

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 4 (1936-1937)
Heft: 5

Artikel: Anton Graff : zu der Ausstellung der Werke Anton Graffs in Winterthur
Autor: Jedlicka, Gotthard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-759053>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Anton Graff

Zu der Ausstellung der Werke Anton Graffs in Winterthur

von Gotthard Jedlicka

I

Anton Graff war zu seiner Zeit in Deutschland berühmt wie wenige andere Maler*). Am 12. Dezember 1810 schrieb Heinrich Gessner an Ulrich Hegner: „Graf der Künstler bleibt wohl unsterblich, Graf der Mensch verdient ebenso sehr eine Lorbeer und die sollten Sie ihm winden“. Man verglich ihn mit Rembrandt, Tizian, Van Dyck. Im Verlauf des neunzehnten Jahrhunderts, das eine grosse Malerei mit einem reichen Wechsel brachte, wurde er aber rasch so sehr vergessen, dass heute vielleicht die Hälfte der Bilder, die er nachweislich gemalt hat, wenn auch nicht ganz verloren, so doch verschollen ist. Die Art, in der er später wiederentdeckt wurde, ist charakteristisch für seine Malerei. Um 1869 ging man daran, die hervorragendsten Bildnisse Lessings zusammenzustellen. Er war zu seiner Zeit von verschiedenen Bildnismalern dargestellt worden. Georg Oswald May hatte für Gleims Freundschaftstempel um 1770 ein Bildnis gemalt, das vor allem von Goethe bewundert wurde und das als so gut und so wirklichkeitsnah galt, dass es Rietschel später dazu benützte, die Gesichtszüge der Lessinggestalt seines Denkmals zu Braunschweig darnach zu bilden. Auch Johann Heinrich Tischbein hatte ein lebensgrosses Brustbild gemalt, das den Kritiker in seinem dreissigsten Jahre zeigte und das sich heute in der Nationalgalerie zu Berlin befindet. Und dann kam man auch auf ein Porträt, das auf Anton Graff zurückging. Man hatte von diesem Maler zwar keine

*) In seiner Jugend schrieb er seinen Namen in der ursprünglichen schweizerischen Form mit einem einfachen Konsonanten im Auslaut. Seine schweizerischen Landsleute behielten in ihren Briefen an ihn diese Schreibweise auch bei. Nach seiner Uebersiedlung nach Dresden schrieb er seinen Namen aber fast immer: Anton Graff. Eine Anekdote behauptet, dass es auf den Wunsch des Kurfürsten geschehen sei, damit die Fremden nicht meinen sollten, der Maler sei ein wirklicher Graf.

deutliche Vorstellung mehr. Aber als man sein Porträt mit den beiden andern verglich, erkannte man, dass es viel mehr Wirklichkeitsgehalt besass als die andern, dass man aus ihm viel mehr herauszulesen vermochte. „... erst Graff zeigte sich nicht nur als Physiognom, sondern als Psycholog, erst sein Bild enthüllte ganz das Wesen des kühnen und besonnenen, bahnbrechenden und klaren Geistes“ (Muther). Was man zuerst und eigentlich zufällig in diesem einen Fall erkannt hatte, fand man daraufhin auch für viele andere Fälle bestätigt, die sich in rascher Folge an diesen ersten anschlossen, als man die Aufgabe unternahm, die äussere Erscheinung auch der andern deutschen Klassiker so wirklichkeitsgetreu als möglich darzustellen. Denn Anton Graff ist der klassische Porträtmaler der deutschen Malerei der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Er hat die meisten deutschen Berühmtheiten dieser Jahrhunderthälfte gemalt: Könige, Fürsten, den hohen und den niederen Adel, Heerführer, Politiker, Diplomaten, Dichter, Maler, Kupferstecher, Musiker, Schauspieler, Gelehrte, Philosophen, Theologen, republikanische Magistratspersonen, Kaufleute, Finanzmänner, Frauen und Männer der verschiedensten Schichten und Stände, vor allem aber fast alle wesentlichen Gestalten der deutschen Literatur jener Zeit, wenn man die grösste ausnimmt: Goethe, von dem Graff nie ein Bildnis gemalt hat**).

II

Anton Graff wurde am 18. November 1736 in einem Hause zu Winterthur geboren, das heute noch steht und mit einer Gedenktafel versehen ist — als siebentes von neun Kindern der Familie. Sein Vater, Hans Ulrich Graf, war Zinngiesser und seit dem Jahre 1727 mit Barbara Boller aus Zürich verheiratet. Seine Familie war in Winterthur alteingesessen: schon im Jahre 1350 hatte sie das Bürgerrecht dieser Stadt erhalten. Der Junge erhielt seinen Vornamen nach einem ersten, frühverstorbenen Kinde der Familie, das Antoni geheissen hatte. In der Schule machte, nach einem Bericht Heideggers, alles mehr Eindruck auf ihn als die Lese- und Schreibkunst; sogar

**) Wir machen ausdrücklich auf die gründliche Biographie Anton Graffs aufmerksam, die Otto Waser 1926 bei Huber in Frauenfeld in der Sammlung „Die Schweiz im deutschen Geistesleben“ erscheinen liess.

die derbsten Schläge und das Haarraufen, das damals noch sehr beliebt gewesen sein muss, vermochten nicht mehr, wenn man diesem Bericht Glauben schenken darf, als den neuen Schüler binnen wenigen Wochen so kahl zu machen, dass er den nackten Kopf mit einer Perücke bedecken musste, die „hernach den übrigen Schülern zum Spielzeug diente“. Der Pfarrer Johann Jakob Wirz in Rickenbach, der in seinen Mussestunden zeichnete und malte (und der das Talent des jungen Anton Graff zuerst erkannte), erreichte vom Vater Hans Ulrich Graf, dass der Sohn für drei Jahre die neueröffnete Zeichen- und Malschule Johann Ulrich Schellenbergs in Winterthur besuchen durfte. Damit war alles gewonnen. Der alte Schellenberg, der Schwiegersohn des Malers Johann Rudolf Huber, hatte eine grosse Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen und Gipsmodellen aus dem Nachlass seines Schwiegervaters zu Basel nach Winterthur gebracht. Diese Sammlung stellte er seinen Schülern zum Studium zur Verfügung. In dieser Schule lernte der junge Anton Graff neben dem Sohn des Lehrers: Johann Rudolf Schellenberg. Die beiden Jungen, die sich sehr gut verstanden, lernten nicht nur, sondern führten zusammen manchen jugendlichen Streich aus. Einen dieser Streiche hat der greise Graff einmal Ulrich Hegner erzählt. Johann Ulrich Schellenberg hatte, nach dieser Erzählung, seinen Sitz als Rathausmeister auf dem Rathaus. Johann Rudolf Schellenberg und Anton Graff nahmen einmal in der kleinen Ratsstube alle Schrauben heraus, an die die Ratsherren ihre Barette zu hängen gewohnt waren und malten so täuschend andere Schrauben, dass die Ratsherren, als sie am Morgen zur Versammlung kamen und ihre Hüte nach alter Gewohnheit an die besonderen Plätze hängen wollten, sie jedesmal auf den Boden fallen liessen! Aber sie arbeiteten auch sonst zusammen. Die Winterthurer Stadtbibliothek bewahrt ein Album, das von Johann Ulrich Schellenberg, seinem Sohn Johann Rudolf und Anton Graff gemeinsam mit Aquarellen gefüllt ist, die die Vögel darstellen, die der Ratsherr Goldschmid am Irchel geschossen hatte und auf diese Weise für spätere Zeiten aufbewahrt haben wollte.

