

November 1990 · Nummer 116

Herausgeber: Gerhard Bott, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg · Redaktion: Rainer Schoch und Alexandra Foghammar

[J. Ex.]



Carl Spitzweg

Ein Maler der Atmosphäre und des Lichtes

Fünf Leihgaben aus süddeutschem Privatbesitz

Als Leihgabe aus Privatbesitz erhielt das Germanische Nationalmuseum fünf außerordentlich qualitätvolle kleine Ölskizzen, die hier als wichtige Bereicherung für die Sammlung der Gemälde des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang vorgestellt werden sollen: Der Name Carl Spitzweg (1808–1885) ist gemeinhin mit der Vorstellung an seine liebenswürdig-ironischen Genredarstellungen verbunden – mit skurrilen Sonderlingen, die sich auf ihren sorgsam gehüteten privaten Lebensbereich zurückgezogen haben und biedermeierlichem Glück im stillen Winkel. Angesichts der heutigen Geläufigkeit des Münchner Künstlers wird oft vergessen, daß seine Bilder seinerzeit keineswegs so publikumswirksam waren. Moralisierende und historische Genrebilder im idealisierenden Stil der Akademien fanden ein sehr viel breiteres Interesse als seine feinsinnigen Annäherungen an ein bestimmtes Zeitkolorit. Vor allem in formaler Hinsicht war Spitzweg ein Außenseiter im offiziellen Kunstgeschehen. In den späten vierziger Jahren löste er sich vom akademischen Stil mit seiner stofflich-dinglichen Auffassungsweise. Er entwickelte eine immer freiere, lockere Malweise. Der Bildzusammenhang wird mehr und mehr rein malerisch aus Farb- und Tonwerten aufgebaut und im Gegensatz zur detailrealistischen Darstellungsform der Biedermeierzeit als atmosphärischer Zusammenhang begriffen. Während die Malerei des frühen 19. Jahrhunderts die Pinselspuren zugunsten einer möglichst veristischen Erscheinungsweise des Gegenständlichen unterdrückte, gibt er dem Persönlichen der künstlerischen Handschrift durch einen malerisch modulierenden Duktus Spielraum. Spitzweg unternahm in München nie besondere Anstrengungen, mit der Kunstakademie in Verbindung zu treten. Ganz be-

wußt scheint er sich von gängigen Traditionen frei gehalten zu haben. Statt akademischer Lehren zog er die Anschauung vor. Prägnant kommt dies in der sein Leben begleitenden Lust am Reisen zum Ausdruck, in seinem ununterbrochenen Bemühen, immer neue Eindrücke in sich aufzunehmen, die er in unzähligen Skizzen und Studien als Resultate intensiver Seherfahrung festgehalten hat. Als

Künstlerpersönlichkeit nahm Spitzweg eine ähnliche Haltung wie die der damaligen französischen Avantgarde ein, der es um eine Erneuerung der Malkultur im Sinne individuellen Sehens und Erlebens ging. Sein eigenes Suchen fand er bezeichnenderweise durch die Maler von Barbizon bestätigt. In einem Dorf im Wald von Fontainebleau hatten sie eine Künstlerkolonie gegründet, um fernab des Aka-



Abb. 1: Carl Spitzweg, Waldlandschaft mit Tümpel
Öl auf Leinwand, H. 53,0; B. 41,7 cm – Inv. Nr. Gm 1925



Abb 2: Carl Spitzweg, *Gebirgslandschaft mit Marterl an einem Felsen*
Öl/Holz, H. 13,5; B. 10,7 cm –
Inv. Nr. Gm 1923

demiebetriebes in Paris mit seiner salonidealistischen Auffassungsweise zu einer unverstellten Sicht der umgebenden Wirklichkeit zu gelangen. Ihre Bilder hatte Spitzweg kennengelernt, als er zusammen mit seinem Malerkollegen Eduard Schleich auf dem Weg zur Londoner Weltausstellung 1851 in Paris Station machte.

