

OTTO MODERSOHN MUSEUM

Anmerkungen
zu Leben und Werk
von Heinrich Breling

von Jörg Paczkowski

Heinrich Brelings Werk ist komplex, überraschend, faszinierend und ganz zu Unrecht leider fast unbekannt. Wie ist es zu erklären, dass sein Name kaum in der Fachliteratur erscheint, weder bei Uhde-Bernays, jenem genialen, zeitgenössischen Beschreiber der Münchener Künstlerszene, noch bei Eberhard Ruhmer in seinem beeindruckenden Buch „Der Leibl-Kreis und die Reine Malerei“? Lediglich im Ausstellungskatalog „Die Münchener Schule 1850 – 1914“ von 1979 wird kurz auf ihn eingegangen: „Heinrich Breling ist seinem Vorbild (Wilhelm von Diez; Anm. des Verf.) am stärksten treu geblieben, thematisch und stilistisch. Wie Diez wählte er gern Szenen aus dem 17. Jahrhundert, speziell aus dem Dreißigjährigen Krieg, als Motive für seine Bildwelt. Stärker als sein Lehrer trennte er die Menschen vom Hintergrund und war im Ganzen großfiguriger. Besonders populär wurde er durch seine Ansichten des Schlosses Linderhof.“ In dieser knappen Zusammenfassung findet nur eine Seite des Werkes von Heinrich Breling Beachtung. Ebenso erscheint im ersten Band der Münchner Maler in Bruckmanns Lexikon lediglich der Hinweis, dass „Breling ein typischer Vertreter der Diez-Schule“ sei, „der gleich seinem Lehrer Szenen am Rande der Kriegsergebnisse thematisierte ...“

Diez wird mit seinem ganz „malerisch gehaltenen Realismus“ und seiner „feinen, farblich sensiblen Genre- und Gesellschaftsmalerei“, seiner Skizzenhaftigkeit und seinen tiefaufleuchtenden Farbkontrasten einen großen Einfluss auf das Frühwerk Heinrich Brelings haben. Uhde-Bernays hat über Diez hintergründig einmal geschrieben, dass er „allen bedächtigen Weisen des wohlgeordneten Münchner Kunststaats verdächtig“ war. Diez war sozusagen der Gegenpart von Karl Piloty (1826-1886), der mit seiner „Kostümmalerei“, seinem „Theaterrealismus“ viele Schüler angezogen hatte, darunter auch Marées, Makart, Defregger, Lenbach und auch Leibl, die bei ihm ein gediegenes malerisches Handwerk erlernten. Auch Diez gehörte zu den Piloty-Schülern. „Er galt schon bald als großer Kolorist und Überwinder der bis dahin alleinseligmachenden Kontur, des raffaelitischen Schönheitskanons. Diez verhalf dem Prinzip des „Nur-Malerischen“ in der damaligen Münchener Malerei zum Sieg.“ (G. J. Wolf, März 1917 in „Die Kunst“, Seite 201).

Bis zu seinem Rückzug nach Fischerhude war Heinrich Breling zeitweilig sehr populär. Noch 1914 erscheint in einer Serie von Kunstblättern bei Reclam seine Darstellung „Episode in der Schlacht bei Beaune-la-Rolande“. Immer wenn er erwähnt wird, heißt es dann: „Heinrich Breling, Genremaler und Radierer. Seine im kleinen Maßstab ausgeführten Bilder behandeln meist Volks-, Wirtshaus- und Soldatenszenen (30jähriger Krieg).“ Bis heute ist Heinrich Breling meist nur durch seine Aquarelle für König Ludwig II. von Bayern in Herrenchiemsee und Linderhof und als der „Hannoveraner Schlachtenmaler“ bekannt.

Einschneidend für seinen künstlerischen Werdegang war die Arbeit am bayerischen Königshof. So erfahren wir 1881 aus einem Telegramm vom Hof: „Majestät wünscht, Sie möchten zu weiteren Aufnahmen sogleich hierher kommen.“ Damit war der Lieblingssitz von Ludwig II., Schloß Linderhof, gemeint. Breling war fast jedes Jahr dort gewesen und hat viel im Freien gearbeitet. Aus den Lebenserinnerungen seiner Tochter Amelie erfahren wir: „Papa hat die fertigen Bilder hingbracht, die dem König zum Frühstück überreicht werden, der freut sich dann immer sehr

dazu“ und an anderer Stelle finden wir den wichtigen Hinweis: „Papa ist sehr vergnügt, er soll die Beleuchtung für die Grotte einrichten, die genauso blau sein soll wie die Grotte zu Capri.“

