

Gesucht: ein Maler

Anmerkungen über die Darstellung eines Maler-Ateliers im Biberacher Museum

Von Monika Machnicki M. A.,
Städtische Sammlungen Biberach

Bei dem im folgenden vorgestellten Gemälde handelt es sich um eines der bekanntesten Bilder der Städtischen Sammlungen. Der unbekannt Maler führt den Blick der Betrachter über ein Stillleben an der linken Bildseite in das Innere eines Maler-Ateliers. Vor einer Fensterfront mit symmetrischer Gardinendekoration sitzen ein Maler und zwei Besucherinnen um einen Tisch gruppiert. Der Raum ist mit einer Vielzahl von Accessoires liebevoll ausgeschmückt, mit Bildern, persönlichen Gegenständen des Malers wie seinen Pfeifen und einem Brief am Fenster, einer Wetterdistel und vielem anderen mehr. Durch den zentralen Fensterausschnitt dringt die Außenwelt in Gestalt einiger Zuschauerinnen und Zuschauer in dieses Interieur. Soll in einem Buch oder innerhalb einer Ausstellung biedermeierliches kleinstädtisches Lebensgefühl ausgedrückt werden, wird dieses Gemälde häufig zur Illustration desselben angefordert.

Das Gemälde ist weder datiert noch signiert. Die Beurteilung von Leinwand und Maltechnik sowie der Einrichtung des dargestellten Innenraumes und der Kostüme und Accessoires der im Bild vorhandenen Personen führten zu einer ungefähren Datierung: Das Gemälde könnte zwischen 1825 und 1835 entstanden sein.

Bereits den Autoren früherer Besprechungen des Gemäldes fiel sein eigentümlicher Charakter ins Auge. Eine der „kuzigsten Arbeiten, die das Biedermeier hervorgebracht hat“, wurde es einmal genannt.¹

Im Sonderkatalog der Gemälde des Biberacher Museums wurde unter Titel und Künstler notiert: „Maler Atelier von Karl Martini. Gemalt von demselben.“ Daher hatte man es zunächst dem der Schule des Biberacher Malers Johann Baptist Pflug (1785–1866) zugehörigen Karl Martini (1796–1869) zugeschrieben. Doch unter Berücksichtigung seiner bis zu diesem Zeitpunkt erkannten künstlerischen Gesamtleistung und bei Anwendung stilkritischer Kriterien mußte man zu dem Schluß gelangen, daß es sich bei diesem Gemälde um ein besonders geglücktes Einzelnes handeln mußte. Im Werk von Karl Martini ist dieses Bild ein „Unikum“, niemals wieder taucht eine „derart originelle Leistung“ bei seinen Bildern auf.²

Das Gemälde gelangte im Jahre 1900 als Geschenk der Oberstabsarztwitwe Göser in die Städtischen Sammlungen. Was also lag näher, als es nun dem ebenfalls zur Pflug-Schule zählenden Karl Friedrich Göser (1803–1858) zuzuschreiben, dessen Bildern es „stilistisch näher stehen“ sollte.³ Allerdings muß zugegeben werden, daß bis zum heu-

tigen Tag auch kein vergleichbares Werk Göser bekannt ist. Vollends kompliziert wird die Zuschreibungslage dadurch, daß die Familien Göser und Martini durch Heirat miteinander verbunden sind. Martinis Nichte Auguste (1839–1904) heiratete den Sohn des Malers Karl Göser. Das in Ulm lebende Ehepaar, der Oberstabsarzt Dr. Karl Göser und seine Gattin wurden in der Nachlaßverfügung des Malers Karl Martini mit einem namhaften Betrag bedacht. Außerdem geht aus den Nachlaßakten hervor, daß die Gesamtheit der Erben den künstlerischen Nachlaß, der nicht im einzelnen aufgeführt ist, unter sich aufteilen wollten.⁴ Somit ist eine plausible Erklärung gefunden, wie Gemälde aus dem Besitz der einen Familie in den der anderen gelangen konnte.

