von beiden nachhaltig angeregt, doch still seines eigenen Weges.

Nicht umsonst ist Koner ein Bewunderer Menzels und Anton von Werners gewesen, und auch in seiner künstlerischen Entwicklung hatte er ihnen viel zu danken. Menzel hat zwar nur selten Porträts als selbständige Bilder behandelt, aber bei ihm ist alles individuell und porträtlich. In seinem großen Krönungsgemälde herrscht bei all der wunderbaren koloristischen Gesamtwirkung jene un-

präsentativem Charakter enthalten. Immer meisterhaft in der Zeichnung wie in der Zusammenstellung und gegenseitigen Beziehung geben sie, der Natur der Aufgabe gemäß, mehr die typische Gesamterscheinung in einem bestimmten Momente als die psychische Besonderheit wieder. Diese Menschen wissen, daß sie gesehen werden. Sie sind aktiv oder passiv Teilnehmer an einem geschichtlichen Vorgang und Träger einer Idee, die sie beherrscht und ihre Haltung bestimmt. Es ist



№66. 28. Kaiser Wilhelm II. in Jagduniform. 1892.

der Vorzug von Werners Bildnissen, daß sie immer etwas Dekoratives behalten, eine Eigenschaft, die richtig verstanden, kein Geschichtsmaler ohne Schaden verleugnet.

Menzel und Werner sind sozusagen die

hat, aber ohne bis zu der unergründlichen Tiefe Menzels vorzudringen, die zu erreichen sein kurzes Leben ihm nicht gegönnt hat.

Sein Ideal war, den sprechendsten, aber zugleich auch den einfachsten Ausdruck



Abb. 29. Kaiser Wilhelm II. Skizze. 1892.

Pole, zwischen denen Koners künstlerischer Standpunkt liegt. Wo Werner inne hält, weil seine Gestalten sich in ein großes Ganzes einordnen und untereinander in Harmonie bleiben müssen, geht Konec weiter auf das Spezifische der Persönlichkeit ein, die er als selbständige Erscheinung zu charakterisieren

zu finden. Trotzdem mutete er seinen Modellen sehr viel zu, um die Bewegung charakteristisch und prägnant zu machen. Er war stets aufgereggt und in großer Spannung bei der Arbeit und ließ nicht locker, bis auch der Darzustellende in eine gewisse Emotion kam, welche die spontane Ge-



Abb. 30. Kaiser Wilhelm II. 1892.
(Copyright 1894 by Photographische Gesellschaft, Berlin.)



bärdensprache seines seelischen Lebens verriet. Koner war eben ein praktischer Psycholog, wie es jeder wahre Porträtmaler sein sollte. Mit großem Geschick und mit ausdauernder Geduld wendete er in jedem einzelnen Falle die geeigneten, ihm geläufigen Mittel an, um in das Wesen der Persönlichkeiten einzudringen, die er malte.

Zeit, die man Indiskretionen nennen könnte; selbst einige Bilder des großen Velazquez und des erhabenen Tizian (z. B. das Porträt Papst Pauls III. Farnese) sind fast Realinjurien.

Vor allen Übertreibungen schützte Koner der gesunde Takt und der sichere Geschmack. Was er als fertig aus der Hand gab,



Abb. 31. Frau Fürstin zu Solms-Baruth. Studie. 1880.

Aber bei aller künstlerischen Aufdringlichkeit, die dabei oft nicht zu vermeiden war, verstimmt er die Menschen nie, an denen er zu experimentieren hatte, denn ihm half die glücklichste Gabe der Natur, eine unwiderstehliche Liebenswürdigkeit, die jeden etwa aufsteigenden Unmut seiner Opfer besänftigte.

Aber er übertrieb auch seine Beobachtungen niemals bis zur Seelensezierung. Es gibt genug Porträts älterer und neuerer

hielt sich stets innerhalb der Grenzen schlichter Natürlichkeit. Nirgends findet sich auf seinen Bildern eine Pose. Da es ihm in seiner strengen Wahrheitsliebe immer nur darauf ankam, das geistige Wesen und den Charakter der Persönlichkeit zur Erscheinung zu bringen, verschmähte er alle Nebendinge, die von der Hauptsache ablenken konnten. Aber alles, was zur Charakteristik beitrug, wurde eindringlich studiert und geschildert. Namentlich die



Abb. 32 Frau Färberin zu Solms-Baruth, 1890.

Hände. Gleich den besten älteren Meistern seines Faches betrachtete er sie als das stumme Korrelat des Anlitzes und wendete unendlichen Fleiß auf ihre Wiedergabe, die dem Maler oft ebenso große Schwierigkeiten verursacht wie das Gesicht, weil die Hand nicht minder individuell und ausdrucksvoll sein kann.

Auch auf das Kostüm im engeren Sinne, den Anzug, legte er Gewicht. In manchem konnte er sogar reinlich sein, selbst dem Schneider gegenüber. Aber sonstigen Apparat ließ er — abweichend von Gustav Richter's Art — nicht mitreden. Nur ganz vereinzelt und nicht gern hat er Bilder mit anpruchsvollem Heimwerk oder reichem Hintergrund gemalt.

Von hohem Interesse war es, seine

Arbeitsweise zu beobachten. Seine Porträts waren fast in allen Stadien der Ausführung harmonisch gestimmt. Man konnte sie jeden Tag von der Staffelei nehmen, denn innerlich fertig waren sie eigentlich zu jeder Zeit, weil er stets aus dem Ganzen ins Einzelne ging. Das beweisen seine Studien und die unvollendet hinterlassenen Arbeiten (Abb. 16 u. 17).

Die Gewissenhaftigkeit, welche er in allen Dingen beobachtete, erstreckte er auch auf das Handwerk seiner Kunst. An der in den achtziger Jahren einsetzenden Bewegung in der Künstlerchaft, welche eine Prüfung des Farbenmaterials verlangte, nahm er eifrig teil. Als im Jahre 1893 die Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren einen Kongreß in München abhielt, wurde Koner als Vertreter der Berliner Akademie

dorthin delegiert. Begleitet von seinem Schüler Paul Marten beteiligte er sich lebhaft an den Verhandlungen, wenn es auch nicht seine Art war, sich vorzudrängen. Die goldenen, mit mancher Spitze gegen den modernen Kunstbetrieb versehenen Worte, die damals Lenbach als erster Vorsitzender des Kongresses sprach, fanden weithin Widerhall bei allen, die es mit der Malerei ernst nahmen, und so sehr es auch Koner widerstrebte, sich zum Sklaven einer Tradition zu machen, erkannte und beherzigte er doch die Wahrheit, daß namentlich in technischen Dingen kein Meister vom Himmel fällt. Mit gleichgesinnten Kunstgenossen machte er sich ans Experimentieren mit verschiedenen Malmitteln und in Übereinstimmung mit A. von Berner, zu dessen dauernden Verdiensten es gehört, seinen Schülern stets die Wichtigkeit der handwerklichen Fundamente ihrer Kunst zum Bewußtsein zu bringen, ist er bemüht gewesen, die wissenschaftlichen Ergebnisse der Farbchemie auch den Zöglingen der Akademie zu vermitteln. Aber der Maler braucht in der Praxis sicheres Handwerkszeug. Im wesentlichen benutzte er die Moewes-

farben, hat aber später auch die Meißchen sogenannten „Sagoniafarben“ — besonders das Weiß — mit Vorteil verwendet. Er verarbeitet sie meist ganz rein, nachdem er sich des aus der Michaelschule übernommenen Kopaibe entwöhnt hatte, mit Terpentin und englischem Rutschenlack, und diesem Verfahren verdanken seine Bilder die außerordentliche Leuchtkraft. —

Es ist von unschätzbarem Werte, daß wir die zahlreichen Porträts des Kaisers Wilhelm II. von Koners Hand besitzen, die den jungen Herrscher in den ersten Jahren seines Regiments vergegenwärtigen, in jener bedeutungsvollen Zeit, da sein Hochsinn die verdüsterte Sonne des Vaterlandes wieder neu erstrahlen ließ. Jeden Künstler hätte diese Aufgabe begeistert, Koner gab sich ihr ganz und gar hin im vollen Bewußtsein der außerordentlichen Schwierigkeit. Wenn aber der hohe Herr unter den Berliner Malern einen wählte, dessen unbestechlicher Wahrheitsstolz nur künstlerische Gebote anerkannte, so lag darin die Gewähr dafür, daß es der Besteller nur auf wirklich authentische Darstellungen seiner Persönlichkeit abgesehen



Abb. 33. Erster Saal der Konec-Ausstellung im Akademiegebäude zu Berlin 1901.
(Links das Porträt der Frau Gräfin zu Solms.)

hatte. Und wohl noch niemals hat ein Fürst mit so tiefgehendem Verständnis für alles Künstlerische seinen Maler gewähren lassen, selten ein Maler den Vorzug so dankbar empfunden, daß er in dem Gefühl, der Geschichte verantwortlich zu sein, mit vollem Freimuth schaffen durfte.

der That auf Koners Bilde so wahr und schwungvoll hervor, daß es das tiefste Interesse erweckt (Abb. 18).

Die Sitzungen, welche der Kaiser dem Künstler gewährte, fanden häufig in Potsdam und im Berliner Schlosse statt. Oft aber kam der Kaiser auch in Koners



Abb. 34. Admiral von der Goltz. Skizze. 1893.

Die erste Anregung dazu, Max Koner mit Ausführung seines Porträts zu betrauen, geht auf den Eindruck zurück, welchen der Kaiser durch Vermittelung des Grafen Wedel von einem Porträt des Oberleutnants Schumann empfing. Die ritterlich schöne Erscheinung dieses hochbedeutenden, von schweren Schickungen heimgekehrten Mannes, einer Autorität auf dem Gebiete der fortifikatorischen Wissenschaft, tritt in

früheres Atelier in der Hildebrand-Straße und in die schöne Werkstatt in der Bellevue-Straße 10, in welcher vor Zeiten Gustav Richter gemalt und, wie es schien, einen Hauch seines Geistes zurückgelassen hatte. Hier sind u. a. die kleinen Porträtskizzen entstanden, welche dem Künstler, der nur selten die Photographie zu Hilfe nahm, bei der Arbeit der Detailausführung als zuverlässiger Arbeit dienten.