Damit Breling auch bei schlechtem Wetter im Freien arbeiten konnte, erhielt er ein fahrbares Häuschen – besonders für das Aquarellmalen. „Das Malhäuserl mit winzigem Oferl konnte man überall hinschieben ... Papa malt vormittags im Schlossgarten und nachmittags an der Hundingshütte.“ Der König ging schweigend im Garten an Breling vorbei, „um ihn nicht bei der Arbeit zu stören“. Wie eng die Beziehung zwischen dem König und dem Maler Heinrich Breling war, wird aus folgender Passage aus Amelie Brelings Erinnerung deutlich: „Papa hat den König gemalt, wie er in seinem goldenen Schlitten sitzt. Ein fremder König bekommt das Bild von unserem geschenkt. Es ist nicht groß, aber es soll ein großes Kunstwerk sein. Man sagt, der König war ganz aus dem Häuschen, wie er es bekam.“ Die Übergabe sollte sogar nachts um 1 Uhr stattfinden. „Der König ist furchtbar groß, aber angezogen wie alle Männer, kein Schwert und kein Zepter wie Könige im Märchen.“

Was die Begeisterung des Königs für die Malerei anbelangt, da hat der Breling-Freund Leibl eine andere Meinung: „Der König Ludwig II. gibt nur Geld für Theater und dergleichen aus und kümmert sich um Malerei gar nicht.“

Der Freundeskreis um Heinrich Breling erweitert sich – trotz seiner Nähe zum König. So gehören Gotthard Kuehl, Wilhelm Trübner, Heinrich von Zügel und der bereits erwähnte Wilhelm Leibl dazu. Zudem verbindet ihn eine enge Freundschaft mit Friedrich August von Kaulbach, den er noch von Hannover her kennt und mit dem er auch in München viel zusammen ist. Kaulbach entwickelt sich – nachdem sein freier, eiliger Pinselstrich und die Erfassung spontaner Augenblicke für ihn kennzeichnend war – zu einem Gesellschaftsmaler mit Repräsentationsporträts und Idealbildern der Gründerzeit und des Jugendstils. Gotthard Kuehl aus Lübeck, der später sowohl in der Münchener als auch in der Berliner Sezession zu finden ist, zeigt große Verwandtschaft zu Breling. Mit seiner spontanen und gelösten Handschrift wird er einer der wichtigsten Vertreter des deutschen Impressionismus. Von größter Bedeutung war Wilhelm Leibl, die Zentralfigur in München, der den engen Kontakt nach Frankreich pflegte – besonders zu Courbet. 1869/70 war er bei Courbet in Paris, nachdem Courbet 1869 in München gewesen war.

Eine künstlerische und familiäre Freundschaft verband Breling mit Wilhelm Trübner, der sich von 1871 bis 1878 in München aufhielt. „Herr Trübner ist auf ein paar Tage nach Linderhof gekommen, ein schwedischer Maler und ein Engländer – ein Indienforscher“, notiert Amelie Breling und wir erfahren weiter: „Als die Eltern nach Paris und London reisten, sahen Frau van Gelder und Herr Trübner täglich nach uns Kindern.“ Trübner, der das Reinkünstlerische und Reinmalerische zu seiner Kunstmaxime erhoben hatte, tendierte anfänglich zur Historienmalerei und zeigte, wie auch Heinrich Breling, Sympathien für das Militärische. „Reiten und Säbelführen, in meinen Reiterbildnissen habe ich es zu verbinden gesucht, das Malen und das Soldatische“. Uhde-Bernays schrieb über Trübners Werk: „... sogar im Dunkeln des deutschen Winters leuchteten die Farben gleich Edelsteinen.“

Brelings Werk – besonders das Fischerhuder Spätwerk – entsteht im Spannungsfeld zwischen Realismus, Naturalismus und Impressionismus, denn wie Uhde-Bernays es formulierte: „Vor Courbet war der Naturalismus als extremer Realismus in München eingezogen“ und Ekkehard Randebrock hat dann – gleichsam fortsetzend – den beginnenden Impressionismus als „letzte Steigerung des sensualistischen Naturalismus“ bezeichnet, d.h. also, es ging immer um die optische Erscheinung der Wirklichkeit und der objektiven Wiedergabe des Naturvorbildes und dass alle Einzelheiten den gleichen Rang im Kunstwerk erhalten. Monet beispielsweise empfindet die Landschaft „objektiv“ und lässt sich von ihr beeinflussen. Welche Bedeutung Monet für Heinrich Breling hatte und welche Wertschätzung er gegenüber dessen Werk empfand, wird aus einer fast nebensächlichen Bemerkung deutlich. Als Otto Modersohn mit seinem Schwiegervater Breling in

Berlin war, notierte Otto Modersohn: „Wir begeisterten uns für viele Franzosen in der Nationalgalerie, vor der Monet’schen Sommerlandschaft sehe ich Vater Breling noch: „O – o – mit nichts ist’s gemacht – hm – hm“.