Die Zuschreibung eines Gemäldes an einen bestimmten Künstler ist nichts anderes als die Suche nach „Indizienbeweisen“ für seine Autorenschaft. Wenn nun in punkto Signatur oder Datum der Entstehung das Gemälde selbst „stumm bleibt“, wenn Stilvergleich und -kritik als Methode versagen, weil zu wenig Gemälde des Künstlers bekannt oder erhalten geblieben sind, so bleibt noch die Suche nach schriftlichen Quellen wie Tagebüchern, Briefen, Bilderlisten, Beschreibungen des Künstler-nachlasses oder anderen Bildzeugnissen. Nicht zuletzt kann auch die Darstellung auf dem Gemälde Anhaltspunkte für die Identität des Künstlers liefern.

Ein prüfender Blick in ein Maler-Atelier

Das Gemälde, bislang im Katalog des Biberacher Museums mit dem Titel „Selbstbildnis im Atelier“ von Karl Friedrich Göser bezeichnet, setzt durch seinen Detailrealismus in Erstaunen. Die eigentümliche Bildwirkung wird durch die Raumperspektive, die fast keine ist, und das vielfach variierte Bild-im-Bild-Motiv hervorgerufen. Weiterhin lebt das Gemälde durch den Kontrast zwischen strenger Symmetrie, wie sie durch die horizontalen und vertikalen Balken des Fensters und die Fensterdekoration entsteht, und der aufgelockerten Fülle von Details. Einen humoristischen Einschlag erhält es durch die im Haus auf der anderen Seite der Gasse befindlichen Zuschauer des Geschehens: einer Frau mit Kind und einem Mann mit Zipfelmütze und Büchern nebst seiner rotgestromten Katze; in der Etage darunter eine etwas unglücklich wirkende junge Frau mit schwarzer Haube und Mailänder-Umschlagtuch neben einer älteren Frau mit Spinnrocken.

Auf den ersten Blick enthüllt das Gemälde nichts, was nicht in einem Maler-Atelier zu erwar-



Künstler unbekannt, *Maler-Atelier von Karl Martini*, Öl auf Leinwand, 46,4 x 46,8 cm, Städtische Sammlungen (Braith-Mali-Museum), Biberach a. d. Riß, Inv.-Nr. 6317.

ten wäre. Es zeigt eine Fülle von Malerutensilien, dazu einige noch ungerahmte, wohl auf Bestellung gefertigte Gemälde. Auf der linken Fensterseite befindet sich eine kleine antike Szene, merkwürdig nur durch ihren seltsamen Schwebezustand vor der Gardine.

Jedoch könnte man hinter der auffälligen Platzierung der vielfältigen Maler-Requisiten im Gemälde eine tiefere Bedeutung vermuten. Der Maler im Rock hält in seiner linken Hand eine Palette mit darauf befindlichen Farben. Er trägt auf dem Kopf eine Zipfelmütze mit nach vorne gelegter Troddel und darüber einen metallisch erscheinenden „Malerhelm“, der seine Augen vor dem vom Fenster her eindringenden Licht abschirmen soll. Zwischen Ring- und kleinem Finger der linken Hand hält er zusätzlich einen Malstock, dessen oberes Ende von einer in Rückenfigur gegebenen Dame, vermutlich das Modell des Malers, verdeckt wird. Der Malstock dient zum Abstützen und damit Ruhigstellen der malenden Hand. Einklemmt zwischen Zeigefinger und Palette hält der Maler in der Linken drei zusätzliche Pinsel. Mit dem Pinsel am ausgestreckten rechten Arm „visiert“ er; er nimmt Maß an seinem Modell. Nahezu parallel zum Malstock ausgerichtet liegt ein Palettmesser, auffällig über die Kante des Tisches herausragend. Das Palettmesser dient zum Auftragen des Mal-Grundes auf Bildträger wie Leinwand oder Holz und zum Mischen der Farben auf der Palette.⁵ Die bereits erwähnte Dame, von deren Gesicht nur ein Ausschnitt in einem Spiegel am Fenster zu sehen ist, verdeckt ebenfalls eine kleine Tischstaffelei. Oberhalb ihres Kopfes und an ihrer rechten Seite ragen hölzerne Stützen hervor. Der Schnittpunkt der beiden Schenkel der Staffelei ist zentral hinter ihrem Kopf zu denken. Zwischen ihr und dem sie begleitenden