Diese Blätter, in den Jahren 1890—92, je nach der Gunst der Stunde in Tusche oder Kreide, mit und ohne leichte Farbengabe hingeworfen, und vom Kaiser zuweilen durch seine Unterschrift beglaubigt, sind ebenso viele kostbare Dokumente der physiognomischen Wandlungen, welche während jener denkwürdigen Jahre sich im Antlitz des Herrschers vollzogen. Sie zeigen den Kaiser

daß der byzantinische Titel „Serenissimus“, welcher der Hofschmeichelei vergangener Zeiten entstammt, auf Kaiser Wilhelm II. nur selten Anwendung leidet. Fast immer aber sprechen aus diesen Zügen die stolzen Merkmale fürstlicher Größe: „Gewaltiger Wille und unzerbrechliche Kraft“ (Abb. 19—25).

Auf Wunsch des Kaisers sind die Studienblätter Koners veröffentlicht worden, so



Abb. 35. Hans von Scharf. 1891.

in Uniform, teils im Generalsoberrock, teils im Kürass der Garde du Corps oder in der Attila der Husaren, mit und ohne Kopfbedeckung, in voller Vorderansicht, im Profil und in seitlicher Wendung. Die verschiedensten Stimmungen wechseln. Meist aber ist ein tiefer Ernst vorherrschend. Sie haben gewissermaßen den Charakter von Monologen. Wenn unser hoher Herr auch bezaubernd heiter sein kann, so empfinden wir doch vor diesen Spiegelbildern, in denen er so zu sagen mit sich selber allein ist,

daß man an ihrer Hand die Entstehung seiner verschiedenen Kaiserporträts, deren er im ganzen (mit Einschluß der Skizzen) ungefähr dreißig geliefert hat, bis zu einem gewissen Grade kontrollieren kann.*)

Die ersten waren für die Kasinos des I. Garde-Regiments und der Garde-Mulanen

*) Sie sind im Verlage der Vereinigung der Kunstfreunde unter dem Titel: „Unser Kaiser. Zehn Skizzen, Studien und Bilder von Max Koner“ in verkleinertem Maßstabe als treue Facsimiles erschienen.



Abb. 26. Koner'scher Selbstbildnis. 1892.

bestimmt, andere für die Könige von Schweden und Dänemark, für die Reichsbank in Berlin, für das Statthalterpalais in Straßburg, für den Oberlandesgerichtspräsidenten Breithaupt. Zu den frühesten gehört das große Repräsentationsbild für die kaiserliche Bottschaft in Paris, das i. J. berechtigtes Aufsehen machte. In diesem einzigen Falle hat Koner sich wohl einen gewissen Zwang anthun müssen. Denn es wird ihm nicht erwünscht gewesen sein, bei Feststellung der Haltung des Monarchen einem fremden Muster zu folgen. Als Anhalt sollte nämlich Rigauds, von Balechou gestochenes Porträt des Kurprinzen, späteren Kurfürsten Augusts III. von Sachsen und Königs von Polen dienen, dessen Motiv auch in dem berühmten Brunnbildnis Ludwigs XVI. von Duplessis, gestochen von Müller, wiederkehrt, wie es zuvor schon bei Rigauds Roi soleil

angewendet worden war. Unser Künstler nun hat sich mit der besten Aufgabe meisterhaft abgefunden, indem es ihm gelang, der Geite und dem Ausdruck der Gestalt einen anderen Sinn zu geben (Abb. 26).

Koner stellt den Kaiser allerdings wesentlich nach jenen oben erwähnten französischen Vorbildern hin: in einer offenen Halle mit hohem Säulenportal steht er gerade aufgerichtet; die Rechte ruht auf dem altbrandenburgischen Kommandostab, der auf dem Sessel steht, über welchen der Mantel des Schwarzen Adlerordens in reichen Falten von der linken Schulter herabfällt. Aber abweichend von den Mustern, an welche Koner sich halten sollte, ist der Blick des jugendlichen Antlitzes mit dem Ausdruck ruhiger Zuversicht aufwärts gerichtet und über die edlen Züge gleitet das Licht, als würde die Sendung des Herrschers von

oben bekräftigt. Das Siegel der Macht von Gottes Gnaden ist dieser hellen Stirn aufgedrückt. Auch die Art, wie der Kaiser den Stab hält, entspricht nicht derjenigen auf den Bildern Augusts und Ludwigs. Jene spielen mehr mit dem Symbol der Herrschaft, der Hohenzoller aber stützt die Hand kräftig darauf; und wenn auch die Linke energisch in das Degengefäß greift, so atmet die Gesamterscheinung eine so ruhige Feierlichkeit, daß schwer zu verstehen ist, wie die Anekdote hat aufkommen können, ein hoher französischer Militär sei nach Besichtigung des Bildes im deutschen Botschaftspalais in Paris zum Präsidenten der Republik geeilt mit den Worten: „Ce tableau-là c'est la guerre!“ Denn daß die Brust der schwarze Kürass bedeckt und die hohen Stiefel das militärische Kostüm vervollständigen, ist preußische Art und nur ein prägnantes Kennzeichen für den Dienst am

Vaterlande. Es kann keinen größeren Gegensatz geben als das vorhin genannte Porträt des weichlichen Bourbonen in seinem üppigen Ornate und dieses straffe, jugendfrische soldatische Herrscherbild.

Noch mehrmals porträtierte Konec den Kaiser in zeremoniöser Haltung; so 1892 für den Grafen von Dohna-Schlobitten mit dem Mantel des Schwarzen Adlerordens, ferner 1893 für den Kaiserpalast in Straßburg in Generalsuniform, ebenfalls in ganzer Figur, und in demselben Jahre als Hüftbild im schwarzen Garde du Corps-Kürass, die Rechte eingestemmt, in der Linken den Adlerhelm (für den Generaloberst von Bape), letzteres ein besonders wirkungsvolles Charakterbild (Abb. 27). Neben diesem flott und dekorativ behandelten Porträt zeichnet sich das ein Jahr früher gemalte in ganzer Figur in der Jagduniform, welches dem Fürsten Pleß gehört, durch außerordentlich edle Stimmung



Abb. 37. Dr. Clemm-Ludwigshafen. 1893.

und schöne Behandlung aus (Abb. 28), und dieselben Vorzüge eignen dem Brustbilde in Generalsuniform mit übergeworfenem Pelz, welches 1896 entstand und dem Prinzen Georg von Sachsen gewidmet wurde, doch unterscheidet es sich, ebenso wie das für die Handelskammer in Duisburg gemalte, von

dem Corps bedeckt, im Gehen, einfach geradeaus blickend (Abb. 29) — das andere Mal lebensgroß und barhäuptig, ganz ungezwungen sitzend, den linken Arm auf der Stuhllehne, die Rechte in die Hüfte gestemmt, mit leichter Wendung des Kopfes nach links schauend. Zeichnung, Farbengebung und Behandlung



Abb. 28. Leutnant D. von Siedler 1896.

den meisten früheren durch einen etwas empfindlichen Gesichtsausdruck

Dem Künstler selbst waren aber zwei Porträts des hohen Herrn am meisten an Herz gewachsen welche er nebeneinander in den Jahren 1897 und 1898 ohne Auftrag vollendete. Auf beiden hat er dem Kaiser den grauen Mantel gegeben einmal erscheint er in Drittel Lebensgröße die Hände in den Taschen mit der weißen Mütze der Garde

vereinigen sich zu einer Gesamtwirkung von außerordentlicher Gediegenheit und Harmonie.

Das Bild, welches wohl als das meistgeliebte vor Kaisers Kaiserporträts gelten darf wie es auch den lebhaften Beifall des hohen Pargensler fand, wurde auf der Wiener Weltausstellung von 1900 mit der großen Medaille verziert und hat jetzt in der Nationalgalerie den würdigen Platz erhalten (Abb. 30).

Hofmaler ist Koner nicht gewesen, auch hat er nie ein Privilegium als Maler des Kaisers erhalten, geschweige denn erwartet. Ein solches Verhältnis hätte der impulsiven Natur des Monarchen ebensowenig entsprochen wie der Denkweise des Künstlers. Wenn nach einer Reihe von Jahren die Aufträge des Kaisers aufhörten, so gibt es dafür so viele allgemeine Erklärungsgründe, daß es

steht jedenfalls, daß seine Kaiserporträts bis heute die besten geblieben sind.

Inzwischen hatte Koner, dessen Lehrtalent dem Scharfblick A. von Werners nicht entgangen war, sein Amt an der Hochschule für die bildenden Künste angetreten. Die klare Erkenntnis der Mittel und Ziele seines Schaffens und die Anerkennung, die ihm zu teil geworden, gaben ihm eine Sicher-



Abb. 39. Superintendent Würfner. 1895.

müßig ist, nach besonderen zu forschen. Ein Fürst von so warmem Herzen für die Kunst und ihre Jünger kann sich den tausend Bitten aus der Künstlerwelt, die in dieser Richtung an ihn herantreten, wohl nicht ganz versagen, noch weniger den Wünschen seiner nächsten Umgebung. Erklärlich ist auch, daß es dem hohen Herrn je länger je mehr an Muße fehlte zu Sitzungen, wie sie ein Maler von der Bedeutung Koners in Anspruch nehmen mußte, um der Kunst und der bedeutungsvollen Aufgabe gerecht zu werden. Fest

heit im Unterricht, die seiner Malklasse trefflich zu gute kam. Obgleich er nun in denselben Räumen, die er einst als flotter Kunststudent wohl besucht, aber gerade nicht allzu eifrig frequentiert hatte, als gestrenger Meister auftreten mußte, war er doch das Gegenteil eines zünftigen Lehrers. Er brachte seinen gesunden Humor und ein warmes Verständnis für die Jugend, ihre Interessen, ihre Kümmernisse und ihre Thorheiten mit. Wenn er in den Lehrsaal trat, ging ein belebender Hauch durch die jungen