Die Franzosen waren damals auch für die Münchner Gruppe um Leibl von größter Bedeutung. Und Courberts Credo von der „Übereinstimmung von Darstellung und tatsächlicher (seiner eigenen) Erfahrung“ sowie das Nichtvorhandensein einer „Hierarchie nach Wichtigem und Unwichtigem“ hat zweifelsohne auch für den Münchner Freundeskreis um Breling gegolten. Als Courbet 1869 in München war und dort ausstellte, ging er in der Ausstellung zum Bild der „Frau Gedon“ von Leibl und hielt es für das wichtigste Bild. Damit wird deutlich, wohin die Münchner Malerei sich hätte entwickeln können. Doch man ging einen anderen Weg.

1876 schreibt Wilhelm Leibl in einem Brief an seine Mutter folgende Sätze: „Meinem Prinzip gemäß kommt es nicht auf das ‚Was‘ an, sondern auf das ‚Wie‘, zum Leidwesen der Kritiker, der Zeitungsschreiber und des großen Haufens, denen das ‚Was‘ die Hauptsache ist, weil die einen hierin ja ihr Objekt finden, über das sie sich nach Belieben verbreiten können und die andern auch daran etwas haben, worüber sie schwätzen können, das ‚Wie‘ aber etwas ist, was erstens sehr wenige verstehen, zweitens aber auch kaum beschrieben werden kann, was es auch nicht nötig hat, denn es ist ja gemalt und jeder soll sich’s selbst ansehen, und wenn einer der Rechte ist, so wird er finden, was er sucht. Beinahe aber hätte ich noch eine Kategorie vergessen, denen das ‚Was‘ die Hauptsache ist und das sind die deutschen Künstler selbst. Bei diesen wird wohl der Grund darin zu finden sein, dass, wie jeder Deutsche weiß, die Deutschen Gelehrte sind und andere immer belehren wollen.“

Doch zunächst ist Breling hin und her gerissen. Obwohl er sich eigentlich schon entschieden hat, will er seinen Förderer, Ludwig II., nicht enttäuschen. Seine Tochter Amelie hat die damalige Situation in München treffend beschrieben: „Die zwei Maler und Papa haben viel über München gesprochen, und dass es dort für die Künstler ganz anders wird, wenn die Maler Stuck und Erler und wie sie alle heißen ans Ruder kommen. Papa und alle Diez-Schüler mögen die großen französischen Maler so gern und wollten, daß sie in München gezeigt werden, aber die Herren ‚Schönmalers‘, die fast alle Böcklin nachahmen, haben es verhindert. Nun will eine Reihe guter Maler fort von München. Dann ist Papa sehr allein, denn als Professor und Hofmaler kann er nicht fort. Der König würde das nicht gern sehen, und Papa tut so etwas auch nicht. Ja, das hab ich alles nebenbei gehört.“ Und Julius Meyer-Graefe hat in einem Beitrag über Tschudi geschrieben: „Im Saal der Franzosen – nicht bei Böcklin – liegt die Zukunft.“

Brelings Fortzug aus München erfolgte in gewisser Weise zu spät. Erst als er München verließ, nach Hannover und später nach Fischerhude zog, sich gleichsam in seinem Barbizon bzw. seinem Dachau niederließ, malte er die Bilder, die ihn eindeutig zum Leibl-Kreis gehörig machen. Jedoch war es zu spät, um damit bekannt zu werden. In München berühmt und angesehen, harrte er aus, als die Freunde München verließen, ging dann nach Fischerhude, wo man ihn außerhalb dieses Ortes kaum noch zur Kenntnis nahm; wenn doch, dann blieb er der Hannoveraner ‚Schlachtenmaler‘ – seltene, freundliche Erwähnungen seiner Fischerhuder Bilder, die er zu den Jahresausstellungen des Hannoveraner Kunstvereins schickte, in den Besprechungen der lokalen Presse einmal ausgenommen.