Nach seiner Lehrzeit bei Johann Ulrich Schellenberg kam er als Gehilfe zu Johann Jacob Haid nach Augsburg. Sein erster Aufenthalt in dieser Stadt war nicht von langer Dauer. Er wurde

von der Malerzunft ersucht, entweder seiner Beschäftigung zu entsagen, oder die Stadt zu verlassen. So fiel ihm die Wahl nicht schwer. Sein Meister, der ihn liebgewonnen haben mochte, gab ihm eine Empfehlung an den Hofmaler Leonhard Schneider zu Ansbach, der einen Gesellen brauchte. Anton Graff hat später einmal erzählt, auf welche Weise er bei diesem Maler aufgenommen wurde. Die Frau Hofmalerin, die ihn bei seiner Ankunft empfing, fühlte sogleich Sympathie für ihn, weil er ein „ehrlicher Schweizer“ war und eine „glückliche Gesichtsbildung“ hatte. Als er nach Arbeit verlangte, fragte sie ihn, ob er auch fleissig wäre, und auf seine bejahende Antwort führte sie ihn sogleich in die Werkstatt, stellte ihm Staffelei, Farben und Pinsel zur Verfügung und gab ihm den Auftrag, ein Porträt seiner Majestät von Preussen, das in der Werkstatt stand, so genau als möglich zu kopieren. Der junge Graff malte zwei Tage an dieser Arbeit, die den Meister befriedigte, so dass er ihn als Gehilfen bei sich aufnahm. Und von nun an hatte er immer nur zu tun, was er schon in den ersten Tagen getan hatte; er musste dieses eine Bildnis kopieren — Tag um Tag, Monat um Monat, anderthalb Jahre lang. Zuletzt erreichte er, nach seiner eigenen Aussage, in dieser Tätigkeit eine solche Geschicklichkeit, dass er jeden halben Tag eine solche Kopie abzuliefern vermochte, die auch immer ihren Käufer fand, weil das Bildnis des preussischen Königs zu jener Zeit sehr beliebt war. In den ersten Wochen, da er im Dienst des Hofmalers stand, horchte die Frau, die einen Rest von Misstrauen behalten hatte, hin und wieder an der Türe der Werkstatt, ob der neue Lehrling wohl arbeite, worauf sie dann immer mit den Worten weglief: „Der Schweizer ist so fleissig, dass die Staffelei wackelt“.

In seiner äusseren Existenz wirkten eigentlich immer Glück und Verdienst zusammen. Gegen Ende des Jahres 1756 kam er nach einer neunjährigen Abwesenheit zum erstenmal wieder in seine Heimat zurück, um zu malen und vielleicht auch, um sich ein wenig auszuruhen. Hier erreichte ihn nun ein Brief des Dresdener Akademiedirektors Christian Ludwig von Hagedorn, der durch den Zürcher Hauptmann Heidegger auf den jungen Porträtmaler aus der Schweiz aufmerksam gemacht worden war. Hagedorn machte ihm in diesem Brief den folgenden Vorschlag: er solle gegen hundert Taler Reiseentschädigung zu einem

Probekunst nach Dresden kommen, das über eine Anstellung als Hofmaler entscheiden werde. Damit er nicht ganz auf das Ungewisse herfahre, verpflichtete sich der Hof, drei Bildnisse „mit Händen dran“ bei ihm fest zu bestellen, ihm auch auf so lange, als er an diesen Bildnissen arbeiten werde, freies Quartier anzuweisen und jedes dieser Bildnisse, ob es nun Beifall finde oder nicht, mit fünfzig Talern zu entschädigen, wenn es ein Bildnis ohne Hand oder mit einer Hand sei, es aber mit hundert Gulden zu bezahlen, wenn er ihm zwei Hände angefügt habe. Sollte er, lautete der Brief weiterhin, den Beifall des Hofes finden, so werde er mit vierhundert Talern Jahresgehalt als Hofmaler am kurfürstlichen Hofe zu Dresden angestellt. An der Art, in der Anton Graff auf dieses immerhin überraschende Angebot antwortete, erkennt man seinen Charakter. Er liess vorerst einmal einen ganzen Monat verstreichen, ohne in dieser Angelegenheit auch nur das Geringste zu unternehmen. Hierauf suchte er Hauptmann Heidegger in Zürich auf und sagte ihm, er getraue sich nicht, es darauf ankommen zu lassen, ob er in Dresden gefalle oder nicht. „Dresden habe immer grosse Künstler gehabt, er kenne seine Schwäche, und da er niemals bei Höfen und hohen Herrschaften gewesen, so mangle ihm alles Aeusserliche, das so oft empfehlen kann, und dergl. mehr“. Aber er fand doch einen Ausweg. Er hatte in der Zwischenzeit ein Selbstbildnis fertig gemalt und schickte es, auf den Rat Martin Heideggers, nach Dresden. Es machte dort einen ausgezeichneten Eindruck. Zugleich mit der Nachricht, dass er mit einem Gehalt von vierhundert Talern im Jahr als Mitglied der Akademie zu Dresden aufgenommen sei, erhielt er eine Reiseentschädigung von einhundertundzehn Talern übersandt. So kam er nach Dresden. „Die Berufung nach Dresden“, so liest man in der Arbeit Richard Muthers über ihn, „bildet in Graffs Leben einen ähnlichen Abschnitt wie die Reise nach Rom im Leben Winckelmanns“. Denn im achtzehnten Jahrhundert wurde Dresden von vielen Künstlern in Deutschland und von der grösseren deutschen Oeffentlichkeit als die hohe Schule der deutschen Kunst betrachtet. Der Hauptauftraggeber der Künstler war der Hof. Er beschäftigte vor allem viele Franzosen und Italiener. Aber neben ihnen kamen doch auch die deutschen Künstler zur Geltung.

III

Die Berufung Graffs nach Dresden war bereits ein Zeichen der starken Wandlung im künstlerischen Geschmack der Zeit, und Anton Graff wurde, ohne sich dessen bewusst zu werden, Exponent einer neuen Strömung. Seine Tätigkeit in dieser Stadt brachte dieser neueren Bewegung vorerst einen mächtigen Zuwachs und hierauf ziemlich rasch den Sieg. Man hatte noch vor kurzem die Repräsentationsmaler im Stile Ludwigs XIV. bewundert: Rigaud und Silvestre. Und in der deutschen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts, vor allem in der ersten Hälfte, war die Bildnismalerei Antoine Pesnes berühmt. Noch eine Generation vor Graff hatten sich die Bürger von Leipzig nicht in ihrer eigentlichen Gestalt, sondern als Fürsten malen lassen: in einer Gala-Uniform, mit einem erzwungenen feierlichen Ausdruck im Gesicht; und ihre Gattinnen liessen sie als würdige Pendants in kostbarer Seide, mit Gold und Spitzen darstellen, einen kostbar geschmückten Fürstenmantel um die Schultern und Hüften gelegt; und der Rahmen, der diese Bilder einfasste, war ebenso kostbar, wie die Gewänder gemalt waren, und es kam sogar vor, dass er eine Krone trug, die man für diesen besondern Fall einfach erfunden hatte. Aber auf die „Zeit der Verfürstlichung“, nach einem Wort von Muther, folgte eine Zeit der Verbrüderung, der Freundschaften, der Freundschaften vor allem unter den Männern. Früher hatte der Bürger den Fürsten nachgeahmt, jetzt liess sich der Fürst als Bürger darstellen oder es lag ihm daran, mit Bürgern befreundet zu sein und in diesem Sinne fast demonstrativ alle äusseren Schranken aufzuheben. Die falsche Grandezza und die äusserliche Repräsentation wurden durch anekdotische Züge ersetzt, die eine gewisse Intimität herzustellen vermochten. Wenn sie nicht, was immer häufiger eintrat, einer schlichten Einfachheit wichen. Anton Graff war nicht der einzige, der in Deutschland in diesem Sinne zu malen begann. Aber er war doch der Grösste unter ihnen. Neben ihm malten in diesem Jahrhundert auch die beiden Tischbein, vor allem Johann Heinrich (zu Kassel); auch der Münchener Bildnismaler Johann Georg Edlinger war in weiten Kreisen berühmt. Diese Maler strebten aber nach dem französischen und englischen Bildnisstil der Epoche, und in wenigen glücklichen Momenten gelangen ihnen auch Werke, die von

ferne einen Vergleich mit den englischen oder französischen Meisterwerken ertragen. Denn was für Bildnismaler hatte man in dieser Zeit in England und in Frankreich! Im achtzehnten Jahrhundert hat in England die Bildnismalerei geblüht, wie nie vorher und wie auch später nicht mehr. Und auch hier nahm im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts der Bildnisstil eine immer stärkere bürgerliche Ausprägung an: von Sir Joshua Reynolds zu Thomas Gainsborough, von ihm zu George Romney, John Raeburn, John Hoppner, Thomas Lawrence, von denen die beiden letzteren schon weit in das neunzehnte Jahrhundert hineinführen, die aber doch alle miteinander verwandt sind, weil sie aus einer echten und sehr differenzierten Kultur heraus malten und weil allen, nach einem schönen Wort von Hausenstein, die „vollendete Herrschaft über das Malerische“ und auch die schöne Kunst gemeinsam war, „zwischen dem formalen Element des Malerischen und dem thematischen Element der sicheren Aehnlichkeit einen wohltätigen Ausgleich herzustellen“.

