

Der Pferde- und Schlachtenmaler Albrecht Adam (Nördlingen 1786 – 1862 München) gehört künstlerisch der Nachfolgeneration Wilhelm von Kobells an, dessen nüchterne Wirklichkeitsauffassung und Streben nach gegenständlicher »Wahrhaftigkeit« in München vorbildlich für die Maler der Biedermeierzeit wurde.

Adam war einer der gesuchtesten Vertreter seines Faches. Als Schlachtenmaler begleitete er große Feldzüge. So folgte er während der napoleonischen Kriege den Truppen bis nach Moskau. Für seine Darstellungen erhielt er hohe Ordensauszeichnungen und in seiner offiziellen Funktion als Bildchronist der kriegerischen Ereignisse wurde ihm sogar der Offiziersrang verliehen. Als Pferdemaler war er eine gesuchte Kapazität. Seine Aufträge führten ihn in hochherrschaftliche Stallungen. Die berühmtesten Pferde seiner Zeit wurden von ihm porträtiert. In München ließ er 1824 eigens für seine behuften Modelle ein ebenerdiges Atelier bauen, in das man sie bequem hineinführen konnte. Auch qualifizierte er sich auf dem Gebiet des pferdekundlichen Fachbuches. Die für den Herzog von Schleswig-Holstein ausgeführten Zeichnungen in dessen Gestüt auf Alsen erschienen 1838 in dem Werk »Die Pferdezucht auf Alsen«.

Eines seiner Spezialthemen im Bereich der Pferdema­lerie waren seine Stallbilder, die bereits 1825 in einem Artikel des von Ludwig Schorn herausgegebenen Kunstblattes erwähnt werden. Besonders lobend wird hier die »Unmittelbarkeit« seiner Auffassungsweise hervorgehoben, die auch das bislang unveröffentlichte Stallbild kennzeichnet, das jetzt als Leihgabe in das Germanische Nationalmuseum gekommen ist.

Bis in die kleinste Einzelheit schildert Adam das Stallinnere mit minutiöser Sorgfalt – die halb leer gefressene Futterkrippe, das wärmende Stroh, das in den Boxen der Tiere über den Ziegelfußboden gestreut ist, selbst die Spinnweben unter der Decke sind nicht vergessen. Durch die Tür kommt gerade ein Pfleger. Über der Schulter trägt er einen Hafersack, unter dem Arm einen flachen Korb zum Abmessen der für seine Schützlinge bestimmten Portionen. Über die Kappe seiner Schirmmütze hat er noch eine Pelzkappe gezogen, was darauf verweist, daß Adam seine Studien in dem Stall in einer kühlen Jahreszeit betrieb. Da es sich um einen großen Stall handelt – durch die Türöffnung blickt man in einen weiteren durch Holzverschlänge unterteilten Stall-

Albrecht Adam: Im Stall

Ein Pferdebild des bürgerlichen Zeitalters

raum – ist nicht nur ein Pfleger beschäftigt. Dies läßt der »Dienstplan« ablesen, der rechts neben der Tür hängt: eine Tafel, die durch eine Holzleiste in der Mitte in zwei Felder unterteilt ist. Links sind untereinander die Wochentage geschrieben, rechts daneben haben die Pfleger ihre Namen eingetragen und man entziffert »Michel« und »Schulz«.

angewohnheit erinnert, an ihren Holzumzäunungen rumzuknabbern, sondern auch an Adams intensive Beobachtung selbst kleinster Details aus dem »Pferdeleben« und deren Vergegenwärtigung im Bild.

Darstellungen edler Pferde verweisen traditionsgemäß auf die Domäne der Aristokratie. Für sie war das »Reiterbildnis« ein bevor-



Albrecht Adam: Im Pferdestall, um 1830/40 · Öl auf Holz, 43 × 54,6 cm
Gm 1973 · Leihgabe aus Privatbesitz