Heinrich Breling hatte den Kontakt nach Norddeutschland nie verloren. Selbst vor dem Oktoberfest „fahren wir im Herbst in Papas Heimat“. Fischerhude wird von Amelie als herrlich bezeichnet mit „lauter alten Fachwerkhäusern und bleiverglasten Fenstern.“ Dieser Satz in ihrem Text erinnert daran, daß Heinrich Breling als Junge dieses Blei aus den alten Fenstern genommen hat, um damit zu zeichnen. „Papa war fürs ganze Dorf ‚Us Heinrich‘.“ Er hatte einst Gänse gehütet und dabei gezeichnet. „Und es hieß früher ‚Brelings Hinnerk kann malen‘.“ Auch Otto Modersohn erinnerte sich 1920: „Vater Hein (Vorgänger von Berkelmann) hatte meinem Schwiegervater

Heinrich Breling den ersten Bleistift geschenkt, vorher hatte er sich das Blei aus den Fenstern gebrochen zum Zeichnen.“

Diese Rückkehr nach Fischerhude war fast gleich-bedeutend mit Leibls Gang nach Dachau, wozu Eberhard Ruhmer anmerkt: „Mit seinem Weggang (gemeint ist Leibl – Anm. d. Verf.) aus München hat er alle eingeladen, ihn abzuwerten oder gar zu vergessen.“ Zudem hat es einmal über den Leibl-Kreis geheißen, dass er gleichsam publikumsverachtend arbeiten würde, was – bewusst oder unbewusst – in die wirtschaftliche Katastrophe führen musste. Ruhmers Buch über den Leibl-Kreis hat eine Kunst zum Gegenstand, „die der erklärten Zielsetzung ihrer Schöpfer nach unpopulär ist. Ihre Theorie bestand darin, dass der echte Künstler auf publikumswirksame Qualität wie schöne und bedeutende Modelle, historische oder anekdotische, also ‚erzählende‘ Bildinhalte zu verzichten habe, damit das Bild allein durch seine ästhetischen Eigenschaften auf den Betrachter wirke.“

Heinrich Breling hat in Fischerhude ein Werk geschaffen, das ganz in diese Denkweise hineinpasst. Er war unkonventionell, hat so gearbeitet, wie er es für richtig hielt, ohne sich anzupassen und hatte letztlich den Schritt vom Populär-künstlerischen zum Reinkünstlerischen vollzogen. Kunst um der Malerei willen, das wurde schließlich auch sein Credo. Der zeitgenössischen Kunst hat er sich durchaus geöffnet, sie verstanden und akzeptiert. Das zeigt besonders sein Verhältnis zu den Werken von Paula Modersohn-Becker und zur Kunst der Franzosen. Heinrich Brelings Arbeiten in Fischerhude sind zu Unrecht bisher unbekannt geblieben. Seine Arbeiten zeugen von einem unbelasteten, unvoreingenommenen reinen Sehen. Sein sicherer, breiter Pinselstrich führte zu einer Malweise von gelöster Großzügigkeit.

Dass er damit in Norddeutschland finanziell nicht erfolgreich war, wird deutlich aus seinen Gesuchen und Anfragen. 1911 bezeichnet er sich selbst als „Hannoveraner Schlachtenmaler“ und schildert in einer Bitte um jährliche Unterstützung beim Militär-Bezirks-Commando seinen Lebensweg und dass er sich „... als Maler, speziell als Schlachtenmaler an der Akademie zu München ...“ ausbildete. Und in einem anderen Brief schreibt er, dass er einen Beruf nun hätte, der „mir früher manches Schlachtenbild zu bescheidenen Preisen schaffen und an den Mann bringen ließ.“

1905 wird eine Reproduktion seines Bildes von der „Verteidigung des Kirchhofes von Beaune-la-Rolande“ aufgelegt und 1906 wird in der Großen Berliner Kunstausstellung eine Mappe herausgebracht, in der auch Werke von Heinrich Breling abgedruckt sind – mit Empfehlung von Kurt Agthe und Franz Skarbina.

Breling arbeitete am liebsten im Freien. So wissen wir von einem vierwöchigen Aufenthalt in Holland. „Dort wollte er am Strand malen. Papa malte alles und Mama hielt die Staffelei im Wind fest.“ Durch die Freilichtmalerei kommen in seine Bilder immer wieder jene sonnendurchfluteten Farben, die für einen Teil seines Werkes so charakteristisch sind. Malen im Freien bedeutet eben auch Farben und Licht in dem ständigen Wechsel festzuhalten. Heinrich Breling ist in besonderer Weise ein Maler des Lichts. Das Gemälde „Kornernte“ als Beispiel, wird vom Sonnenlicht beherrscht, eine helle impressionistische Farbigkeit und doch auch mit dem Naturalismus eines Israels oder Courbet vergleichbar.