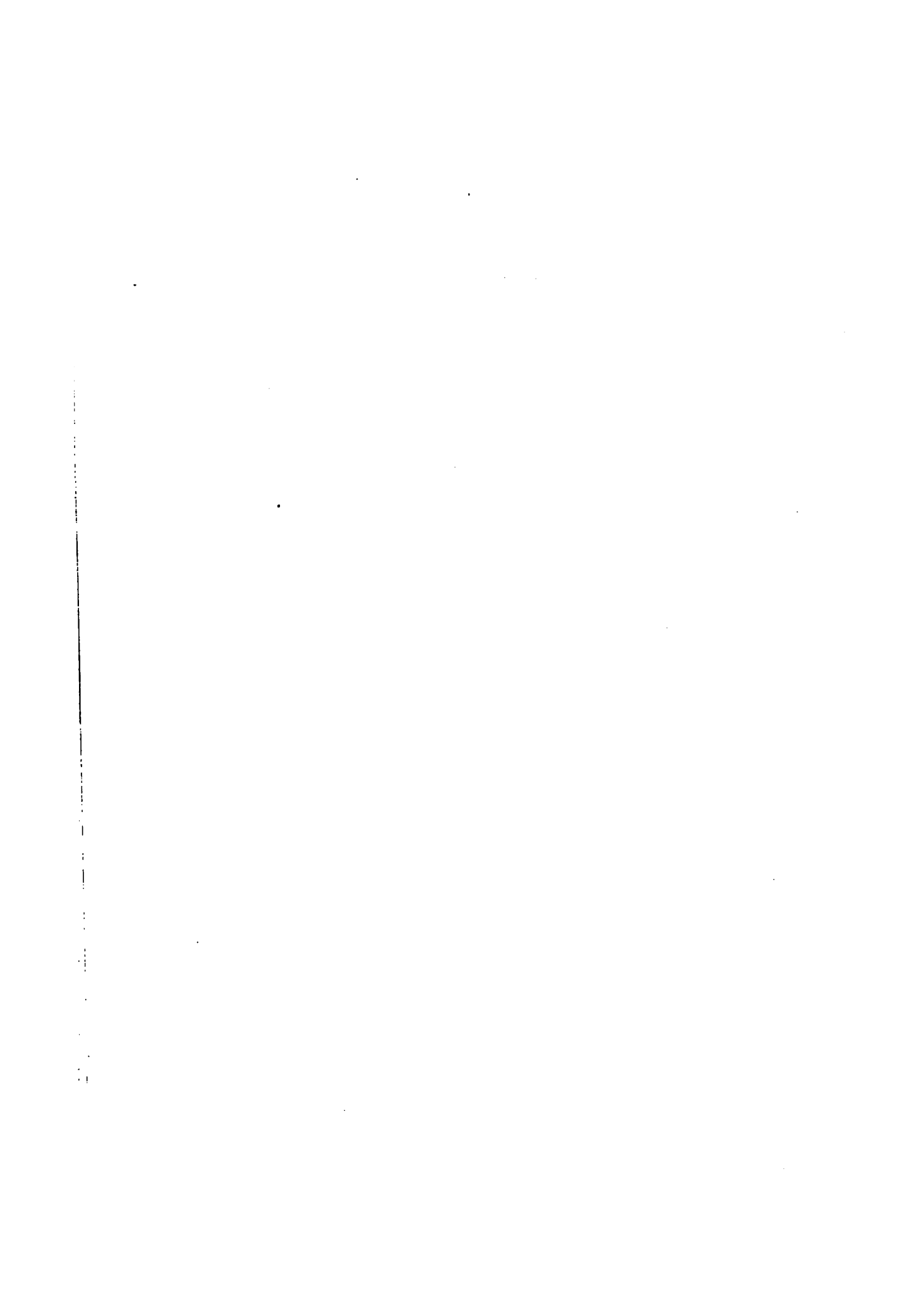




Abb. 41. Generalstabssarzt Dr. von Coler. 1895.

unternahm als die kargen Mittel der Anstalt erlaubten, weil es seiner liebevollen Fürsprache oft glückte, wohlhabende Gönner der strebsamen Jugend zu pekuniären Hilfeleistungen zu bestimmen.

Bei diesen Exkursionen ging es oft sehr munter zu. Einmal hielt sich die kunstbegeisterte Schar in einer thüringischen Stadt auf. Den Tag über war fleißig gemalt worden, der Abend gehörte der Erholung. Der Wirt des Gasthauses, wo die Maler eingekerkert waren, hatte im Fremdenbuche Koners damals schon weithin bekannten Namen gelesen und fragte einen der Schüler, ob das der berühmte Kaisermaler sei. Das wird bejaht und der Wirt beobachtet nun mit Ehrfurcht den großen Mann. Da wird aber unter Kommando Koners tüchtig commerciert und weiblich gezecht; endlich

erreicht die Fidelitas ihren Höhepunkt, indem die ganze Horde, der Meister an der Spitze, rittlings auf den Stühlen im Zimmer umhertobt. Das sieht der Gastherr mit Entsetzen, bekreuzigt sich und hat sich bis heute nicht ausreden lassen, daß er gefoppt worden sei, denn er war überzeugt, ein großer Künstler könne nur auf dem Kothurn einherschreiten. Die Schüler aber wußten es wohl zu würdigen, daß der Meister, weil er die Zügel jederzeit wieder straff zu ziehen verstand, sich gern auch mit ihnen gehen ließ, und lohnten seine Freundlichkeit durch schwärmerische Begeisterung und anhängliche Treue. —

Belauschen wir den unermülich Thätigen, welchem im Jahre 1892 der Professortitel zu teil geworden war, nun wieder in seinem Atelier, das, mit köstlichem Hausrat ausge-

• stattet, Behagen und Bornehmheit verband, so haben wir zunächst ein paar herrliche Arbeiten aus den Jahren 1890 und 1891 nachzutragen. Koner pflegte damals mit Vorliebe das Damenporträt und hatte das Glück, u. a. zwei hervorragende Repräsentantinnen der hohen Aristokratie porträtieren

größe, 1891 gemalt — offenbart in der schlanken Erscheinung der Frau Gräfin zu Solms-Baruth jene Jugendschönheit, welche „herrschet bloß weil sie sich zeigt“. Die hoheitvolle Anmut der cremefarbig gekleideten Dame wird durch die ganz schlichte frauenhafte Haltung gesteigert. Volles Tageslicht



Abb. 42. Emil du Bois Reumont. 1896.

zu dürfen, deren Seelenadel den Adel des Standes noch übertraf: die Frau Fürstin zu Solms-Baruth und deren Schwiegertochter. Jenes Porträt, Brustbild in Vorderansicht aus dem Jahre 1890, zu welchem die in Profil genommene Vorstudie gehört, die wir ebenfalls wiedergeben (Abb. 31 u. 32), zeigt ein Matronenantlitz, welches die Schönheit vergangener Jahre nicht vergessen läßt. Das andere — ganze Figur in Lebens-

umflutet die reizende Gestalt, wie sie, ein leichtes rotbraunes Mantelet um die Schultern, von den Stufen des Schlosses herab in den Garten getreten ist und unbefangen vor sich hinschaut. Das Bild (auf dem Blatte kenntlich, welches den Einblick in den ersten Saal der Koner-Ausstellung gibt) (Abb. 33), ist ein wahres Kleinod an Grazie und Bornehmheit. Seelenstolz und weibliche Tugend sprechen hier eine bezaubernde Sprache.



Erinnern wir ferner an das überaus sympathische Porträt der Frau Korvettenkapitän Hildebrandt aus dem Jahre 1890, so ist damit die Reihe der Frauenbildnisse erster Epoche erschöpft. Trotz des großen Beifalls, den alle diese Arbeiten fanden und verdienten, war es dem Künstler nach den Anregungen, die ihm die Kaiserporträts gegeben hatten, doch willkommen, sich jetzt nachhaltiger mit der Darstellung männlicher Charaktere beschäftigen zu können.

meisters Wolffenstein (Abb. 36) und des Landschaftsmalers Otto von Kameke sich besonders durch die Energie des Vortrags auszeichnen, wogegen in dem Porträt des Dr. Klemm von Ludwigshafen, dessen Gattin Koner ebenfalls malte, mehr die zeichnerische Feinheit und eine mildere Tongebung hervortritt (Abb. 37).

Wie trefflich es ihm auch gelang, die eigentümliche keusche Anmut einer jugendlichen männlichen Erscheinung zu erfassen,



Abb. 44. Ernst Curtius. 1896.

Hier schritt er nun rüstig in der Richtung vorwärts, die er i. B. namentlich mit dem Bilde des Geh. Rat Gruson eingeschlagen hatte. Er lebte sich immer mehr in den kräftigen Accent der Zeichnung und das volltönige Kolorit ein, das hier am Platze war, ohne die feine Eiselierung der Innenformen preiszugeben. So brachten die Jahre 1893 und 1894 eine stattliche Reihe prächtiger Männerporträts, unter denen diejenigen des Admirals von der Goltz (Abb. 34), des Bankiers Schwarz (Abb. 35), des Bau-

beweist das schöne, wie auf der Grenze des Epheben und des Mannes festgehaltene Brustbild des Dr. von Flöcker, welcher damals (1895) noch die Attila der Hunen trug (Abb. 38). Auch das Porträt des Großherzogs Ludwig von Hessen ist durch ähnliche Eigenschaften bemerkenswert. Und daneben stehen aus derselben Zeit Bilder wie das des Superintendenten Bürkner (Abb. 39), eines künstlerisch hochbegabten Geistlichen, mit welchem Koner in dessen damaligem Amtsbezirk Verka sich innig befreundete, des

Jordan, Koner.

früh verstorbenen Professors Hans Müller, damaligen Sekretärs der Berliner Akademie — ein wehmütiges Denkmal schöner Erinnerungen — (Abb. 40) und wiederum solche Vollnaturen wie der jüngst verstorbene Generalstabarzt Dr. von Coler, dessen hohe Stirn all die Ehrenzeichen überstrahlt, die ihn schmückten (Abb. 41) —, endlich das vollendetste Werk des Jahres 1895: das Bildnis Adolf Menzels, welches Koner zum achtzigsten Geburtstag des Meisters dem Senate der Akademie widmete (Abb. 43).

Menzel ist nicht oft porträtiert worden; in seiner Jugend von Magnus und von Eduard Meyerheim, in hohen Jahren von Reinhold Wegas modelliert und noch später von Volbini gemalt. Wie viele Künstler, die ihn konterfeien wollten, er abgewiesen hat, ist gegenseitiges Geheimnis. Von Koner aber ließ er sich gefallen. Und auf diese Weise haben wir ein kostbares Monument erhalten, das in der Ahnengalerie der modernen deutschen Kunst einen Ehrenplatz verdient, nicht bloß um des Dargestellten, sondern auch um des Darstellers willen.