Neben der englischen Bildnismalerei des achtzehnten Jahrhunderts wirkt die französische glänzend und virtuos. Sie ist in einem grossen Ausmass viel mehr in die Gebärde verlegt. Man führe sich nur einmal ihre wichtigsten Vertreter vor Augen: Nicolas Largillière, Jean-Marc Nattier, Pierre Mignard, Louis Tocqué, die Pastellisten Jean-Etienne Liotard, Quentin de La Tour. Neben Paris war auch Wien ein Mittelpunkt der neuen Porträtmalerei. Adam Friedrich Oeser, dessen Leben und Wirken beinahe das ganze achtzehnte Jahrhundert füllt (1717 bis 1795) war der Lehrer vieler Porträtmaler der höfischen und der bürgerlichen Gesellschaft, die ihren Beruf vor allem in Wien, in Dresden, in Leipzig ausführten, und meistens auch im Sinne ihres Lehrers. Einer seiner begabtesten Schüler war der Schwabe Heinrich Füger, der später Vizedirektor der Akademie zu Wien wurde und als Bildnismaler und Miniaturist der vornehmsten Wiener Gesellschaft einen grossen Namen hatte; da war auch Johann von Lampi: ein international beliebter Porträtmaler, dessen künstlerische Gestaltung von der englischen Porträtmalerei beeinflusst war und der auf eine selten geistreiche Art gefällig zu sein und zu schmeicheln verstand, ohne doch die Wahrheit dabei zu sehr zu verletzen. In Dresden trat

mit Anton Graff (im Gegensatz zu Wien, in einem gewissen Gegensatz auch zu den andern Zentren mit einer blühenden Bildnismalerei) ein Maler in den Vordergrund und in den Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit, der in seiner Gestaltung die Wiedergabe der natürlichen Erscheinung über alles stellte oder zum mindesten über alles zu stellen versuchte.

Zugleich mit Anton Graff war auch ein anderer Schweizer nach Dresden berufen worden: der Sankt Galler Kupferstecher Adrian Zingg, der sich vor seiner Berufung in Paris befunden hatte. Die beiden Schweizer in Dresden, die sich zuerst an ihre neue Umgebung gewöhnen mussten, befreundeten sich sehr rasch. Das Leben in der höfischen Gesellschaft scheint Anton Graff im Anfang sehr schwer gefallen zu sein. In einem Brief an Salomon Gessner aus dem Jahre 1770 spricht er davon: „Ich bin auf einmal hier in die Welt gekommen, und da ich die vorige Zeit meines Lebens mich nicht dazu habe bilden können, so ist es mir hier sehr sauer geworden. Geld hatte ich keines, und vieles brauchte ich, viele Sachen machte ich verkehrt, weil ich's nicht besser wusste, und niemand ratete mir". Und doch war er mit offenen Armen aufgenommen worden. Schon die ersten Porträts, die er auf den jährlichen Kunstausstellungen der Dresdener Akademie zeigte, erregten in der Öffentlichkeit einen solchen Beifall, dass es in der höfischen Gesellschaft und in den diplomatischen Kreisen bald zum guten Tone gehörte, sich von Anton Graff porträtieren zu lassen. Sein amtlicher Aufstieg ging trotzdem langsam vor sich. Erst zweiundzwanzig Jahre später kam eine weitere Beförderung, zu der die Anregung letzten Endes nicht einmal von seinen Vorgesetzten ausgegangen war. Im Januar 1788 hatte sich Anton Graff wieder einmal in Berlin aufgehalten. Der Minister von Heinitz, der von ihm porträtiert worden war, hatte ihm dort, und zwar vom Berliner Hof aus, den Vorschlag gemacht, er solle sich, gegen ein jährliches Gehalt von zwölfhundert Talern, als Hofmaler in Berlin niederlassen. Der sächsische Gesandte zu Berlin, Graf von Zinzendorf, der dem Maler gut gesinnt war, erfuhr von diesem Angebot und gab darüber nach Dresden an Camillo Graf Marcolini Bericht, der seit 1780 als Nachfolger Hagedorns an der Dresdener Akademie amtete. Nach seiner Rückkehr aus Berlin suchte ihn Anton Graff auf, setzte ihm seine

Lage auseinander und schrieb am 7. Mai 1789 einen Brief, in dem die Unterhaltung zusammengefasst war und auch die besondern Wünsche Anton Graffs geäußert wurden. Marcolini befürwortete das Gesuch um eine Zulage von mindestens dreihundert Talern und empfahl darüber hinaus, Anton Graff die „Professor-Stelle in Portraits“ an der Dresdener Akademie zu übergeben, was einer bedeutenden Beförderung gleichkam.

IV

Ein Selbstbildnis der Staatlichen Gemäldegalerie Dresden, eines der repräsentativsten Bildnisse, das man auch in der Winterthurer Ausstellung sehen kann, stellt den Maler in seinem achtundfünfzigsten Jahre in ganzer Gestalt dar. Wir erwähnen es hier, weil es auch eines seiner berühmtesten Selbstbildnisse ist. Es zeigt nicht nur, wie er sich selbst gesehen hat, sondern auch, wie er gesehen sein wollte und wie er wahrscheinlich von seiner Zeit gesehen worden ist, die dieses Selbstbildnis auch in einem Kupferstich vor sich sah. Seine Haltung ist charakteristisch für die neue künstlerische Auffassung, zu deren Verbreitung er selbst so viel beigetragen hat. In diesem Bildnis ist sie schon sehr selbstverständlich geworden. Der Maler sitzt seitwärts auf einem Stuhl mit einer durchbrochenen Rückenlehne vor seiner Staffelei, auf der eine bräunlich grundierte, leere Leinwand steht. Er ist nach dem Geschmack der Zeit angezogen. Er trägt kurze, schwarze Beinkleider, schwarze Strümpfe und schwarze Schnallenschuhe, einen violetten Ueberrock, unter dem man die weisse Halsbinde und die weisse Krawatte bemerkt. Man ist sogleich überzeugt, dass diese ganze Kleidung sehr korrekt ist. Man sieht, dass er sich eben hingesetzt hat, um schon im nächsten Augenblick wieder aufzustehen. Er hat den rechten Arm auf die gebogene Rückenlehne gelegt und schaut über die rechte Schulter hinweg auf den Betrachter. Und gerade das gibt dem Bildnis eine augenblickliche Spannung. In der linken Hand hält er mit einem kräftigen Griff die Palette und einige Pinsel, die zu einem Bündel zusammengeschlossen sind. Der Ausdruck des Gesichtes ist in der Tätigkeit der beiden Hände entschieden auseinandergelegt. Die stärkste Wirkung geht von den Augen aus. Der ganze