In Fischerhude schuf Breling eine Reihe ungewöhnlicher Bilder, die Menschen in ihrer vertrauten Umgebung darstellten. In seinen Interieurs (Drechslerbilder, Lichtstrahl, Witwer, Küche z.B.) porträtiert er gleichsam Räume. Gelegentlich sind sie figurenlos. Im Bild ist die Darstellung jedes Gegenstandes gleich-berechtigt behandelt.

Das Licht kommt meist durch die Fenster ins Innere. Dabei entsteht zuweilen ein gebündelter Strahl, der eine Intensivierung der Stofflichkeit erzeugt. In dem Gemälde „Lichtstrahl“ bekommt dieses Motiv, das ja das Kind in der Wiege betont, fast einen religiösen Zug. Die Lichtführung benutzt Breling aber auch zur Erfassung bestimmter Stimmungen und seelischer Momente, wie bei dem Gemälde „Der Witwer“. Von schöner Intimität ist sein Bild „Olga bei den Schularbeiten“.

Ganz auf sich bezogen werden die Schulkinder im Raum dargestellt. Der Bildbetrachter darf nur hineinschauen, er bleibt ausgeschlossen.

Ein besonderes Bild ist sein „Frauenakt mit Spiegel“. In einer Rückenansicht wird die ganze Person in voller Leiblichkeit in das Bild gestellt. Es wird nichts geschönt. Der Bildraum wird – wie auf dem Gemälde „Verlobung des Giovanni Arnolfini“ von Jan van Eyck – dadurch erweitert, dass man das Gesicht der weiblichen Person in einem Spiegel erkennt, so dass der Dargestellten gleichsam der Blick aus dem Bild ermöglicht wird. Der scheinbar anonyme Akt erhält dadurch sein Gesicht; eine gewisse Intimität bleibt dennoch gewahrt.

Seine wunderbaren Stillleben sind von seltener farbiger Bewegung. Mit leichter Hand behandelt er das Thema reinmalerisch. Trotz farbiger Transparenz und Tiefe zeigen diese Bilder kaum Räumlichkeit.

Einen großen Raum nehmen seine Selbstporträts ein. Er spannt bei dieser Bildgattung den Bogen von en face mit fast symmetrischem Bildaufbau bis hin zum Maler an der Staffelei. Der Hintergrund mit Schaffung einer bedingten Räumlichkeit wird meist auf wenige Akzente reduziert. Bei den in absoluter Nahaussicht gegebenen Porträts werden bei ihm auch psychologische Charakteristika deutlich. Er malt sich nicht idealisierend, sondern so wie er sich sieht. Seine Porträts kommen gelegentlich einer Selbstkarikatur sehr nahe. „Seelische Transparenz ohne Affekt und Effekt“, dieser Satz von Uhde-Bernays, den er in einem anderen Zusammenhang formulierte, trifft uneingeschränkt auf Brelings Porträts zu.

Der schöne Satz seiner Tochter Louise Modersohn-Breling in einem Brief aus dem Jahre 1942 an ihren Mann Otto Modersohn, in dem der Rang Heinrich Brelings deutlich wird, kann meiner Meinung nach nicht nur für die Familie, sondern auch ganz allgemein gelten: „Sind wir nicht alle schon eine Einheit geworden? Eine Künstlergeneration, die sich in unseren Kindern fortsetzen wird? Jeder ein besonderes Glied in einer schönen Kette von Tradition. Und wenn auch die Glieder einzeln strahlen, jedes auf seine Art, die Kette muß unzerreißbar sein und gerade das zusammenwirkende Strahlen der verschiedenen Kräfte gibt ihr den besonderen Schein ... Unsere Tradition, von meinem Vater an gerechnet, sollte uns zu einer Einheit zusammenschweißen. Denn was Gutes in uns ist, ist nicht unser eigen Verdienst. Es ist alles Gnade von oben, wir haben nur die Pflicht, es gut zu verwalten.“

Der Beitrag von Dr. Jörg Paczkowski ist ein Manuskriptauszug der Eröffnungsrede zur Heinrich-Breling-Ausstellung, Fischerhude, gehalten am 18. Dezember 1999. Auf die Angabe von Anmerkungen ist verzichtet worden, damit der Charakter der frei gehaltenen Rede weitgehend erhalten bleibt.