Menzel steht, den sokratischen Kopf ein wenig neigend mit nach innen schauendem

Blick der ungeschützten und deshalb etwas geblendeten Augen, den Mund energisch geschlossen, mit jenem Ausdruck zusammengekrampften Ernstes vor uns, der Fremden moros erscheinen kann, denen aber, die ihn kennen, die Konzentration anzeigt. Mächtig und klar wölbt sich die Stirn über den sinnend gesenkten Brauen und der weiße Baden- und Unterbart rahmt wie ein Kragen das Gesicht ein. Die Haltung ist ganz bequem, die Rechte steckt in der Tasche des Hausrockes, die berühmte Linke, die so viel Wunder gethan, hält die Brille. Man kann nichts Einfacheres denken. Aber die geistige Wucht dieser einzigen Persönlichkeit ist ipredend zur Erscheinung gebracht. Und nur durch die Beiseidenheit der angewandten Mittel, mit denen freilich eben nur ein Meister auskommt, konnte solche Wirkung erzielt werden (Abb. 43).

Mit dieser Leistung hatte Max Koner eine Höhe erreicht, auf der er nun mit sicherem Erfolg sich behaglich ergehen konnte. Die Anforderungen wuchsen, der Wert seiner Arbeiten stieg. Jetzt war es für ihn eine Lust zu schaffen. Die drei nächsten Jahre sind denn auch die fruchtbarsten seines Künstlerlebens gewesen.

Den reichen Jahrgang 1896 eröffnen die Porträts zweier anderer Unsterblicher, Koryphäen der mathematischen und der historischen Wissenschaft: Dubois-Reymond und Ernst Curtius. Der große Physiolog ist als Redner aufgefaßt. Die Hände mit den charakteristisch einwärts gedrückten Daumen kräftig aus Pult stemmend, will er soeben einen der Vorträge halten, die um der überraschenden Kühnheit ihrer Thesen und um ihrer pretiosen Form willen Epoche machten. Eine robuste Gestalt mit markig derben Zügen, die der weiße Vollbart umgibt, schaut er sein Publikum an, das gewohnt ist, Neues und Erstaunliches aus seinem Munde zu vernehmen. Das ist der unentwegte Realist im Harnisch seiner profunden Forschung (Abb. 42).

Ein vollkommenes Gegenbild bietet das Porträt von Curtius, welches für die Nationalgalerie gemalt war: Seitlich lehrend, die Wange auf die Hand gestützt, blickt



Abb. 43. Heinrich von Treitschke. Entwurf.

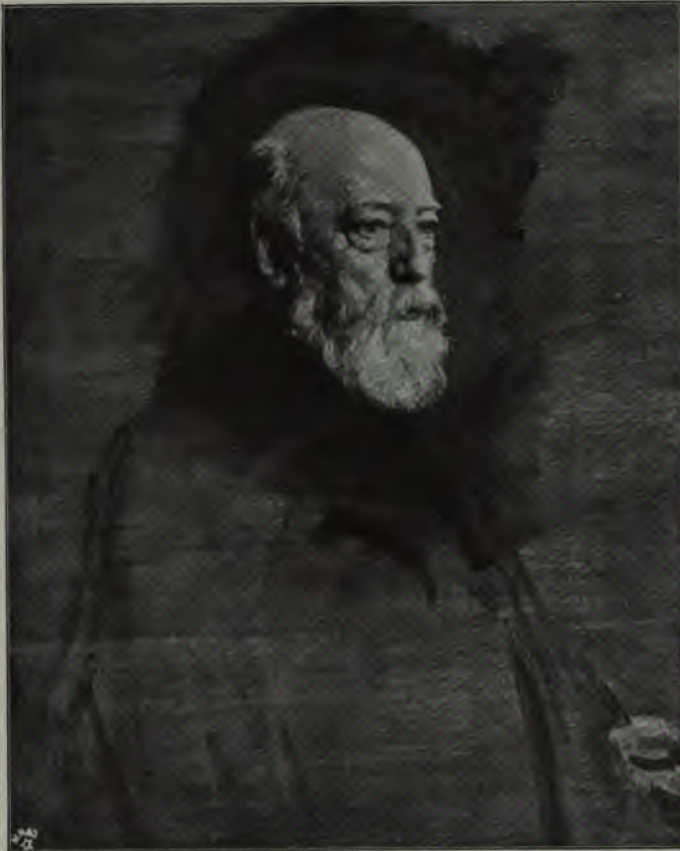


Abb. 46. Andreas Achenbach. 1896. (Unvollendet.)

er in die Ferne, das schön geschnittene bartlose, von wallendem Haupthaar gekrönte Gesicht drückt in allen Zügen innere Spannung aus; die großen hellen Augen leuchten von Phantasie, und man fühlt, daß diesen stummen Lippen, wenn sie sich öffnen, der Wohl laut hinreißender Beredsamkeit entquillt. Alles kennzeichnet den Idealisten, der nicht in der Gegenwart, sondern in fernen Welten lebt, die er wie ein Seher mit der Seele schaut (Abb. 44).

„Uns scheint er anzusehen und Geister mögen An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen.“

Roner hat den Ausdruck produktiver Träumerei nach mehrfachen anderen Versuchen, des eigenartigen Wesens dieser schwärmerischen und doch klar bewußten Natur habhaft zu werden, als den prägnantesten festgehalten. Und wer das Glück

gehabt hat, den nachgeborenen Hellenen zu kennen, der einst unseren unbergelichen Kaiser Friedrich in den Tempel der Archäologie einführte, wird dem Künstler bewundernd beipflichten.

Diesen großartigen und intimen Gelehrtenporträts sollte sich noch ein drittes gesellen, das Tausenden Freude gemacht haben würde: Heinrich von Treitschke. Aber die Schatten des Todes traten zwischen den Künstler und sein Modell und so ist es denn auch ein Schatten geblieben. Denn wir besitzen nur die erste flüchtige Skizze des Bildes. Aber sie gibt eine ergreifende Idee dessen, was werden wollte. Leicht geneigten Hauptes, in der unwillkürlichen Gebärde des Tauben, der lauschend mit den Augen zu hören sucht, schaut der Herrliche uns an, der sonst im Affekt seiner Begeisterung die Seelen der Menschen hinriß.

Hier fühlen wir etwas von der Schwere des Schicksals, das ihn vereinsamen ließ. Die Seelenstärke des Mannes, der dem Unabänderlichen mit übermenschlicher Kraft Trotz bot, löst sich in Wehmut auf. Abgeriffene Antworten des Künstlers auf

Gegensätze anderer Art, als die oben geschilderten, solche, die bei gleicher Geistes-sphäre der Dargestellten mehr im persönlichen Wesen beruhen, läßt ein zweites im nämlichen Jahre (1896) entstandenes Bilderpaar erkennen. Leider ist das Porträt



Abb. 47. Anton von Berner. 1896.

Fragen seines Gegenübers sind als Reste kümmerlichen Zwiegesprächs bald lesbar an dem Rand des Plattes stehen geblieben: „Ich will nur die Haltung sobald ich ein Resultat habe, gebt's schnell — stehend ist am besten.“ So gemahlt das stille Bild fast wie ein Geistergruß aus dem Jenseits (Abb. 45).

Andreas Achenbachs, des Restors der Landschaftsmalerei, ohne Koners Schuld unvollendet geblieben, aber der Torso, den wir beüben, gibt die felsenbarte Physiognomie des Weiners, der wie sein Altersgenosse Wenzel die Jahresringe trotz dem Eichbaum andiekt, so plattlich wieder, als wären sie aus Marmor gemeißelt (Abb. 46).

Milder als man sonst den gestrengen Direktor der Berliner Akademie zu sehen gewohnt ist, tritt uns Anton von Werner hier entgegen. Aber Koner wollte in seinem Bilde nicht den streitbaren Herold des alten Kunstglaubens wiedergeben, sondern er stellte den verehrten ehemaligen Lehrer als Maler

Hervorragend unter den damaligen Arbeiten ist ferner auch das Porträt des Fürsten Lichnowsky, den Koner in dessen 79. Lebensjahre gemalt hat, ein Bild von fast nervös zu nennender aristokratischer Feinsüßigkeit (Abb. 48), als dessen Gegensatz das kräftig und breit hingeworfene Porträt des Herrn



Abb. 48. Fürst von Lichnowsky. 1896.

bei der Arbeit im Atelier dar. So steht Werner, den Blick auf sein Werk gerichtet, sinnend vor uns, während er Farben auf die Palette aufsetzt. Es ist ein Moment der Sammlung und Gemütsruhe, und diese Stimmung spiegelt sich in dem physiognomischen Ausdruck, wie sie andererseits in der mit ganz besonders fein abgewogenem Kolorit behandelten äußeren Erscheinung der Gestalt wiederklingt (Abb. 47).

Georg von Siemens erscheint, an Unmittelbarkeit der Auffassung und Kraft der Technik vielleicht eins der frappantesten (Abb. 49).

Aber der Meister Frauenlob konnte sich in Koner nicht auf die Dauer verleugnen, und so brachte denn das Jahr 1896 auch eine Anzahl höchst anmutiger weiblicher Bildnisse. Vorausgegangen war schon die durch zartes Clair obscur und pikanten Beleuchtungseffekt ausgezeichnete Skizze der



Abb. 49. Georg von Siemens. 1896.

Sängerin Fräulein Trippenbach (Abb. 50); jetzt kamen die lieblichen Porträts der Damen Fräulein Mohl (Aquarell) (Abb. 51), Fräulein von Cardinal-Widdern (Abb. 16) und der Miß Brown hinzu, einer Amerikanerin, die im Rembrandthute und rotem Kostüm mit bestrickendem Lächeln zur Seite blickt (Abb. 52).

Wenn diese anmutigen Bilder, obgleich sie nicht vollendet sind, besonders durch die Leichtigkeit und Berbe des Vortrags erfreuen, so ist über das Porträt des Fräulein Marie Siemens (jetzt Frau Dr. Wiegand) der Zauber einer reichen Palette und flüssiger, schwungvoller Behandlung ausgegossen. Man fühlt, mit welchem Vergnügen dieses Bild gemalt ist. Ein junges Mädchen, fast noch mit der wonnigen Unbefangenheit des Kindes, im leichten Sommerkleid, das Hals und Arme frei läßt, schaut uns mit den Schelmenaugen an, indem sie mit der etwas

hastigen Gebärde ihres Alters einen Busch Chrysanthemum in die Vase auf dem Nebentisch steckt. Die lichte, liebliche Gestalt ver-schmilzt gleichsam mit der buntblumigen Tapete, die den Hintergrund bildet. Alles atmet Liebreiz, Jugendfrische und einen Hauch von Übermut (Abb. 54).