Ausdruck ist in den Augen und um die Augen herum gesammelt. Man wundert sich, dass sich in diesen Augen nicht der Raum spiegelt, in dem sich der Maler befindet. Die Pupillen sind braun. Das Weiss der Augäpfel ist leicht bläulich gemalt und von einem feinen roten Geäder durchzogen. Und auch die Umgebung ist ebenso differenziert gemalt. Die Haut zwischen den Brauen und den oberen Augenlidern hat sich in feinen Falten ein wenig über die oberen Lider gelegt. Die unteren Augenlider sind leicht gesackt. Ein reiches, dünnes Gefält geht von ihnen gegen die Schläfen hin aus. Die hohe wohlgebildete Stirne ist von leichten Falten gefurcht. Die kräftige Nase ist stumpf. An der Nasenwurzel, die die Brauen trennt, beginnt ein anderes Geflecht von Runzeln, das sich in die Stirne verliert. Die Brauhaare sind einzeln und mit verschiedenen Farben gemalt. Und Furchen, die wiederum anders gebildet sind, als das reiche Gefält, das von den unteren Augenlidern und als das Geflecht, das von der Nasenwurzel ausgeht, ziehen sich von den Nasenflügeln aus an den Lippen vorbei bis zum Kinn hinunter, wo sie in den Umriss des Gesichtes überleiten, der dadurch eine unauffällige Betonung erhält. Die Gestalt des Mannes, deren kräftige Spannung so scharf gesehen und so gut wiedergegeben ist, steht vor einem bräunlichen Hintergrund, in den auch gelbe, grüne, graue Töne verwoben sind. In diesem Selbstbildnis scheint uns der ganze Mensch und Künstler enthalten zu sein. Es ist mit dem Stolz des Handwerkers gemalt, der durch sein Handwerk zu Würden und bescheidenem Wohlstand gekommen ist. Es zeigt sein Selbstvertrauen, seine Bescheidenheit, seine Korrektheit. Aber es enthält auch noch mehr. Es ist ein Manifest der Gleichberechtigung der Bürger, der kleinen Bürger sogar, mit den Fürsten, mit dem Hof.

Und es ist schon so. Er war von einer bescheidenen und dabei doch selbstsichern Natur. Die Bescheidenheit war ihm angeboren; die Selbstsicherheit kam hinzu. „... in Absicht auf den moralischen Charakter“, schrieb Hauptmann Heidegger am 3. Oktober 1765 an Hagedorn, „ist er der gesittetste Künstler, den ich kenne“. Er muss von früh an einen sehr angenehmen Charakter gehabt haben. Das ergibt sich schon aus seinem Verhältnis zur Familie des Hofmalers Leonhard Schneider zu

Ansbach. Nach kurzer Zeit gewann er dort, nach dem Bericht Heideggers, die „Freundschaft der Frau Hofmalerin und ihrer Töchter, welche eben nicht unartig waren“. Sein Schwiegervater fand in seinem Schwiegersohn ein „Gemüthe, das so rein und so hell war, als der schönste Frühlingstag“. Und in einem Brief von Salomon Gessner an Anton Graff (vom 10. November 1781), den Otto Waser der Staatsbibliothek Zürich gesichert hat, heisst es: „Mit Sehnsucht erwarten wir diese glücklichen Tage wieder; kommen Sie wieder zu uns, wie ein Bruder zu seinen Geschwisterten komt; bey uns sind Sie zu Hause. Meine Frau und ich lieben Sie, wie man den besten Bruder liebt, und meine Kinder lieben Sie wie mich“.

Seine Gattin wählte er aus seiner engsten Heimat. Sie stammte aus einer andern Schicht der Gesellschaft. Und das war so gekommen: Im Frühjahr 1763 kehrte der Mathematiker und Aesthetiker Johann Georg Sulzer von Winterthur nach Berlin zurück, wo er Professor für Mathematik am Joachimsthalschen Gymnasium war. Lavater, Hess, Füssli und Jetzeler aus Schaffhausen reisten mit ihm. Auf dieser Reise suchten sie alle Landsleute auf, die sie auf ihrem Weg treffen konnten. So hatten sie vom Winterthurer Anton Graff zu Augsburg gehört. Eines Morgens erschienen sie zusammen auf seinem kleinen Zimmer, stellten sich vor, sahen seine Arbeiten an, lobten sie, baten ihn hierauf, ihnen doch die Sehenswürdigkeiten der Stadt zu zeigen und waren dabei sehr herzlich zu ihm, wie es Schweizer sein können, wenn sie sich irgendwo im Ausland begegnen. Und Sulzer, der die Gruppe führte, lud ihn sogar ein, ihn in Berlin zu besuchen, wenn er je dorthin kommen sollte. Sie hoben also auf jede Art und Weise sein Selbstvertrauen, das zu dieser Zeit noch nicht sehr gross war. Erst im Jahre 1771, nachdem er schon lange nach Dresden berufen worden war, kam er in einem Bildnisauftrag nach Berlin. Er dachte an Sulzer und an seine Einladung und suchte ihn auf. Bei seinen ersten Besuchen schon verliebte er sich in die ältere Tochter, die Guste gerufen wurde. Sie hatte soeben ihr siebzehntes Jahr zurückgelegt und war sehr hübsch und, nach des Vaters eigenem Zeugnis, „ein Mädchen von dem sanftesten Gemüthe und einem den geraden Weg vor sich sehenden Verstande“. Am 51. Geburtstage Johann Georg Sulzers, am 16. Oktober 1771,

vermählte sich Anton Graff mit ihr. Einen Monat früher hatte Salomon Gessner, auf die Nachricht von der bevorstehenden Vermählung, an Anton Graff geschrieben: „Sie beide, Herr Sulzer und Sie, aus gleicher Vaterstadt, beide von Verdienst, auf die Ihr Vaterland stolz ist, finden sich Ausland's und verbinden sich die feierlichsten Bande der Freundschaft; durch die liebenswürdige Tochter wird er Ihr Vater, Sie sein Sohn. Welcher ehrliche Mann muss Ihnen nicht von ganzer Seele Glück wünschen“. In einer glücklichen Ehe, die nur in den ersten Jahren leichte Trübungen aufwies, erzeugte er zwei Söhne und eine Tochter. Der ältere Sohn starb als Referendar beim Stadtgericht zu Dresden schon im Jahre 1801. Der jüngere Sohn, der 1774 geboren wurde, starb im Jahre 1832 als angesehener Landschaftsmaler in Dresden. Seine Tochter heiratete den Landschaftsmaler Kaatz, der wiederum, nach grosser Anerkennung (auch durch Goethe, der früh auf ihn aufmerksam geworden war), in jungen Jahren verschied. Die unmündigen Kinder dieser Ehe wurden nach dem Tode Anton Graffs von seinem Sohn Carl Anton erzogen. Heute, hundert Jahre nach dem Tode des jüngeren Sohnes, ist das ganze Geschlecht, das von Anton Graff ausgegangen ist, ausgestorben. Denn schon vor 1881 starb, nach dem Bericht Richard Muthers, eine letzte Enkelin des Malers im Altweiberhospital zu Dresden.