An das Erlebnis der »paysage intime« der Barbizonniers erinnert das Gemälde »Waldlandschaft mit Tümpel« (Abb. 1). Statt mit einer effektvoll inszenierten Landschaftsansicht wird der Betrachter mit einem schlichten, banalen Landschaftsausschnitt konfrontiert, mit dem Blick auf eine Waldlichtung, durch die sich an einem Tümpel vorbei ein ausgetretener Pfad schlängelt. Allerdings ist das Augenmerk weniger auf die topographische Situation gerichtet als auf das Fließende und Bewegliche der Natur – auf die raschelnde Bewegung von Laub und Gesträuch, die verschleiernde Wirkung der Luft, auf das durch das herbstliche Blätterdach huschende Licht, das der sandige Weg golden reflektiert. Durch die intime Betrachtung der atmosphärischen Stimmung entfaltet der an sich unscheinbare Naturausschnitt eine malerische Erlebensfülle. Das Fließen des Lichtes wirkt wie ein Hauptmotiv in dem Gemälde »Kircheninneres mit Prozession« (Abb. 5). Durch das verschattete Seitenschiff einer gotischen Kirche fällt der Blick auf die sonnendurchflutete Vierung mit einer bunten Prozession, die ein heller Lichtkeil beinahe schon impressionistisch als flüchtige Vision aufblitzender Farben erscheinen läßt. Der modulierenden Wirkung des Lichtes wird an den sich verschränkenden Durchblicken der gotischen Spitzbogenarchitek-

tur nachgegangen, deren geometrische Strenge sich in der schimmernden Bewegung durchscheinender Schatten verschleift.

In den beiden letzten Jahrzehnten seines Lebens gewinnt die Farbe in Spitzwegs Malerei zunehmend an Eigenständigkeit. Insbesondere in seinen Hochgebirgsbildern läßt sich seit dem Ende der sechziger Jahre beobachten, wie er die Farbe immer mehr ihrer Funktion der illusionistischen Beschreibung des Stofflichen enthebt. Stattdessen setzt er sie selbst als sinnlich-stoffliche Materie ein. Er geht mit der Farbe dem haptischen Charakter des schroffen Felsengesteins nach und arbeitet mit breit gesetzten und sich überlagernden Pinselstrichen die zerklüftete Struktur der Gesteins-

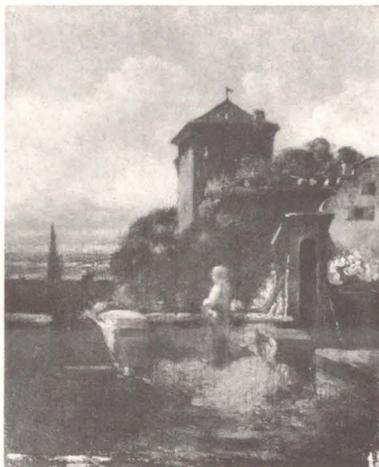


Abb 4: Carl Spitzweg,
Luegg ins Land
(Schildwache auf der Stadtmauer)
Öl/Holz, H. 17,8; B. 13,9 cm –
Inv. Nr. Gm 1926

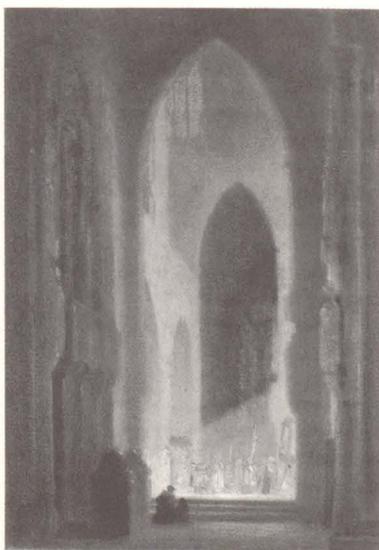


Abb 5: Carl Spitzweg,
Kircheninneres mit Prozession
Ö/Leinwand (marouffiert),
H. 23,8; B. 16,6 cm –
Inv. Nr. Gm 1927

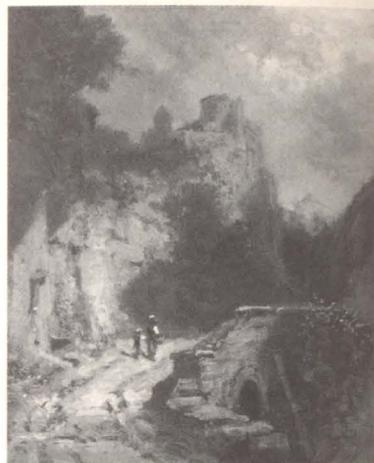


Abb 3: Carl Spitzweg, *Gebirgslandschaft mit Brücke und Burg*
Öl/Holz, H. 13,5; B. 10,9 cm –
Inv. Nr. Gm 1924

formen heraus. Ein Beispiel gibt das Gemälde »Gebirgslandschaft mit Brücke und Burg« (Abb. 3). Die ocker- und braunfarbenen Toneinheiten der den Weg säumenden sonnenbeschienenen Felsenwand wirken in der nahsichtigen Betrachtung wie ein verschachteltes Spiel abstrakter farbiger Formen. Wie Siegfried Wichmann in einer Spitzweg-Untersuchung hervorhebt, läßt die flächig gebrochene Substanz der Felsen ihn schließlich auch zum Spachtel greifen, um dem Typischen des kantigen Gesteins nahe zu kommen.