Aus dem Jahre 1897 verzeichnen wir u. a. das Porträt Werners von Siemens, das für die Firma Siemens & Halske gemalt wurde, und das des Generalkonsuls Ruffel (für die Diskontogesellschaft), der Bankiers Landsberger und Siegmund Rudolph Warburg. Es zeigt uns den achtzig-jährigen Herrn, einen Stolz der großen Industriewelt, zwar in behaglicher Ruhe, die thätigen Hände zusammengelegt, aber das stumme Mienenspiel des ausgearbeiteten bartlosen Gesichts verrät den weit-schauenden, klugen und gewissenhaften Geschäftsmann (Abb. 53).

Solch ernste Männer des praktischen Lebens, vornehmlich Feldherrn im Gebiete der Finanz, die kaltblütig die Millionen ins Gefecht führen, hat Koner in dieser Zeit öfters dargestellt. Den Dr. G. von Siemens nannten wir bereits; ihm stellt sich Konsul H. Wallich von der Deutschen Bank an die Seite, ein vielgereifter Mann und besonders genauer Kenner der chinesischen Verhältnisse, dessen durchdringend beobachtender Blick prüfend auf den Beschauer gerichtet ist, während er, die Hände auf dem Rücken, skeptisch und doch mit weltmännischer Volubilität seine Wahrnehmungen sammelt (Abb. 55).

Geistesverwandt, aber noch überlegener in der Beherrschung großer Verhältnisse erscheint Reichsbankpräsident Koch, dessen Bildnis Koner zweimal (zuerst für die Reichsbankstelle in Köln, dann für den Dargestellten selbst) eigenhändig gemalt hat und zweimal (für Berlin und Hilbesheim) kopieren ließ.

In allen Exemplaren des Porträts herrscht jene wohlthuende Vereinigung von sinnender Geistesstärke und Bonhomie, welche diese außerordentliche Persönlichkeit so sympathisch macht (Abb. 56).

Schon mehrere Jahre zuvor hatte Koner auch den Reorganisator der preußischen Finanzen, Staatsminister von Miquel gemalt. Er sitzt, die Hände auf die Lehnen gelegt, im Sessel und blickt den Beschauer durchdringend an. In den von scharfem Nachdenken angespannten Zügen erkennt man den umfassenden Geist wieder, der, dank seiner durch hohe Bildung veredelten Klugheit aus den seltsamsten Wandlungen zu dominierender Höhe emporstieg (Abb. 57).*)

Bewunderung aber dem Künstler, der

*) Das Bild ist bereits 1893 entstanden und befindet sich in der Central-Genossenschafts-Bank zu Berlin als Ersatz für das später für diese Anstalt bestellte, aber nicht zur Ausführung gelangte Porträt.



Abb. 50. Frau Trippebach. 1895.



Abb. 51. Fräulein Modl. Makart. 1896.



Abb. 52. Miss Brown. 1896.

es vermochte, Männer aus solchen ihm so fern liegenden Lebenssphären kraft seiner untrüglichen Intuition so sprechend zu schildern, daß wir ihre Geistesigenschaften auch ohne Bekanntschaft mit den Dargestellten aus ihren Bildern ablesen könnten.

Während der Anspannung, welche die überaus mannigfaltigen Aufgaben erforderten, mußte es ihm eine Erholung sein, sich

Frische und Leuchtkraft etwas voraus. Otto Brausewetter, ein Künstler von unerschütterlicher positiver Überzeugung, dessen kräftliche Gesichtsfarbe die innere Arbeit verrät, steht seitlich gewendet in der Haltung eines Disputierenden; die Rechte fest aufgestemmt, die Linke in der Tasche, fixiert er mit den unter der Brille eingedrückt Augen seinen Widerpart und um den mächtigen



Abb. 53. Banhier Warburg (Hamburg). 1897.

in die Charakteristik lieber Kollegen zu vertiefen, mit denen ihn Freundschaft und Hochschätzung verband. Die Porträts der Professoren Brausewetter und Bracht, welche in das Jahr 1892/93 zurückweisen, nehmen — ebenso wie das des Kommerzienrats Otto Troitzsch — zunächst in ihrer technischen Beschaffenheit eine besondere Stelle ein. Sie sind in Gouache ausgeführt, aber mit so vollstättiger Wirkung, daß sie der Ölmalerei nichts nachgeben; ja sie haben dank der interessanten Behandlung sogar an

Schnurrbart zittert die Erregung (Abb. 58). Eugen Bracht dagegen ist ganz in sein Studium versunken. Ebenfalls stehend, im schlichten Arbeitskittel, das Skizzenbuch in der Linken, beobachtet er mit dem greifenden Malerblick in den hellen Augen den Gegenstand, den er auf's Blatt zu werfen im Begriff ist. Ganz von vorn gesehen, läßt er uns die hochgewölbte Stirn betrachten, in der die seltensten Vorstellungen wohnen. Denn er ist eine Faustnatur, die dem Erdgeist ruft, und ein Philosoph seiner



Abb. 54. Fräulein Marie Siemens (Frau Dr. Wiegand). 1896.



Abb. 55. Konrad Wallich. 1898.

Kunst, indem er sich über die Wirklichkeiten hinaus zur Ahnung des Kosmos erhebt. Hier ist er ganz Auge, aber das mit langem Vollbart abschließende hagere Gesicht deutet in der durchsichtigen Blässe der Haut das hellseherische Wesen an (Abb. 59).

Auch das „freundliche Mittel, um von der Stirn die ernstesten Falten zu verschleichen“, die übermäßig anstrengende Arbeit mit sich bringt, fehlte dem Künstler nicht, denn es gab zwischendurch manch anmutiges Frauenangehicht zu malen. Drei solcher Bilder verdienen namentlich hervorgehoben zu werden, weil sie wie die Seiten des Prismas das farbige Licht, so auch drei der anziehendsten Erscheinungsformen weiblichen Reizes wiederstrahlen. Aus dem Porträt der Frau Dr. Ewald (Straßburg, gemalt 1897) mit dem hochaufgeknoteten reichen Blondhaar strömt der prickelnde Duft zugleich geistiger und körperlicher Anmut, und dementsprechend hat

der Künstler auch zweimal das Bild mit leichter Hand unendlich weich, fast nur andeutend hingeschrieben, so daß die ganze Hartheit der Erscheinung wie unberührt zur Geltung kommt (Abb. 60). An dem Bilde der Frau Ferraris sodann, die 1898 einmal im Reglige en face in nachlässiger Haltung, ein zweites Mal im scharfen Profil mit dem Federhut dargestellt ist, entzückt die pikante Formensönheit (Abb. 61 u. 62), und in dem prachtvollen Porträt der Frau Direktor Steinthal endlich, — 1899 gemalt — bewundern wir die reife Fülle der siegesgewissen, glücklichen Weltbame. Hier hat Koner einen ungewöhnlichen Aufwand von Wirkungsmitteln in Szene gesetzt. Das Motiv der Darstellung hat etwas Improvisiertes: die Dame sitzt von der Seite gesehen und unterbricht die Betrachtung der Blätter, die sie in der Linken hält, indem sie, die rechte Hand aufstügend, sich mit



Abb. 56. Reichsbank-Präsident Dr. Koch. 1897.

fragendem Blick dem Beschauer zuwendet. Das schwarze Kleid mit tiefem Ausschnitt, dazu ein roter Tupf am Nieder, steigerte die Zartheit des Inkarnates von Hals und Busen, um die sich die weiche Wolke einer Federboa schlingt (Abb. 64). Der schöngeformte Kopf im Schmuck des dunkelblonden Haares, die feingliedrige Hand und das üppige Arrangement vereinigen sich zu einem berausenden Bilde der Gesundheit und des Behagens; und so gesund und behaglich, so freigebig und genußfroh ist es auch gemalt, technisch vielleicht die glänzendste Leistung des Malers auf diesem Gebiete.

Wieviel holde Frauenbilder er auch gemalt hat, selten ist bei ihm die Galanterie mit der Wahrheit durchgegangen.

Nun konnte der bewährte Meister die Anforderungen, die an ihn ergingen, kaum mehr befriedigen. Denn von ihm gemalt zu werden, war in den hohen Regionen

Berlins fast Ehrensache geworden. Dem Jahre 1899 gehört eine schier überwältigende Fülle von Porträts an, und doch ist jedes so behandelt, als hätte dem Künstler unbeschränkte Zeit zu Gebot gestanden. Wir nennen besonders die Bilder der Oberbürgermeister Zelle von Berlin und Haken von Stettin, des Geheimen Kommerzienrats von Mendelssohn-Bartholdy, der Bankier F. Bleichröder und Moritz Herz, des Konsuls Gebhard in Elberfeld (Abb. 63) und des Geheimrats Michels in Köln (Abb. 65). Die beiden letztgenannten Gemälde sind wahre Kabinettstücke an Klarheit der Charakteristik und Fleiß der Durchführung. Und daselbe gilt von den Porträts des Herzog-Regenten Johann Albrecht von Mecklenburg-Schwerin, welchen Koner zweimal mit ganz besonderer, auf gegenseitigem Verständnis beruhender Hingebung malte, und zwar in Uniform und im Zivilkleid (Abb. 66).

Auch den Großherzog Carl Alexander hat Koner im schwarzen Rocke dargestellt, und es ist nicht zu leugnen, daß infolgedessen dieses letzte Porträt des hohen Herrn, den man fast nur in seinem Kürassier-Interimskostüm kannte, auf den ersten Blick befremdet. Aber es ist bei näherer Betrachtung wohlthuend, den edlen Freund der Musen, der

pastose Malweise, die geradezu an Frans Hals erinnert (Abb. 67).

Tief ernst und mit den Spuren des Leidens ist Freiherr von Hoeningen (Hüne) dargestellt. Man ahnt, daß die Kräfte des verehrungswürdigen Mannes, der so lange das Gewissen seiner Partei, des Zentrums, gewesen ist, zu Rüste gehen. So schaut er



Abb. 57. Staatsminister v. Miquel. 1893.

die heiligen Überlieferungen seines Hauses so würdig repräsentierte, im bürgerlichen Gewande zu betrachten, das eine freiere Haltung gestattet. Wir lernen ihn dadurch aufs neue kennen; der Zwang der äußerlichen Würde weicht vor der innerlichen, die vertraulich macht. Technisch verglichen mit den meisten der vorhin erwähnten erscheint dieses Bild noch besonders merkwürdig durch die geistreiche Virtuosität und die überaus

nachdenklich, wie mit weltentwandtem Blick und mit dem Ausdruck der Weichte vor sich selber, der Vergangenheit und ihren Kämpfen nach, die ihn nicht mehr berühren. Auf vielen dieser Porträts ist die Sprache der Hände, die Koner überhaupt nur ungern unterdrückt, bewunderungswert, ganz besonders auf dem eben beschriebenen, wo die vielleicht kurz zuvor noch im Gebet gefalteten Finger allmählich sich gelockert haben,

so daß sie die Stimmung des Dargestellten in der Gebärde mit ergreifendem Ausdruck begleiten (Abb. 68).