Wie sehr er an seiner Familie in ihrem weiteren Sinne hing, zeigt sich in seinen vielen Bildern nach ihr. Seinen berühmten Schwiegervater Johann Georg Sulzer hat er vielleicht ein Dutzend Mal dargestellt, auch seine Gattin Guste mit den Kindern, die ganze Familie mit dem Grosspapa und dem Enkel, dann wieder die Knaben für sich allein — Carl Anton als eifrigen Zeichner, Georg mit Seifenblasen beschäftigt. Als Carl Anton, nach Abschluss seiner Lehrzeit, zu seiner weiteren Ausbildung als Landschaftsmaler nach Rom reiste, wo er von 1801—1807 blieb, schickte der Vater ihm fast regelmässig zweimal im Monat einen Brief: „al Signore Carlo Graff pittore al caffè Greco Strada Condotti a Roma“. Er sehnte sich in Dresden immer nach seiner Heimat zurück. In einem Brief Conrad Gessners vom 22. Januar 1786 aus Dresden liest man: „Er (Graff) träumt davon (gemeint ist seine Heimat), und seine ersten Jugendjahre, die ersten Momente seiner Künstler-Entwicklung, und besonders

auch die glückliche Zeit, die er mit Ihnen durchlebte, weiss er mit solcher cordialen Lebhaftigkeit zu schildern, dass uns oft beyden bey der Erzählung Thränen in den Augen stehen; und dann wünschen wir der Zeit mehr als Flügel, die Sie und uns wieder zusammenbringen solln". Verschiedene Male reiste er denn auch von Dresden in die Schweiz zurück. Im Jahre 1786 begleitete er den älteren Sohn Gessners, den Schreiber des Briefes, den wir oben zitiert haben — und der zwei Jahre in Dresden geweilt hatte —, nach der Heimat zurück und besuchte Salomon Gessner im Sihlwald. Im Jahre 1798 kam er wiederum nach der Schweiz. Und im Alter von vierundsiebzig Jahren unternahm er die Reise ein letztes Mal. Er blieb bis zum Mai 1811 und fuhr während dieses Aufenthaltes sogar bis nach Bern.

Die Malerin Louise Seidler hat einmal die bescheidene Wohnung am Altmarkt, in der Anton Graff bis fast zu seinem Tode wohnte, mit wenigen Sätzen eindrücklich geschildert. Mit seiner Frau und den drei Kindern bewohnte er ein einziges grosses Zimmer, das zwei Fenster hatte und das seiner ganzen Länge nach durch eine spanische Wand in zwei ungefähr gleich grosse Räume geteilt war. In der einen Hälfte hatte der Maler sein Atelier eingerichtet; in der andern hielt sich seine Familie auf: diese andere Hälfte war also Wohnraum, Schlafrum und Küche zugleich — und bisweilen auch Werkstatt; denn Graff, der seine Farben selbst rieb, besorgte diese Tätigkeit, die keine besondere Aufmerksamkeit verlangte, sehr gerne im Raum, in dem seine Familie lebte. Und auch unter diesen Umständen war es ihm möglich, ein freigebiger Gastherr zu sein, „joviale Herzlichkeit würzte die einfache Mahlzeit" (Louise Seidler). Anton Graff hing am Geld, das er durch seine Arbeit verdiente. „Denn ohne Geld ist kein Mut", heisst es in einem Brief des Vierunddreissigjährigen an Salomon Gessner. Er war dabei in jeder Beziehung vorsichtig. Aus dem Briefwechsel mit Daniel Chodowiecki, von dem leider nur der eine Teil (die Briefe Chodowieckis) erhalten ist, erfährt man, dass er über die Leute, die er porträtieren sollte, bei Chodowiecki vorher Erkundigungen einzog, ob sie die Honorare, die er verlangen würde, auch bezahlen könnten. Für seine Bildnisse verlangte er feste Preise, die er mit der Zeit zu steigern vermochte. Und er war immer darauf bedacht, sie auch zu erhalten. Für Porträte in Lebensgrösse erhielt er später

hundert Dukaten. Es kam häufig vor, dass ihm die Auftraggeber grössere Summen als die vereinbarten gaben, wenn sie mit der Erledigung des Auftrags besonders zufrieden waren. Aber auch ein anderer Fall trat ein. Als der Schauspieler Iffland das Bildnis, das Graff nach ihm gemalt hatte, nicht bezahlen wollte, weil er der Ansicht war, dass sich der Künstler mit der Ehre, den grossen Schauspieler gemalt zu haben, als Bezahlung begnügen müsse, drohte er ihm, er lasse ihn in lächerlicher Figur in Kupfer stechen. „Wenn man ihm dieses“, heisst es in diesem Brief, „könnte zu Ohren bringen, dass ich eine solche Idee hätte, wenn er nicht bezahlte, so glaube ich, dass er bezahlte“.

V

Porträtmalerei ist ein Handwerk mit bestimmten Voraussetzungen, mit besondern Möglichkeiten, mit erleichternden Mitteln. Anton Graff hat immer nach solchen Mitteln gesucht. Künstler, denen äussere Sichtbarkeit viel bedeutet, vermögen auch sehr viel aus dem Sichtbaren zu lernen. Er hatte ein Idealbild vom Menschen, den er zu porträtieren wünschte. Es war ein Idealbild der Einfachheit. Er wusste seine Auftraggeber meistens dahin zu bringen, dass sie sich so darstellen liessen, wie er es wünschte und als richtig empfand: in der natürlichen und darum auch fast immer bescheidenen Haltung. Er schaltete in einem grossen Umfang die charakterisierenden Attribute aus, die äusserlich blieben; er gab den Samtvorhang, die Säule, die prunkvolle Architektur, das Staatsgewand, er gab die Orden auf. Johann Georg Wille schrieb einmal an Hagedorn, man habe Graff die Kunst zugetraut, „die Natur auf der Tat zu ertappen“. Mit einem scharfen Blick wählt er die Gebärden, mit denen er seine Figuren charakterisiert. Und diese Gebärden, die er auch nie zu sehr betont, sind mit wenigen kennzeichnenden Attributen verbunden, die vor allem den Beruf betreffen. Der Musiker Adam Hiller hat seine linke Hand auf die Klaviatur des Spinetts gelegt; der Kupferstecher Bause sitzt an einem Tisch, auf dem man Kupferplatte und Grabstichel bemerkt; der Kupferstecher und Landschaftszeichner Adrian Zingg wird sitzend mit einer Zeichenmappe auf den Knien und mit der einen Hand schützend vor dem Gesicht in einer Landschaft gemalt, in der man zwei seiner Schüler an der Arbeit sieht; Johann

Gottlob Boehme erhebt mit einer erklärenden Gebärde die eine Hand. Man könnte diese Aufzählung lange fortsetzen. Alle diese Gebärden sind voll sichtbarer oder auch voll latenter Aktivität. Es sind zugleich auch Gebärden eines männlichen Verhaltens. In der Haltung der Frauen und Mädchen, die er porträtiert, ist diese Aktivität im allgemeinen vermieden. Und damit kam er dem Charakter dieser Frauen entgegen. Auch bei ihnen schafft sich ihr Wesen Ausdruck im Spiel der Hände. Diese Hände sind mit wenigen Ausnahmen ruhend übereinander gelegt, die eine Hand hängt leicht hernieder, während die andere in einer lockeren Haltung darüberliegt oder sich dem Armgelenk anschmiegt. Und gerne überzieht er die weisse Haut mit einer feinen Andeutung bläulichen Geäders. Der Ausdruck der Gesichter ist hin und wieder doch ein wenig übersteigert, so dass man, wenn man eine grosse Zahl von Bildnissen nebeneinander sieht, sich unvermutet einer Reihe unendlich feiner Masken gegenüber glaubt.