Entsprechend der biedermeierlichen Vorliebe für erzählerisch umkleidete Alltagsdarstellungen sind die Tiere wie bei einem gelungenen Schnappschuß in einem spannungsreichen Moment festgehalten, der in der Phantasie des Betrachters einen Handlungsverlauf assoziiert. So ist mit dem Pfleger ein kleiner Hund in den Stall gekommen, auf den vorsichtig und zögernd aber zugleich mit zielstrebigem Neugier im Blick ein Fohlen zusteuert. Die braune Stute paßt aufmerksam auf, daß bei dieser Begegnung kein Tumult entsteht, immerhin hat es den Anschein, als würde der Hund schon ein bißchen knurren. Über den Holzverschlag hinter der Stute mit ihrem Fohlen reckt mit gespitzten Ohren ein angloarabischer Schimmel seinen Kopf, um zu gucken, was da vor sich geht. Unterhalb seines Kopfes ist die Trennwand ange­bissen, was nicht nur an die Pferde-

zugter Typus offizieller Repräsentation, an dessen Höhepunkt im Barock die Pferde in bisweilen pathetischer Überformung etwas vom himmelstürmenden Charakter eines Pegasus tragen. Das ideale Bild der Einheit von Roß und Reiter als Urbild des Heroischen wurde durch den bürgerlichen Realismus gebrochen. Durch seine analytische Sichtweise wurden alte Hoheitsformen in ihre objektiven Bestandteile zergliedert, wofür die Transformation des traditionellen Reiterbildnisses geradezu beispielhaft ist. Seit dem 19. Jahrhundert wurde es zunehmend zum Gegenstand von »Fachmalern« mit den exakten Kenntnissen von Hippologen. Herausgenommen aus dem Zusammenhang sinnbildhafter Repräsentation begegnet man dem Rassepferd in der Malerei der Biedermeierzeit in konkreten Situationen, zum Beispiel bei Paraden, sportlichen Aus-

ritten oder eleganten Kutschenfahrten, bei Kriegs- und Jagdabenteuern – eben in all den Situationen, in denen es von seinen hochgestellten Besitzern eingesetzt wurde. Von Adams Stallbildern läßt sich in gewisser Weise eine gedankliche Verbindung zu biedermeierlichen Familienbildnissen knüpfen, in denen die materiellen Details der häuslichen Umgebung ebenso sorgfältig abgebildet werden wie die Bewohner, »dingfeste«

Aussage ihrer bürgerlichen Gediegenheit sind, ähnlich wie die Stallbilder eine griffige Aussage über gesellschaftlichen Status und Tradition ihrer Auftraggeber sind.

Die Darstellung des Tatsächlichen sollte sich als künstlerische Aussage etablieren, wofür sich Maler wie Adam mit Vehemenz einsetzten. Aufgrund ihres dokumentarischen Charakters zählte die von ihm betriebene Tier- und Schlachtenmalerei zu der als

Handwerk niedrig eingestuftem »Fachmalerei«. Adam forderte die Abschaffung der akademischen Gattungshierarchie und die Gleichsetzung sämtlicher Zweige der Kunst. Die allmähliche Aufhebung traditioneller akademischer Normen läßt sich daran ablesen, daß er schon 1826 im Register des Kunstblattes nicht mehr als »Tiermaler« sondern als »Maler« bezeichnet wurde.

Ursula Peters

Ein Becher mit Ansichten von Bad Pyrmont

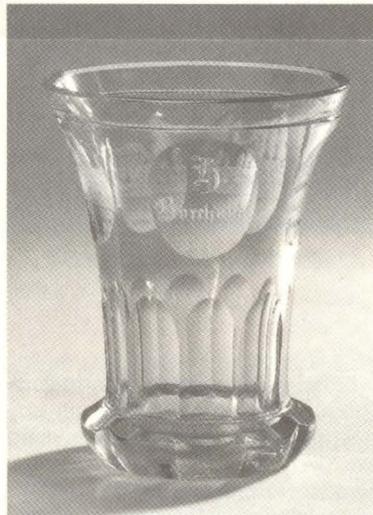
Aus dem Nachlaß von Franziska Bilek

Aus dem Nachlaß der Münchner Grafikerin und Illustratorin Franziska Bilek († 1991) gelangte vor kurzem ein becherförmiges Glas in die Sammlung des Gewerbemuseums der LGA im Germanischen Nationalmuseum, das in mehrfacher Hinsicht Beachtung verdient. Der vorspringende, wulstige Fuß dieses schweren, außen honiggelb lasierten Glases weist senkrechte Einkerbungen auf, der untere Wandungsteil ist zehnfach geschält. Fünf Medaillons sind im oberen Wandungsteil eingeschliffen und zeigen – durch Inschriften jeweils genau bezeichnet – Ansichten des niedersächsischen Badeorts Pyrmont (Kreis Hameln): Zu erkennen ist die Hauptallee, das Badehaus an der Saline, der Brunnenplatz und Altenau, sowie ein in Fraktur geschnittener Name „H Borchard“ im letzten Medaillon.