Dem Leben kraftvoll zugewendet, auch seinen Gedanken nachhängend, aber zielbewußt

Silhouette von rotem Grunde abhebt, nicht greifbarer hinstellen (Abb. 69).

Hier hat unser Künstler eine geradezu monumentale Wirkung erreicht, die wiederum dem Wesen der Persönlichkeit und der



Abb. 58. Geschichtsmaler Otto Brausewetter. 1892.

und sicher steht Heinrich Kayser, der Architekt, vor uns. Er hat den Arm auf ein Sockelstück gelehnt und schaut, indes die Figur der siegbringenden Göttin schmeichelnd zu ihm herfliegt, in die Weite, wo vor seinem innern Auge ein Werk seiner Kunst sich aufzubauen mag. Der Bildhauer könnte diese mannhaftige Gestalt, die sich in fester

Sphäre ihres Geisteslebens überzeugend entspricht.

Noch mehr muß dieser große Zug gerühmt werden an einem anderen Bilde, auf welchem er ohne äußere Beigaben, nur durch die Haltung der Gestalt erreicht wird. Das ist der Fall bei dem Porträt Herberts von Bismarck vom Jahre 1898. Einem

Keller geht auf den mächtigen Mann ein-
 und auf seinen mächtigen Mann und der
 stimmungsvollen Charakter nach der Ma-
 plant, des unerschrockenen Mannes liegt, in dem
 er mit einem anderen verbindet. Aber das
 von veränderten Zeit dieses Folge nach

Wolfgang Stammert und das folgende ein
 Mann persönlich der unverändert und ge-
 wohnt die Leben können. Ein 74. Sein
 und Charakter nach seinem in der letzten
 Zeit und nicht in der ungewöhnlich besch-
 reiben Mann zurückzuführen. Immer nur doch



Abb. 70. Otto von Bismarck. Eigenes Bildnis. 1868.

die Tragik des Erbes und man wird un-
 willkürlich an das Sprichwort erinnert:
 „Wenn solche Köpfe wären, wärl ein Ver-
 lust für meinen Staat!“ Abb. 71. Selbst
 in der energischen Behandlungsweise des
 Silbes steht verhaltene Kraftfülle, welche die
 imponante Wirkung erhöht. — In dem Por-
 trat des frühverstorbenen Bruders, Grafen

eine fest in sich beruhende Natur vor uns,
 deren ausdrucksvollen Zügen der Künstler
 mit außerordentlich feinem Fassungsver-
 mögen ist.

Und zwischen diesen beiden Säulen des
 Bismarckischen Hauses erblicken wir ein edles
 Frauenbild, die Schwester des Alt-Reichs-
 kanzlers, Frau von Arnim-Krochlendorf

(Abb. 72). Reiche Lebenserfahrung und der Gleichmut, den große Naturen sich im Alter erkämpfen, sprechen aus diesen charakterfesten im Jahre 1900 gemalt, also eine der letzten Arbeiten des Künstlers. Wie in Koners Schaffen jedes neue Werk das vorher-



Abb. 60. Frau Professor Richard Ewald. 1897.

und doch so sympathischen Zügen, in denen sich Ernst und Güte vertrauenerweckend verbinden. Die Hände im Schoß, schaut die würdige Dame uns mit Augen an, vor denen keine Lüge besteht. — Das Bild ist gegangen übertraf, so kommt diesem Porträt vielleicht von allen die Palme zu. Denn es ist von einer so tiefen Innerlichkeit der Auffassung und einer so vollkommenen Schlichtheit des Vortrags, daß es wie die

Jordan, Koner.



Abb. 61. Frau Ferraris. 1898.

Natur selbst wirkt. So durfte der Meister abschließen, dessen höchster Ehrgeiz war, der Natur nahe zu kommen.

Und dieses Werk hat noch eine andere Bedeutung. Der ungeteilte Beifall, den es fand, als es auf der Ausstellung bekannt wurde, legte Zeugnis dafür ab, daß man in diesem Stil der Porträtmalerei zwar ein höchstes Ziel erreicht sah, aber zugleich in dem Künstler eine stetig wachsende Kraft

thätig fühlte, die noch manche, uns Laien freilich rätselhafte Phase vor sich hatte. Denn mit der jetzt gewonnenen erstaunlichen Sicherheit und Geistesreife hätte er die Welt noch mit zahlreichen edlen Werken beschenken, ja eine an Gediegenheit und Wahrheit einzige Porträtgalerie schaffen können. Und welche große Aufgaben harrten seiner, wenn man in Gedanken die Zahl der Mitlebenden mustert, denen seine künstlerische Mission hätte zu



Abb. 62. Frau Ferraris. 1898.

gute kommen müssen. Nur knapp zwanzig Jahre waren ihm zu wirken beschieden. Ihm hat die Natur nicht gehalten, was der Genius versprach. Wäre ihm — wie ihre Ordnung es gestattet hätte — noch eine gleiche Spanne Zeit gegönnt gewesen, dann würde er die Vollendung errungen haben, die ihm vorschwebte und nach der er mit allen Kräften seiner Seele trachtete. Unvollendet, aber wahrhaft schön vollbracht ist sein Wirken. Denn den Besten hat er genug gethan und den Genossen seiner Tage den

untrüglichen Spiegel vorgehalten. Gerade in der ungeschminkten Schlichtheit und Unmittelbarkeit, wie Koner sie darstellt, wollten die Menschen dieser Epoche genommen sein. Mit ihnen tritt auch die Physiognomie der Zeit selbst lebhaftig vor uns, die jedem erlaubte, sich freimütig darzuleben.

Obgleich Max Koner nicht oft Ausstellungen außerhalb Berlins besuchte, hat er doch fast überall, wo er Werke seiner Hand zeigte, lebhaftere Anerkennung seiner Kunstgenossen gefunden. Daß ihm in seiner

Baterstadt, an der Stätte seines Schaffens, schon 1888 die ehrenvolle Erwähnung, 1890 die kleine und 1898 die große goldene Medaille zuerkannt wurde, und daß ihn die Berliner Akademie zum Mitglied wählte, war selbstverständlich, aber er erhielt außerdem in London 1891 die zweite Medaille der dortigen deutschen Ausstellung, in Dresden 1892 das Ehrendiplom, 1893 die

den der Berliner Ausstellungskommission übertrugen, so durfte er darin nur den Beweis erkennen, daß die Mitstreibenden seinen Charakter als Mensch ebenso hoch schätzten wie seine Leistungen als Künstler, denn Max Koner war ein Mann von einer Reinheit und Höhe der Gesinnung, die einen Gegner weder zu erwarten noch zu fürchten hat. Auch Ehrenzeichen anderer, sichtbarer Art



Abb. 63. Konsul Gebhard (Eberfeld). 1899.

Medaille der Weltausstellung in Chicago, 1895 und 1898 die beiden Medaillen in Wien und erfuhr noch auf dem Krankbett mit herzlichster Freude die Ernennung zum korrespondierenden Mitglied der dortigen Akademie, nachdem er schon früher zum Ehrenmitgliede der römischen Akademie von S. Luca ernannt worden war. Endlich wurde ihm -- wie oben erwähnt -- auf der Pariser Weltausstellung 1900 die große Medaille zuerkannt. Und wenn seine Kollegen ihm zweimal das Amt des Vorsitzenden

fehlten ihm nicht. Im Jahre 1891 verlieh ihm sein König den Kronen- und 1899 den Roten Adler-Orden, 1899 empfing er in besonders herzerquickender Weise vom Herzog-Regenten Johann Albrecht das Ehrenkreuz des Mecklenburgischen Greifenordens.

Wir haben bei der Betrachtung von Max Koners kurzem Lebenswerk nur die markantesten Bilder herausgegriffen. Die Speerschau ließe sich noch lange fortsetzen. Den Anforderungen, die an ihn gestellt wurden, kam der Fleiß gleich, mit welchem



Abb. 64. Frau Direktor Steintal. 1899.

er arbeitete. Und er verfiel trotz der Zumutungen niemals in Manier. Jedes Bild behandelte er individuell. Er studierte die Persönlichkeit mit dem Blick, der Herz und Nieren prüft, bis er sozusagen ihren Stil gefunden und aus diesem heraus malte er. Seine Porträts sind technisch fast so mannigfaltig wie die Persönlichkeiten, die sie darstellen. Man wird zwar in allen Koners

Handschrift erkennen, denn die kann der Maler so schwer verleugnen wie den Ton seines Organes, aber er bleibt stets weit entfernt von der Koketterie des Individualismus, der heute im Schwange ist, und vermöge dessen der Maler sozusagen sich selbst an die Stelle seines Gegenstandes setzt. Das alte Wort, daß an jedem Porträt der Maler das eigentliche Bild sei,

bleibt insofern bestehen, als auch der objektivste Künstler seinem Produkte den Stempel seines Geistes ausdrückt, aber es darf nicht besagen wollen, daß das Wesen des Dargestellten in zweiter Linie steht. Der Bildnißmaler muß vielmehr als seine Pflicht erkennen, hinter den Gegenstand zurückzutreten, die Resignation üben, die „der Edle bald, der Eitle selten lernt“.

Diese Selbstverleugnung, die sich ganz dahingibt und kein anderes Ziel bei der Arbeit kennt als der Aufgabe gerecht zu werden, war Max Koners künstlerisches Geheimnis. Und sie entsprang wieder der unbedingten Wahrheitsliebe, die den Kern seines Wesens bildete. Seine Porträts sind deshalb so treu und so ganz aus der Seele des Individuums herausgegriffen, daß sie dem Urbild sagen können: so siehst du nicht nur aus in den Sitzungen, sondern so bist du. Und sein Instrument, die Palette, war stets auf den Ton gestimmt, der aus dem tiefsten Wesen seines Modelles ihm entgegenklang.