Die intensivste Wirkung geht von den Augen und vor allem vom Blick aus. Das hat man denn schon früh erkannt und betont. Im Jahre 1797 sah Goethe beim Kupferstecher J. G. Müller das Selbstbildnis Graffs im Alter von achtundfünfzig Jahren. Er bemerkte dazu, „das künstlerische Auge hat den höchsten Glanz“. Immer wieder legt Graff alle künstlerische Kraft in diese Augen und in ihren Blick hinein. Mit allen Mitteln und Möglichkeiten, die ihm in der Zeichnung und in der Farbe zur Verfügung stehen, lenkt er die Aufmerksamkeit auf sie hin. Obwohl alle diese Männer, Frauen und Mädchen nach Form und Farbe und Ausdruck verschiedene Augen und einen verschiedenen Blick haben, so kann man vor ihnen doch auch wieder von einem „Graffschen Blick“ reden, der ihnen über alle Verschiedenheit hinaus gemeinsam ist. Es ist ein Blick voller Intensität, voll eines genau ausgeprägten Lebens, ein Blick, in dem fast alles nach aussen verlegt ist — wie im Blick dieses Malers selbst, den man aus vielen Selbstbildnissen kennt. Die Gleichartigkeit geht zu einem Teil auf die Gleichartigkeit des Handwerks zurück. Graff hat im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung, die fast immer eine handwerkliche war, verhältnismässig rasch eine bestimmte und sehr geschickte Manier entwickelt, um die Augen und ihre nächste Umgebung eindringlich

malen zu können, und um ihren Blick zu intensivieren. Sie ist von einer überraschenden Einfachheit. Er setzt den verschiedenfarbigen Pupillen weisse Glanzlichter oder Punkte auf. Aber damit begnügt er sich nicht. Oft legt er einen solchen weissen Punkt oder weissen Strich auch auf das bläuliche Weiss der Augäpfel und auf das untere Augenlid. Was er vielleicht einmal beobachtet und ein anderes Mal bestätigt gefunden hat — und auch Beobachtungen dieser Art sind nur aus der Intuition heraus möglich, wenn sie nachher auch ohne Intuition angewandt werden können —, das hat er sich für immer gemerkt und dem Schatz seiner technischen Mittel eingefügt. Der weisse Strich, der den weissen Punkt auf der Pupille ergänzt, ist grösser oder kleiner; manchmal ist er nahe an die Pupille herangelegt, häufig ist er davon entfernt oder er säumt auch den Rand der Pupillen. Immer spielt er mit dem weissen Punkt auf der Pupille zusammen. Aus dem Verhältnis der weissen Punkte auf den Pupillen zum weissen Strich auf dem Weiss der Augäpfel und auf den Augenlidern ergibt sich in einem grossen Ausmass die Ausdruckskraft des Blicks und damit auch des ganzen Gesichts, das sich in diesem Blick vollendet. Auf seinen Gruppenbildnissen differenziert er den Ausdruck der verschiedenen Gesichter dadurch, dass er die einen Augen mit diesem Glanzlicht, die andern ohne es malt; und es ist nun sonderbar, wie dieser scheinbar so kleine Unterschied, der doch sehr wesentlich ist, die grösseren vorhandenen Unterschiede noch steigert und sie nach einer bestimmten Richtung hin endgültig festlegt. Und mit der gleichen Eindringlichkeit wie die Augen differenziert er auch ihre nächste und ihre weitere Umgebung: die Augenlider, die er fast plastisch malt, die Brauen, in denen er hin und wieder jedes einzelne Haar angibt, die Furchen, die von der Nasenwurzel ausgehen oder die Lider umspielen und die je nach der Umgebung, in der sie auftreten, immer wieder anders gemalt sind.

Anton Graff ist, wie alle guten Bildnismaler, ein bedeutender Zeichner. Aus seinen Skizzen erfährt man — und das ist aussergewöhnlich aufschlussreich —, wo die Schwierigkeiten für ihn liegen und wie er sie überwindet. Er zeichnet Gesichter, Teile von Gesichtern, die Augen mit ihrer nächsten Umgebung, die Brauen, die Nasenwurzel mit ihrem feinen

Runzelengeflecht, er zeichnet ein einzelnes Augenlid, die Nase und Nasenflügel, die Lippen darunter und manchmal nur gerade den einen Mundwinkel mit einer leisen Verschattung einige Male hintereinander, er zeichnet Finger und Hände mit den wechselnden Gebärden. Es ist denkbar, dass er diese Skizzen, wie andere Maler auch, aufbehalten und für Bildnisse verwendet hat, für die sie eigentlich nicht bestimmt waren. Er zeichnet mit verschiedenem Material: mit Kohle, Silberstift, Bleistift, Farbstift; und jedesmal benimmt er sich dem Material gegenüber sehr korrekt. Mit der Kohle, die ihm zu grösseren Entwürfen dient, oft im Format der endgültigen Bilder, erlaubt er sich einen raschen, hin und wieder virtuosen, in glücklichen Augenblicken kühnen Zug, der zu schönen Ornamenten führt, die über die physiognomische Richtigkeit hinaus für sich bestehen, wobei er die Wirkung, die schon an sich stark ist, noch mit weisser Kreide erhöht. Mit dem Bleistift, den er häufig verwendet, zeichnet er viel genauer und stuft er auch mehr; der Schwung der Kohlenzeichnung wird durch die genaue Notiz ersetzt. Hier geht er nicht mehr bloss auf die äussere Form, sondern viel mehr (vielleicht unbewusst) auf die Darstellung des psychischen Gehaltes aus, der sich mit ihr verbinden kann: mit einer leisen Heftigkeit, in der sich sein kräftiges Temperament verrät, setzt er die Akzente, auf die es ihm ankommt. Dabei zeigt sich allerdings auch wieder eine besondere Erscheinung. Je genauer er eine solche Bleistiftzeichnung ausführt, umso korrekter wird er in der Strichführung — im Anlegen der einzelnen Formen, in den Helligkeiten und Dunkelheiten, in den Glanzlichtern, so dass man hin und wieder Musterzeichnungen aus einem Porträtlehrbuch vor sich zu sehen glaubt. Nicht alle diese Blätter gehören zum wertvollen Bestand. Reizvolle Wirkungen erzielt er mit farbigen Kreiden auf einem blauen, braunen, gelben, rötlichen Grund. Am schönsten sind seine Silberstiftzeichnungen, die man nicht als Skizzen betrachten darf, deren einziger Zweck in einer vorbereitenden Uebung beruht — in denen man im Gegenteil sorgfältig ausgeführte Bildnisse sehen muss, die eben auf eine Silberstiftzeichnung vereinfacht sind, wie sie ähnlich Ingres (und mit der gleichen Absicht, für wenig Geld ein Bildnis liefern zu können) zu Hunderten ausgeführt hat. In diesen Silberstiftzeichnungen, die dem

grösseren Publikum unbekannt sind, hat Graff oft eine psychologisch gestufftere und damit viel intimere Wirkung als in seinen grossen Porträten erreicht. In diesen Blättern hat er beim Zeichnen gleichsam auch noch geschrieben. In ihnen sieht man nicht nur den äusseren Menschen, wie häufig in seinen gemalten Bildnissen, sondern erlebt man darüber hinaus die Atmosphäre, die ihn in einem bestimmten Augenblick umgibt, die sich nie willentlich fassen lässt und die gleichsam wie der Atem wechselt — erkennt man den Menschen in seiner präzisen Gestalt, in seiner typischen oder typisierten Haltung, die ihn in der Gesellschaft festlegt, und sieht man ihn mit seinem verwehenden Glanz, so dass man zu einigen Blättern dieser Art ein viel in- nigeres Verhältnis als zu einem übrigen Werk findet.

VI

Im Mai 1809 begegnete Christoph Friedrich Förster dem alten Anton Graff. Aus seinem Nachlass ist diese Begegnung, die er für sich selbst festhielt, mitgeteilt worden. An einer Stelle dieser Aufzeichnung wird die äussere Erscheinung des alten Malers so geschildert: „Es war ein muntre alter Herr, der Puder liess nicht erkennen, ob das Haar meliert, grau, oder vielleicht schon weiss war; obschon er eine Brille trug, blitzten dennoch seine Augensterne durch die Gläser hindurch. Er trug einen braunseidenen Frack mit grossen Stahlknöpfen, brüsseler Manschetten und Busenstreif, eine geblühte, blauseidene Weste und schien die Artigkeiten, welche seine Nachbarin, Frau Seydelmann, ihm über seine Toilette machte, gern anzunehmen“. Dieses Bildnis kann man durch andere Aussagen ergänzen. Der alte Graff wusste eine Menge der sonderbarsten Anekdoten über die Dichter, Gelehrten, Staatsmänner, die er porträtiert hatte. Denn alle hatten, um die langen Sitzungen, die mit einer gewissenhaften Porträtmalerei immer verbunden sein werden, zu verkürzen oder angenehm zu gestalten, viel und gerne geplaudert und hatten dabei selbstverständlich ihre Freunde und Feinde nicht verschont. In einem Brief des Zürcher Buchhändlers Heinrich Gessner vom 12. Dezember 1810 liest man über den alten Graff: „Er ist so liebenswürdig jugendlich (sic), so einfach und gut wie immer“. Heinrich Gessner äusserte in diesem Brief, den der alte Anton Graff dem Adressaten selbst über-