Bereits seit dem Mittelalter kannte man die Heilquellen dieses Bades. Fürst Georg Friedrich von Waldeck, dessen Familie bereits seit 1494 im Besitz der ursprünglichen Burg, späteren Wasserburg Pyrmont (von Petri mons) war, ließ im Jahre 1668 über der Hauptquelle ein Brunnenhaus errichten. Das Bad mit seinen eisensäuerlingen- und kohlesäurereichen Solquellen, deren Heilkraft vor allem für Trink- und Badekuren bei rheumatischen und entzündlichen organischen Leiden (Magen- und Darmerkrankungen) nachgewiesen war, erfreute sich seit dem 18. Jahrhundert großer Beliebtheit u.a. auch bei den Mitgliedern der Hannoverschen Herzogsfamilie. Henrich Matthias Marcard († 1793), der zwischen 1776 und 1816 in Pyrmont als Brunnenarzt wirkte, publizierte 1784 in zwei Bänden ein umfassendes Werk über dieses Bad und seine heilenden Quellen, die seiner Auffassung

nach auch als »Diätetik der Seele« sicherlich ihre Wirkung taten.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts nahm das Kur- und Badewesen allgemein einen enormen Aufschwung. In den jeweiligen Orten trafen sich die Badegäste nicht ausschließlich nur zur Kur, sondern vor allem, um am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen.



Becher mit Ansichten von Bad Pyrmont · Inv.Nr. 49
Wohl Böhmen, um 1830/40.
H 12,6 cm, Dm (Mün) 9,6 cm
Erw. 1992 aus dem Nachlaß Bilek

Für den täglichen Genuß der Trinkkur bestimmt und vor allem nach Kurende als Erinnerung konnten die Gäste in vielen Badeorten Souvenirs, Gläser, Teller und Tassen kaufen, auf denen einzelne Bauwerke oder Ansichten des Kurortes abgebildet waren. Um ein solches Souvenirglas dürfte es sich auch im vorliegenden Fall handeln. Häufig wurden derartige Gläser von ortsansässigen Glasschneidern in den jeweiligen Badeorten

bezogen und hier nur noch mit den ortstypischen Ansichten und Bauwerken versehen. Hauptbezugsquelle für solche »gestrichene« Gläser, wie man die nicht in der Masse gefärbten, sondern mit einer Lasur (Beize) oder Imprägnierung (z.T. aus Metallsalzen hergestellt) überzogenen Gläser nannte, war Böhmen. Durch die im Unterschied zum Überfangglas oder in der Masse gefärbten Gläser niedrigeren Brenntemperaturen, die für diese Form des Farbglases ausreichten, waren während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch kleine Werkstätten in der Lage, Gläser für eine Dekoration in der hier gezeigten Form herzustellen. Als einer der Hauptmeister und wohl auch Erfinder dieser Technik der „gestrichenen“ Gläser gilt Friedrich Egermann (1777–1864). Als gelernter Glasmaler und zeitweiliger Mitarbeiter in der Meißener Porzellanmanufaktur besaß er um die Mitte des 19. Jahrhunderts einen Betrieb mit annähernd 200 Mitarbeitern (Lasurer und Glasschneider) und verarbeitete ca. 2500 Doppelzentner Rohglas pro Jahr (R. Rückert). Die Rohware, d.h. das Glas, bezog Egermann meist aus Neuwelt und aus den Hütten des Grafen Buquoy in Südböhmen.

Der Becher erweist sich als ein typisches Erzeugnis des Biedermeier. Er rezipiert nicht nur rein formal eine der häufigsten Gläserformen, den Ranftbecher mit seinem vorspringenden wulstigen Rand und der sich leicht zum Rand hin weitenden Wandung, vielmehr ergibt sich durch die Namensinschrift in einem der Medaillons auch ein ganz persönlicher Bezug zum Auftraggeber oder Adressaten, der für die Geisteshaltung des Biedermeier kennzeichnend ist.

Silvia Glaser