Wenn wir bei Lenbach die Kunst be-

staunen, mit welcher er in seinen Bildnissen gleichsam Gedichte auf das Thema der Persönlichkeit improvisiert, so gibt Koner stets erschöpfende Charakteristik. Der eine sieht die Dargestellten durch sein Temperament, der andere durch ihr eigenes.

Überblickt man die große Zahl bedeutender Menschen, die Koner dargestellt hat, so drängt sich wohl die oft zitierte Frage auf: Kann ein Maler größere Genialität darstellen als er selbst besitzt? Darauf läßt sich getrost antworten: Wer sich durch Selbstzucht von den Schlacken innerer Unfreiheit läutert, der wird zu einem reinen Spiegel, aus welchem auch das Überraschende vollgültig zurückstrahlt. Und solche innere Zubereitung des Menschen kam hier dem Künstler in reichem Maß zu statten. Was er schuf und was er war, stand auf der gleichen Höhe.

Dazu aber hat die Atmosphäre mitgeholfen, welche die Liebe um ihn verbreitete. Der Gefährtin seines Lebens, die zugleich Genossin seines Schaffens und Helferin in allen kritischen Stunden war, verdankte Max Koner auch das unschätzbare Gut amutender Häuslichkeit, die ein liebliches Kinderpaar belebte. So war er in der That ein glücklicher Mann. Und das empfand er doppelt, wenn er nach aufreibender Arbeit und nach den gefälligen Strapazen des Berliner Winters sein Asyl im Thüringer Walde aufsuchte, wo er sich in Berka an der Ilm im Jahre 1888 einen ländlichen Besitz erworben hatte. Das schlichte einstöckige Häuschen — es hieß das „Nachtigallenest“, weil es ursprünglich von dem verstorbenen Afrika-reisenden Nachtigal gebaut war — liegt



Abb. 65. Geheimrat Michels (König). 1899.

unmittelbar am Walde. Es bietet einen herrlichen Blick nach Tannroda und Blankenhain zu und wird begrenzt von einer Pappelallee, welche Goethe hat anlegen lassen. Das war der rechte Ort, um den Odem der Natur zu schlürfen und in ländlicher Ungebundenheit sich mit seiner Familie des Daseins zu erfreuen. Er war unermüdblich und von einer Leistungsfähigkeit, in der es ihm keiner gleichthat. Tagelang konnte er auf der Hühnerjagd sich tummeln oder auf dem Rad über Berg und Thal sausen, geradezu passioniert für alle Arten körperlicher Bewegung. Niemand konnte es begreifen, daß dieser von Gesundheit strotzende, an Leib und Seele schwungvolle Mann so früh zusammenbrechen sollte. Aber unter seinem Kopfkissen lag der Malkasten. Studiert wurde doch immer. Vielleicht des Guten zu viel!

Dort im Grünen finden wir auch in einer schnell hingeworfenen reizenden Skizze die liebliche Hausfrau im Morgenkleid und Häubchen wieder im Sonnenduft des Sommers und des Glücks (Abb. 73). Und wie sie es verstand, ihm und den Gästen des Hauses das Leben zum Genuß zu machen, so schlug ihr das Herz höher bei jedem Anlaß, der den vergötterten Mann ins rechte Licht stellte. Eine besonders solenne Gelegenheit dazu bot das Künstlerfest in Weimar zur Feier der goldenen Hochzeit des großherzoglichen Paares im Jahre 1892. Frau Sophie schildert diesen Glanzpunkt ihrer Erinnerungen in einem heilig gehaltenen Blatt ihres Tagebuchs:

Berka, Oktober 1892.

„Alle vereint! Unser kleines Nest war ausgefüllt in allen seinen Ecken und Winkelchen; — der Sommer war verglüht, der Herbst rauschte ins Land, — die Manöver vorüber, ich selbst nach kaum überstandenen Leiden wieder daheim!“

„Seliges Gefühl! Mein geliebter Mann gebräunt von Sonne und Luft — das Urbild männlicher Kraft und Schönheit, von seiner Dienstübung zurück —, unser Jungchen, meine teuren Eltern und Geschwister



Abb. 66. Herzog-Regent Joh. Albrecht von Mecklenburg-Schwerin. 1899.

bei uns — und auch das kleinste Vögelchen, das erst vor kurzem ins Nest eingeflogen, war da und blinzelte alle an mit seinen glänzenden Augen —, es war eine seltsame Zeit und golden strahlte die Sonne! Frieden und tiefinnerstes Behagen umschwebte den glücklichen Kreis. Da flog wie ein Wirbelwind, der Thür und Fenster aufreißt, die Botschaft ins Häuschen, daß zur goldenen Hochzeitsfeier des großherzoglichen Paares in Weimar mein Mann im Künstlerzug mitwirken solle; er war ja Mitglied des dortigen Künstlervereins. — Nun jagten die Gedanken hin und her über das „Wie“. Endlich einigte man sich in dem Thema: Van Dyck zu Pferd, von der Muse geführt, dem Troß der niederländischen Künstler voranreitend. Die Depeschen liefen hin und her, die Idee ward angenommen und mit Spannung und Lust erwartete alles den großen Tag!“

„Wir mieteten schon tags zuvor durch Cranachs gütige Vermittelung ein Zimmer und siedelten von Berka nach Weimar über. Die altherwürdige Stadt war nicht wiederzuerkennen: wo selten mehr als einige Men-



Abb. 67. Großherzog Carl Alexander von Sachsen. 1899.

schen in den Straßen wandeln, wimmelte es gleich Ameisen in geschäftigem Strom auf und nieder. Die Illumination versetzte das liebe Städtchen mit seinem Poetenzauber in ein Lichtmeer, die Menschen aber in einen Taumel der Begeisterung.“

„Eine schwarze Nacht folgte und grau zog der Morgen, der doch der goldene genannt werden sollte, ins Land.“

„Der Sturm heulte über die Dächer, in zerrissenen Wolken flog der Himmel über uns dahin, die Bäume bogen sich ächzend zur Erde und ein kalter Wind fegte durch die Straßen; zitternd standen seit Stunden die Gruppen an verschiedenen Enden der Stadt aufgestellt, die lustig gekleideten Frauen und Mädchen fest in ihre Pelze gehüllt, die Männer aus Brabant in Schutzdecken;

lächelte der Mund, der nur Worte der Herzensgüte gesprochen. Goldene Ketten fielen über den breiten weißen Kragen, um die schlanken Hüften war der Degen gegürtet, die nervige Hand regierte das ungeduldige, gebändigte Tier. Endlich erscholl das Zeichen zum Beginn des Zuges. Ich ergriff als seine Muse den Zügel — und die Palme, „seine“ Palme trug ich ihm voran, in glücklichem Stolz! — Vor uns schwenkte im kolossalen Verhältnisse der Künstlerwagen, wo Rembrandt sein Weib auf den Knieen, Rubens mit schönen Frauen tänzelnd und Meister Frans Hals in inniger Betrachtung eines mit köstlichem Inhalt funkelnden Weinglases versunken, zu schauen waren. Immer langsam weiter; der Sturm, der entfesselt einherjagte und phantastisch

ungeduldig scharren die im ungewohnten Zaumzeug aufgeschirrten Pferde. Hatten wir doch schon Mühe genug gehabt, das edle Roß, das ich am Zügel führen sollte, in ruhige Gangart zu zwingen. Es gelang nur dadurch, daß es am Festtag selbst den ganzen Weg von Berka nach Weimar machen mußte, so daß es infolge der heilsamen Ermüdung seine Rolle vortrefflich spielte. — Mein van Dyck! Wie angegossen saß er auf dem schimmernden Goldfuchs mit der goldbefranzten Purpurschabracke. Ein knappes schwarzes Sammetwams umschloß die schöne Gestalt — der große schwarze Federhut war tief auf die dunkeln Locken gedrückt, darunter strahlte das liebe Augenpaar und

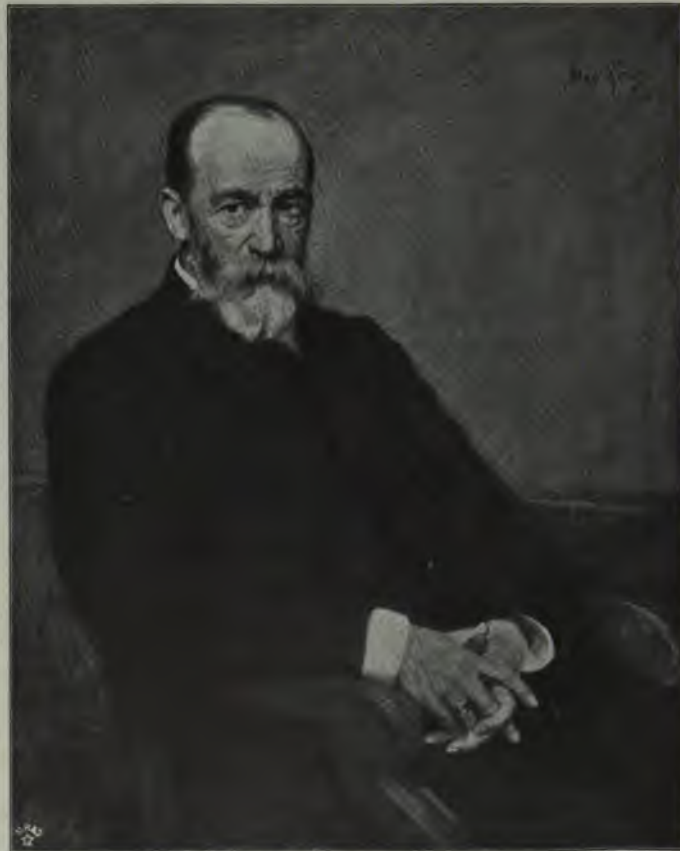
mit den bauschenden Gewändern spielte, gab dem ganzen imposanten Schauspiel ein dramatisches Gepräge. Alles vibrierte an Mensch und Tier und die Spannung wuchs von Minute zu Minute.“

„Thüringens sagenumwobene Geschichte entrollte sich wie ein Märchenbuch vor aller Augen und das stolze Oranien flog neben der blauen Blume und umkreiste sie gleich einem Adler! Holde Frauengestalten aus längstverklungenen Tagen, geharnischte Ritter und Knappen, Handel und Gewerbe, Kunst und Poesie, Wald und Heide und auch des Landmanns Erntesegeu fluteten dahin in bunter, berauscher Fülle.“