brachte, auch den Wunsch, dass Ulrich Hegner eine Biographie dieses Malers schreiben solle und dass dieser selbst von dieser Idee sehr eingenommen sei. „Ich bemerkte ihm dieses letzthin, und dass er Ihnen ebenso naiv, so warm und treuherzig, sein Wandern, Streben, Kämpfen, Gelingen erzählen solle — Graf fasst es lebhaft auf, und wer besser als Sie, wäre geeignet, Graf den Menschen, den Künstler, wahrer, eigentümlicher aufzufassen und darzustellen — Sie sollten es thun —“. Und Ulrich Hegner klagte hierauf, der „ehrliche Mann sei ein Plauderer ohnegleichen, sodass er vor lauter Plaudern zu nichts kommen könne“.

Er fürchtete, in seinen reifen Mannesjahren zu erblinden. Aber er muss der Möglichkeit dieses Schicksals (was man aus seinen Briefen entnehmen kann) doch mit einer schönen Gefasstheit entgegengesehen haben. Als Nachschrift eines Briefes vom 2. März 1802 setzte er hin: „Wenn Sie meinen Brief nicht lesen können, so haben Sie mit einem Blindwerdenden Mitleid“. Und in einem andern Brief an eine Dame aus dem gleichen Jahr (vom 26. Dezember) liest man: „Mit meiner, meiner Frau und Carolines Gesundheit geht es ziemlich gut, von dieser Seite kann ich zufrieden sein, aber meine Augen machen mir Sorgen“. Er scheint in diesen Jahren am Star gelitten zu haben. Im Jahre 1803 liess er sich operieren. Die Operation gelang ausgezeichnet; Graff scheint die volle Sehkraft wiedergewonnen zu haben. Einige Jahre später setzte die Erblindung von neuem ein. Man hört nichts mehr davon, dass man mit operativen Mitteln dagegen angekämpft hätte. Die Schilderungen, die den erblindenden Maler betreffen, sind erschütternd. Bei seinem letzten Aufenthalt in Winterthur wohnte er bei seinem Neffen Jacob Rieger, dem er die Verwaltung eines grossen Teils seines Vermögens anvertraut hatte. Er war, nach allen Aussagen, fast blind geworden und konnte sich nur noch durch Tasten an den Wänden entlang in den Zimmern zurechtfinden. Aber er gab die Malerei auch jetzt noch nicht auf. Beim Malen bediente er sich eines grossen „Brennglases“. Vor seinen letzten Bildern darf man diese Tatsache gar nie vergessen. Auf diese Weise malte er das Bildnis des Malers Johann Jacob Kuster (1811). Um diese Zeit ist auch sein letztes Selbstbildnis mit dem grünen Augenschirm entstanden. Das Verhalten seiner Umgebung zu

diesem Zustand berührt uns seltsam. Auch seine besten Freunde, die seine Malerei bewunderten, scheinen Graff nicht besonders bemitleidet zu haben. Wir führen eine dieser Aussagen an. Am 26. April 1811 schrieb Ulrich Hegner: „Bey Mahler Kuster sein Porträt von Graf gesehen, das der fast blinde Mann dieser Tage noch zusammenbarbouillirt hat. Man sieht noch die Manier seiner Geschicklichkeit, aber die Geschicklichkeit selbst nicht mehr. Er hat sein Leben gelebt und mit Ehren; nun soll er abtreten, und damit ihm dieses desto leichter werde, nimmt ihm die Vorsehung das Licht der Augen und mit ihm allmählig die Kunst“.

In seinem letzten Selbstbildnis steht er in einem braungelben Rock, mit weisser Halsbinde und Krawatte vor der Staffelei, auf die eine Leinwand mit einer Porträtskizze gestellt ist, die ein wenig an ein Goethebildnis erinnert. Der Hintergrund rechts neben dem Maler ist braun; links (die Leinwand auf der Staffelei) ist weisslich-grün. Der Maler zeigt sich beim Malen. In der linken Hand hält er die Palette, in der rechten den Pinsel, den er soeben in die Farbe hineintaucht. In dieser Haltung schaut er aus dem Bilde heraus. Das Gesicht ist in einer male- risch sehr freien Weise gemalt. Der grüne Augenschirm auf der Stirne des Malers wirft einen leichten Schatten über die Augen, die einen sonderbar braunsamtigen Glanz haben, der leise verschleiert ist — und über den oberen Teil des Gesich- tes. Aber auch diese Verschattung ist eine Enthüllung. Dieses Selbstbildnis ist ein erschütterndes Dokument des äusseren Zer- falls dieses bürgerlichen Mannes! Der Schädel wirkt kleiner als auf früheren Selbstbildnissen. Er ist fast kahl und nur noch an den Schläfen von einem schütterten Haar überwuchert, das den Eindruck von Kahlheit noch verstärkt. Die Lippen sind ein- gefallen, als ob sie über einem zahnlosen Mund lägen, sie haben ihre genaue Form ganz verloren, die Furchen und Falten im Gesicht sind weich, verfliessend, mehr angedeutet als wirklich gemalt. Die Leinwand ist weniger sorgfältig grundiert; die far- bige Materie hat ihre gespannte Dichtigkeit verloren; die ein- zeln Farbstriche, die sonst ineinander vertrieben und nur in den obersten Schichten hin und wieder fein gestrichelt sind, fallen nun auseinander; die ganze Pinselschrift ist viel weicher als früher. Mit einem heftigen Zinnoberrot und Karminrot hat

er zuletzt noch schärfere Akzente in das Gesicht gepinselt: in der Nase, an den Lippen, im Ohr. Der linke Gesichtsumriss ist mit einem fahrigen, zitterigen Strich gezogen, der da und dort mit einer schwachen Anstrengung korrigiert wird. Am schönsten ist der grüne Blendschirm über den Augen gemalt, wenn auch das leuchtende Grün aus der Gesamtheit der andern Farben fast grell herausfällt!

Wir wollen kurz von seinen letzten Jahren berichten. Am 17. Juli 1807 abends ein Viertel vor sechs Uhr war Napoleon an der Seite des Königs von Sachsen unter Kanonendonner und Glockengeläute in Dresden eingetroffen. Am folgenden Tag nachmittags fünf Uhr besuchte er mit dem König die Galerie und die Akademie der bildenden Künste. Die Inspektoren der Gemäldesammlung und die Professoren der Akademie hatten den Befehl erhalten, sich in Gala zu werfen und die Majestäten in der Akademie zu erwarten. Der Kaiser kam mit raschen Schritten durch das Pastellkabinett. Der Oberkammerherr und Direktor der bildenden Künste, Seine Exzellenz Graf Marcolini stellte die Inspektoren und Professoren dem „grossen Besieger der Nationen“ vor, wie es in der „Zeitung für die elegante Welt“ vom 21. Juli 1807 heisst. „Mit einem unbeschreiblich humanen Ausdruck in seinem ganzen Aeussern hörte er ihre Namen und ihre Fächer nennen“. Hierauf nahm der König den alten Anton Graff beim Arm und führte den Mann, „dem hoch das Herz brannte“, zu Napoleon hin. „Sire!“ sagte er, „das ist eines der würdigsten Glieder unserer Akademie, der Maler Anton Graff!“ — „In welchem Genre?“ fragte Napoleon. — „Im Porträt!“ antwortete der König von Sachsen. „Ein sanftes, liebliches Beifalllächeln von Seiten des Kaisers beim Lobe des Königs“, so berichtet die Zeitung weiter, „that dem alten, tief gerührten Künstler wohl bis tief ins Herz. So lohnt das echte Gut überall und wahres Verdienst wird anerkannt, geehrt und ausgezeichnet: es bedarf keiner Zudringlichkeit“. Der gleiche Kaiser fügte ihm auch den letzten grossen Schmerz zu. Nach der Schlacht bei Bautzen, in der Nacht vom 20. zum 21. Mai 1813 kamen 17 000 Verwundete in Dresden an. Weil die Spitäler nicht ausreichten, um sie alle unterzubringen, wurden sie zwangsweise in die Häuser der Stadt verteilt. Anton Graff