Das Motiv des besonnenen Weges in der wilden Bergnatur hat Spitzweg oft behandelt. Es erinnert an seine unzähligen Wanderungen, auf denen er die verschiedenen Regionen der Alpen malerisch erkundet hat. In der »Gebirgslandschaft mit Marterl« (Abb. 2) sieht man einen Wanderer mit Rucksack vor dem Christusbild verweilen, das an einem dicken Felsbrocken am Wegrand angebracht ist. Interessant ist das effektvolle Spiel mit hellem Licht und dunklen Schatten, mit dem Spitzweg die Szene hervorhebt – ebenso wie die freie Verwendung von hellblauer Farbe am Beginn des Weges im Bildvordergrund, mit der er das aufbrechende Himmelsblau am gewittrig dunklen Himmel reflektiert. Das Motiv des Wanderers in der Schlucht, umgeben von steilen, sich in unerreichbare Höhen auftürmenden Felswänden ist von einem romantischen Gefühl für die Mächte der Natur durchdrungen, das Spitzweg in einer Tagebuchnotiz poetisch umschrieben hat. Anlässlich einer mit Eduard Schleich im August 1848 unternommenen Wanderung durch den Höllenstein bemerkte er: »Der Eingang ins (...)

Höllenstein ist großartig wild, Felsenungeheuer, mit fürchterlichen Zacken und Zinnen (...) erinnern an Märchen, worin Berggeister eine Rolle spielen und verengen den Weg in der schauerlich stillen Schlucht.

Von der Stimmung des Atmosphärischen lebt auch das um 1875/80 entstandene Bild »Luegg ins Land« (Abb. 4). Es zeigt eine Schildwache auf einem Burgplateau. Das Motiv des militärischen Wachpostens beschäftigte Spitzweg in zahlreichen Gemälden. Er hatte drei Kriege und deren Auswirkungen miterlebt – die napoleonischen Kriege, den Angriff der Preußen auf Bayern 1866 im Deutschen Krieg und schließlich 1870/71 den Deutsch-Französischen Krieg. Bei der Auseinandersetzung mit dem Thema geht er allerdings nie auf die kriegerischen Ereignisse selbst ein. In der für ihn typischen Sicht der Dinge beschäftigt ihn die Zwischenräume. Er malt die Pausen zwischen den Kriegen, den »bewaffneten Frie-

den«, schildert strickende, schnupfende und gähnende Landeswächter, von Glanz und Glorie träumende militärische Sonderlinge – »Kriegswitwer ... bewaffnete Idylliker in der organisierten Friedlosigkeit der Zeit«. (Siegfried Wichmann).

Eine doppelbödige Idylle ist auch die Schilderung des Wachpostens auf dem Burgplateau. Der Bergfried ist wie ein Dornröschenschloß von dichtem Buschwerk umwachsen und in einem der vorderen Burghöfe steht ein Wohnhaus mit schmucken grünen Fensterläden. An die Stelle trutziger Wehrhaftigkeit einer mittelalterlichen Burg ist biedermeierliche Heimeligkeit getreten. Mit seiner malerischen rot-weißen Uniform wirkt der Wachsoldat wie ein Teil der pittoresken Staffage. Er scheint vor allem die Aussicht auf die mittelalterliche Stadt zu Füßen der Burg zu genießen, was daran erinnert, daß seinerzeit mittelalterliche Städte wie Nürnberg oder Rothenburg als Relikte des deut-

schen Bürgertums aus seiner kräftigsten Zeit wiederentdeckt wurden, um den patriotischen Schwung, den Blick auf eine glanzvolle Zukunft des Vaterlandes neu zu beflügeln. Gleichzeitig verweist die anachronistisch anmutende Erscheinung der Schildwache auf Spitzwegs unermüdliche Skizzen von morschen Bastionen, Pulvertürmen, Schießscharten, von den veralteten Kriegsgeräten, die in Bayerns Garnisonen lagerten. Er registrierte ihre altväterlichen Eigentümlichkeiten und zugleich ihre Unterlegenheit gegenüber neuen, gefährlichen Geschütz- und Kampfmitteln in nicht gekannter Härte, die im Deutschen Krieg die Niederlage Bayerns gegen die Preußen besiegelt hatten. Der Blick in die Ferne verfängt sich in der nostalgischen Silhouette der mittelalterlichen Stadt, auf die sich sanft das allmählich verdunkelnde Gold des späten Lichtes des Tages senkt.