„Immer näher rückt der Augenblick, der uns an der Tribüne der fürstlichen Herrschaften vorüberführen sollte und jetzt ist er da. — Strahlend bricht die Sonne in diesem Augenblick durch das jagende Gewölk und liegt golden auf den schönen Gestalten — der Wind greift in die flatternden Gewänder und wirbelt die Fahnen und Banner hoch in die Lüfte! Mein ritterlich schöner Künstler neigt tief den Degen im ehrerbietigen Gruß, die Palme der Muse senkt sich — da schallt lautes Klatschen und Ausrufe von der Tribüne: der Kaiser, welcher als Gast des großherzoglichen Paares neben diesem sitzt, hat seinen Maler erkannt und klatscht ihm Beifall, winkt wiederholt ihm freudig zu! — Weiter ziehen die Gestalten lebendig gewordener Vergangenheit durch die Kopf an Kopf gedrängte Menge, deren Begeisterung hoch anschwellend sich beim Nahen des Zuges fortplanzt von Mund zu Mund.“

„Mit Dankbarkeit empfinden die zu Fuß Wandelnden die Huldigung der Stadt zu Ehren des hohen Festes, „die Straßen sind neu gepflastert“ und die Schillerstraße ist überhaupt glatt wie eine Rennbahn und verleugnet stolz ihre kaum abgelegte spitze, holprige Beschaffenheit.“

„Der Marktplatz ist erreicht und dort lösen sich die Gruppen, die Vermummten nehmen ihr eigenes Wesen wieder an und in gehobener Stimmung schwirrt die Unterhaltung, das Beglückwünschen, die gegenseitige Bewunderung umher. — Der Tag neigt sich allmählich, der Sturm hat sich gelegt und die verklärende Abendsonne liegt funkelnd auf der geschmückten Stadt — die Bogen des entfesselten Künstlerübermuts aber treiben ihr schäumendes Spiel weiter und ergießen sich durch die Straßen hinein zum Künstlerhaus, wo ein Hungriger nach dem anderen erscheint, um noch einen Bissen



255. 68. Freiherr von Hoeningen (Güne). 1899.

zu erhaschen. Bis in die tiefe Nacht hinein tönte Frohsinn und Gesang, vielleicht bis in den jungen Morgen. — Mein geliebter Mann in seiner unverwüßlichen Elastizität fährt jedoch mit dem Nachtzug nach Berlin, um dort einem ungeduldigen Herrn am folgenden Tage eine Porträtsitzung zu ge-

wegt sich hier in flüsternden Gruppen von einem Saal in den anderen. Die Buffets, wohl das Schönste, was man in dieser Art an Kostbarkeit des Geräts und der Speisen in künstlerisch vollendetem Aufbau sehen kann, laden zur Erfrischung und man folgt den lockenden Tönen einer rauschenden Musik,



Abb. 69. Baurat G. Kaiser. 1899.

währen; frisch und voller Lebenslust und Kraft kehrt er nach dem geistigen Bad der Arbeit zurück am nächsten Tag und bringt unseren Ballstaat mit — sind wir doch unter der Zahl der Geladenen am Weimarer Hofe.“

„Die reservierte feinvornehme Atmosphäre des Schlosses umgibt uns, die herrlichen Räume erstrahlen im diskreten Kerzenglanz; — schier eine Überfülle von Gästen be-

die von hoher Empore herab in den Tanzsaal schallt. Hier ist der Hof versammelt und das Jubelpaar beglückt seine Gäste durch gnädige Ansprachen. Wir wurden dem Großherzog durch Cranach vorgestellt und der hohe Herr beugte sich lächelnd zu mir herab und sprach uns in lebenswürdigsten Worten sein Entzücken darüber aus, daß ein so großer Berliner Künstler in so schöner Weise sein Fest zu verherrlichen

nach Weimar gekommen sei, wo er ihn öfters unter seinen Künstlern zu sehen hoffe. — „Ich habe wohl wiederholt den Gedanken dieser Gruppe dargestellt gesehen“ (das waren seine Worte), „aber noch niemals in so vollendet harmonischer und idealer Gestalt.“

und Waldungen hinab ins liebe Thal, in das eigene Nest, wo die Lieben träumten.“

„Die Erinnerung ist der goldene Garten der Unglücklichen, wo auf Stunden das verlorene Glück sie umfängt — wie im Traum!“
Die Muse, welche damals in Weimar



Abb. 70. Graf Wilhelm Bismarck. 1899.

„Uns beiden wurde einige Tage später die Medaille zur Erinnerung an den Jubeltag überlannt.“

„Tief in die Kissen gedrückt, Hand in Hand, so trug uns in später Nacht der Wagen durch die schlafenden Straßen und weiter fort die endlosen Chausseen entlang durch die verträumten kleinen Dörfer

sein schäumendes Roß gelenkt, hat Max Koner noch einmal gemalt, zwar mit abgelegter Strahlenkrone, aber wie in wehevoller Berklärung. Es ist ein leichtes Aquarell, sanft hingehaucht wie ein Gebild aus anderer Sphäre. Der Kopf allein ist ausgeführt, auch er fast ohne körperliche Fühlbarkeit, und doch so seelenvoll, so wehmut-feierlich

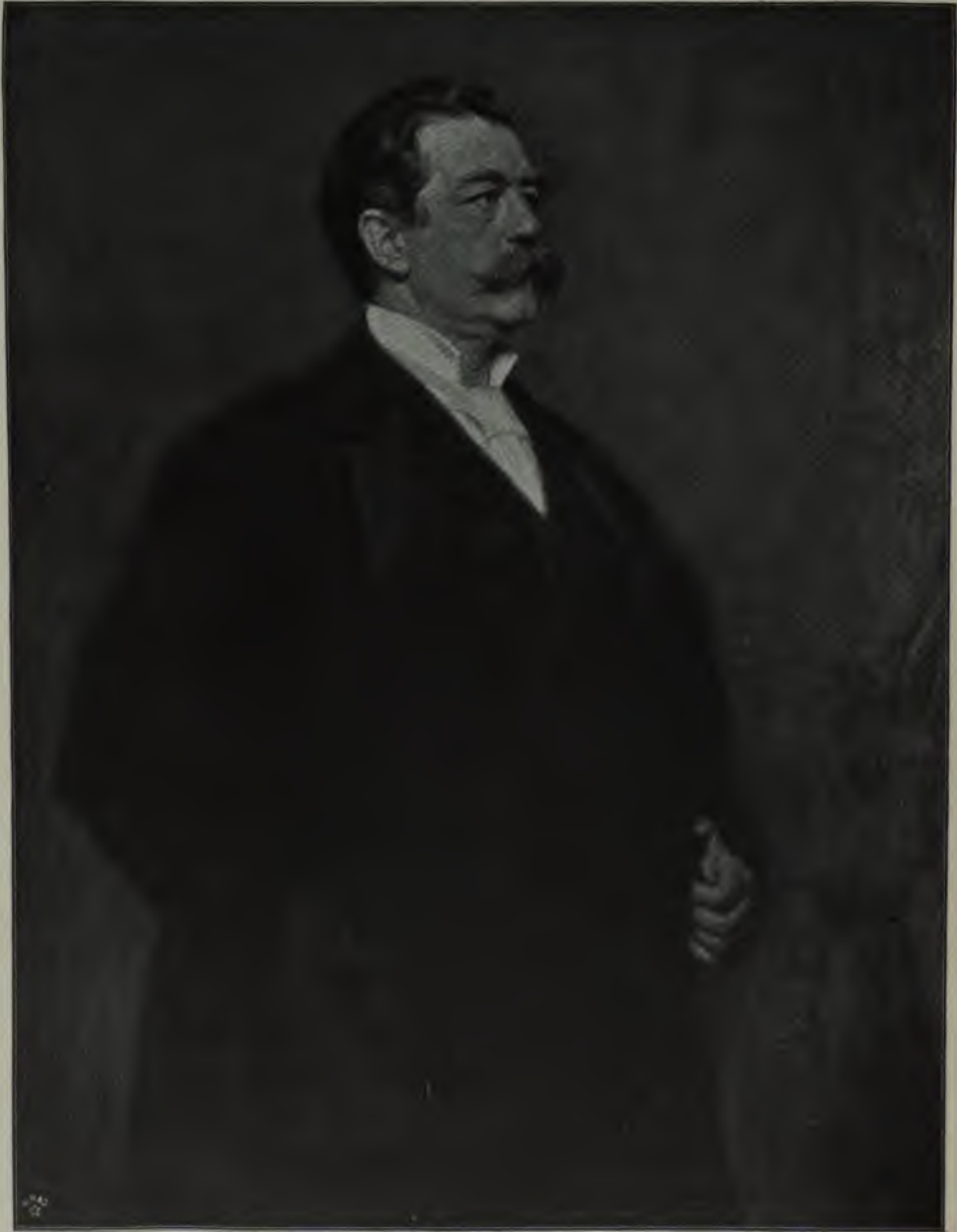


Abb. 71. Fürst Herbert Bismard. 1898.



Abb. 72. Frau von Arnim-Gröschendorf geb. von Bismard. 1900.

im Ausdruck, als schwebte ein Gebet um die Erhaltung des Glücks auf diesen halbgeöffneten Lippen. Das ätherisch feine Bildchen mit seinem wundervollen Farbenakkord ist die zarteste Huldigung des Gatten (Abb. 74):
Denn es gibt Männer, die ein weiblich Herz zu schätzen wissen, die erkennen mögen,

Welch einen holden Schatz von Treu und Liebe Der Busen einer Frau bewahren kann. —

Als der unwillkommenste Gast an die Thür des Hauses klopfte, um den blühenden, seiner Erfolge und seines Herzensbesizes dankbar frohen Mann zu entführen, wurde eine vollkommene Harmonie zerstört.



Abb. 73. Frau Sophie Koner. Skizze. 1891.

Aber ihr Wohlklang tönt fort. Wie tragisch auch der Hingang des Künstlers war, dessen hellodernde Lebensflamme so jäh erlosch, — im Schmerze der Seinigen und der großen Gemeinde seiner Freunde lebt er ein seliges Leben.

Zu Anfang dieses Jahres veranstaltete

die Akademie der Künste zu seinem Ehrengedächtnis eine Ausstellung seiner Werke, die über hundert Originalarbeiten aufwies. War das auch nur eine karge Auswahl aus der Ernte seines Kunstschaffens, so kam doch vielen hier erst zum Bewußtsein, welch ein Seelenkündiger in dem Meister dieser Bild-