musste sein Zimmer am Altmarkt räumen. Er zog zu seiner Tochter an die Rampische Strasse. Die Ausquartierung aus dem Raum, in dem er fast sein ganzes Leben verbracht hatte, gab ihm den letzten Stoss. Er fasste den Plan, Dresden zu verlassen und nach Winterthur zu ziehen — da erkrankte er an einem Nervenfieber. Nach einem zwölf-tägigen Krankenlager starb er am 22. Juni 1813 abends gegen acht Uhr im Alter von sechs-undsiebzig Jahren und sieben Monaten. Eine grosse Schar von Professoren und Schülern folgte dem Sarg auf den Friedhof.

VII

Anton Graff ist keiner der grössten, aber doch ein sehr bedeutender Künstler und einer der bedeutendsten deutschen Maler des achtzehnten Jahrhunderts. Er hat ein ebenso schönes Handwerk, aber weniger Kultur als die grossen Engländer des achtzehnten Jahrhunderts. Malerei war ihm ein Handwerk ohne Problematik — ein Handwerk, wie ein anderes auch, das man so gewissenhaft als möglich auszuüben hatte und in dem man, wenn man es tat und die Umstände auch ein wenig mithalfen, sein anständiges Auskommen finden konnte. Er ist kein leidenschaftliches künstlerisches Temperament. Er ist auch keine überragende künstlerische Persönlichkeit. Er hat vor allem ein sehr hohes Niveau. In einem gewissen Sinne ist er sogar ein namenloser Maler. Darum spricht auch die Zeit, in der er malte, so sehr aus ihm. In seiner künstlerischen Entwicklung wirkt sich die Entwicklung der deutschen Malerei der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts und wirkt sich also auch die Wandlung der deutschen Kultur in diesem Zeitabschnitt aus. In seiner Porträtmalerei stösst er bereits zu einem Realismus vor, von dem die Malerei später durch die Photographie befreit worden ist. Eine solche Malerei scheint von qualitativen Schwankungen frei zu sein. Die künstlerische Gestaltung Anton Graffs ist aber doch nicht so gleichmässig, wie sie auf einen ersten Blick hin erscheinen mag. Das zeigt sich, wenn man eine grosse Zahl seiner Bildnisse nebeneinandersieht. Das eine Mal gelang ihm ein Bildnis sehr gut; ein anderes Mal gelang es ihm weniger. Er war sich dessen vielleicht nicht einmal bewusst. Und das war auch wieder seine Stärke. Die Wiederholungen, die er selbst anfertigte, so oft man sie von ihm verlangte, was mei-

stens bei den Bildnissen berühmter Männer eintrat, oder die er durch seine Schüler anlegen liess, um sie hierauf fertig zu malen und also mit gutem Gewissen seine Unterschrift darunter setzen zu können, waren oft flau und sogar schlecht. Doch überwiegt in seinem Werk die vorzügliche Malerei, und zwar eine so vorzügliche Malerei, dass man sich bisweilen fragt, warum man sie nicht als grosse Malerei anspricht. Er arbeitete mit einer seltenen Gewissenhaftigkeit, wenn es sich um einen wichtigen oder sonst um einen Auftrag handelte, der ihm angenehm war, was sich manchmal miteinander verband. Er malte meistens mit einer echten Freude am guten Handwerk und mit jener überzeugenden Kraft, die sich aus einer scharfen und gesunden Beobachtung zu ergeben vermag, der die richtigen Mittel und Möglichkeiten immer auch zur Verfügung stehen. Er hatte, späteren Malern gegenüber (und zwar gegenüber allen Malern des neunzehnten Jahrhunderts) den grossen Vorteil, den man nie hoch genug einschätzen kann, dass er in einem festen Auftrag arbeiten musste und dabei auch fast immer die Anerkennung der Menschen fand, die er darstellte. Er wurde gleichsam immer vom einen an den andern empfohlen. Man hat schon einmal sehr gut gesagt, er habe alle seine Modelle verschweizert. Und wirklich: alle Menschen, die er darstellte, scheinen untereinander verwandt zu sein. Es ist sogar, als ob sie aus der gleichen Familie stammten. Anton Graff war, wie alle guten Porträtmaler, ein Physiognomiker. Und es ist kein Zufall, dass er in einer Zeit malte, in der die „Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“ geschrieben wurden und in der Franz Joseph Gall in öffentlichen Vorträgen seine Schädellehre verbreitete. Aber er war es doch wieder nicht mit einer letzten Leidenschaft. Als Physiognomiker war er zwar scharfsichtig, aber nicht im gleichen Ausmass auch intuitiv. Er hatte viel mehr Auge als Phantasie. Er war ein ehrlicher, sehr zuverlässiger, innerlich sauberer Mensch. Und er war darin Lavater verwandt, dass er zu sehr an das Gute im Menschen glaubte — sofern er nicht persönlich mit ihm zu tun, sondern ihn nur zu malen hatte. Er malte ihn von seiner Sichtbarkeit her: und nicht von seinen Hintergründen aus, wie er in allen genialen Bildnissen dargestellt ist und wie ihn neben ihm Quentin de La Tour und Goya

gemalt haben, wie ihn auch Houdon in seinen Porträtbüsten erfasst hat, und wie er immer dargestellt werden muss, wenn man das Letzte aus ihm herausholen will. Und doch — wir dürfen einen Künstler nur nach seinen höchsten Leistungen bewerten. Und die höchsten Leistungen Anton Graffs stehen hoch. Manchmal, wenn eine innere Kraft ihn hob (denn auch dieser gleichmütige Arbeiter war Schwankungen seines Gemüts und damit Schwankungen seines Handwerks unterworfen) oder wenn beim Malen tiefere Sympathie, herzliche Zuneigung, Begeisterung oder Verehrung mitsprachen, entstanden unter seiner Hand Bildnisse, die weit über den bestimmten Auftrag und seine korrekte Erledigung hinaus und ganz in die Nähe der grössten Porträtmalerei führen.

L'homme devant la machine

par Gonzague de Reynold

L'année dernière, le délégué soviétique à la Commission de Coopération intellectuelle auprès de la Société des Nations, appuyé par M. Herriot, proposa d'étudier le problème de „L'homme et le machinisme“. D'où une vaste et interminable enquête préparatoire, entreprise par l'Institut de Paris avec la collaboration du Bureau international du Travail. Le 15 juillet dernier, la question est venue à l'ordre du jour de la Commission de Coopération intellectuelle. Après un exposé du délégué de la Russie, qui prononça un discours de propagande bochévique, M. Gonzague de Reynold prit la parole. L'intervention admirable de l'éminent écrivain fit une profonde impression. Elle mérite d'être connue et méditée partout où l'on aime la vérité et la clarté. Sur notre demande, M. de Reynold a aimablement accepté de reconstituer pour la N S R son exposé si brillamment improvisé. Nous tenons à le remercier vivement de sa grande obligeance. N S R

L'homme devant la machine": ce problème, notre Commission de coopération intellectuelle, si elle veut demeurer fidèle à son titre et à son esprit, ne peut l'aborder qu'intellectuellement.

Il y a, en effet, dans le problème de l'homme et du machinisme des données variées et qui sont d'inégale valeur. Il importe de les sérier, de les hiérarchiser, afin de ne retenir que celles dont l'étude rentre dans le cadre de nos travaux.