Ursula Peters

Eine Kunst gegen die Zeit

Zu einer neuerworbenen Zeichnung von Hans von Marées

Am 5. Juni 1887 starb in Rom – von der Öffentlichkeit unbemerkt – der kaum fünfzigjährige Maler Hans von Marées. Sein langjähriger Freund und Mäzen, der Kunstphilosoph Conrad Fiedler, widmete dem Andenken des großen unzeitgemäßen und zu Lebzeiten verkannten Malers einen vorausschauenden Essay, der die quälende Suche des Freundes nach einer Form beschrieb, »die von keinerlei gegenständlichem Inhalt bestimmt war: ...er erhob sich über das hergebrachte Dienstverhältnis, in dem der bildende Künstler zu allen möglichen Gebieten menschlichen Empfindens, Denkens und Handelns steht, er machte die Kunst zu einem ganz unzweideutigen Ausdruck sichtbarer Wirklichkeit und stellte sie damit als etwas Selbständiges, sich selbst Genügendes neben die anderen großen Betätigungsarten des menschlichen Geistes. Ob er in diesem Bestreben je Nachfolge finden wird, wer kann das wissen?«

Gleichzeitig mit dieser Würdigung – 1889 – brachte Fiedler auf eigene Kosten eine Mappe mit Bildern und Zeichnungen von Hans von Marées heraus. Diese erste repräsentative Publikation legte den

Grundstein für den Nachruhm eines Künstlers, der erst im 20. Jahrhundert – unter völlig veränderten künstlerischen Vorzeichen – in seiner Bedeutung ganz gewürdigt wurde und seitdem als einer der Vorboten der künstlerischen Moderne in Deutschland gelten kann. Unter den fünfzig vom Freunde sorgfältig ausgewählten Werken der »Fiedler-Mappe« ist auch die Rötelzeichnung eines männlichen Rückenakts reproduziert, die 1909 noch im Werkverzeichnis von Julius Meier-Graefe enthalten war (Nr. 633), seitdem aber als verschollen gelten mußte. Als sie in diesem Jahr wieder im Handel auftauchte, konnte sie für die Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseums erworben werden.

Die Aktstudie ist mit rostbraunem Rötel auf einen ganzen Bogen gelblichen Fabriano-Papiers gezeichnet und bis auf einige alte Reißnagelspuren an den Rändern frisch erhalten. Aus der Mittelachse leicht nach links verschoben, ist die Rückenfigur mit kräftigem, wiederholtem Strich vom Umriß her erfaßt. Sie hebt sich reliefartig vor einem dunkleren Grund ab, der mit federnden, senkrechten Parallelschraffuren

nur angedeutet ist. Unter einem von links oben einfallenden Streiflicht sind die Binnenformen der Muskulatur mit kurzen, malerisch-abstrahierenden Diagonalschraffuren sparsam herausmodelliert.

Der Ökonomie der zeichnerischen Mittel entspricht die einfache kontrapostische Haltung des Modells, die der klassisch-griechischen Skulptur – etwa dem »Doryphoros« des Polyklet – entlehnt ist. Der untersetzte, athletisch gebaute Mann steht fest auf dem linken Bein, das die Körperachse andeutet und von dem das rechte – als Spielbein – in leichter Schrittstellung abgewinkelt ist. Der Oberkörper ist dazu im Gegensinn ausponderiert: Während der rechte Arm ruhig herabhängt, ist der linke bis in Brusthöhe erhoben, ohne daß damit eine konkrete Handlung angedeutet wäre oder der Eindruck einer Momentaufnahme entstünde. Deutlich erkennbar ist die Absicht des Künstlers, aus der individuellen Gestalt überindividuelle Formprinzipien herauszuarbeiten. Nicht nur die Rückenansicht, sondern auch die klassische Pose dient dazu, individuelle Züge weitgehend zu tilgen und einem allgemeinen Körperideal anzunähern. Den Gesetzmäßigkeiten der Pro-