Mädchen liegt, scharf an die Kante des Tisches gerückt, auf einem Tuch eine Glasplatte, darauf ein „Läufer“ zum Farbenreiben. Die Raumsymmetrie wird weiterhin durch zwei Objekte unterstützt, die an Haken vor den beiden Hauptvertikalen des Fensters hängen. Auf der linken Seite ist dies eine mit blauer Farbe halbgefüllte Flasche. Im oberen Teil schimmert die Flasche heller blau, die Farbe hat dort Spuren auf dem Glas hinterlassen. Üblicherweise wurden pulverisierte Pigmentstoffe in Glasbehältern aufbewahrt. Vermutlich handelt es sich hierbei um die kostbarste aller Malerfarben, das aus dem Halbedelstein Lapislazuli durch Mahlen und Waschen gewonnene Ultramarin. Bei dem rechts hängenden Beutel handelt es sich um eine zugebundene Tierblase. Vom 17. Jahrhundert an bewahrten die Maler ihre Farben auch in solchen Tierblasen auf. Um Farbe zu entnehmen, mußte an der Seite mit einem scharfen Stift ein Loch gestochen werden. In dieses wurde zum Verschließen der Stift zurückgesteckt.⁶ Die Tierblasen zur Aufbewahrung bereits angeriebener Farben waren bis in die vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Gebrauch, bereiteten den Malern aber Probleme durch vorzeitiges Austrocknen der Farben. Im Jahre 1841 entwickelte der amerikanische Porträtmaler John Rand ein Verfahren zur Abfüllung von Farben in Metalltuben.⁷ Diese Erfindung, auf die er sich ein Patent geben ließ, verbreitete sich unter Malern schnell und gelangte schon einige Jahre später nach Europa.

Die Bilder-im-Bild, die Gemälde und Spiegelungen im Zimmer, repräsentieren verschiedene, an den Akademien der damaligen Zeit gelehrt Fächer der Malerei: gezeigt werden Porträts, eine kleinere mythologische Szene, Tierstück, Genre und Stilleben. Diese Fächer erfuhren zu jener Zeit in der akademischen Rangfolge durchaus eine unterschiedliche Bewertung. So galten das Porträt, die Historienmalerei sowie Darstellungen aus der biblischen Geschichte mehr als beispielsweise Genre, Tierstück und Stilleben.⁸

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ist die künstlerische Werkstatt ein beliebiger Wohnraum mit teilweise abgeblendeten Fenstern, wie man es gelegentlich auf niederländischen Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts sehen kann, zum Beispiel auf dem Atelierbild Adriaen van Ostades von 1663.

Nach Ansätzen im Mittelalter beginnt die Tradition der Atelier-Bilder und Atelierselbstbildnisse in Deutschland eigentlich erst im Barock. Am reinsten findet man sie in holländisierenden Gemälden des 18. Jahrhunderts und der Romantik. Dabei wandelt das Atelier-Bild seine Bedeutung. Diente es seit dem Manierismus ausschließlich der Selbstdarstellung, nimmt im 18. Jahrhundert die repräsentative Funktion ab. Pädagogische und psychologische Aspekte nehmen zu. Mit dem Atelierbild ist nun die Absicht der Geschmacksbildung des Publikums verbunden. Gleichzeitig spielt es eine Rolle in der Charakterschilderung und der Deutung des Seelenzustandes der Malerpersönlichkeit.⁹

Durch seine Interieurs, besonders die Maler-Stubenbilder, berühmt geworden ist Georg Friedrich

Kersting (1785–1847). Sein bekanntestes Werk ist der Blick in das Atelier Caspar David Friedrichs aus dem Jahre 1811, in dem ebenfalls der Einsatz des Malstockes gezeigt wird.

Auch die Tradition des Malerkollegen-Bildnisses blüht im frühen 19. Jahrhundert auf. Mit dem Atelier-Selbstbildnis verbindet sich das künstlerische Selbstbekenntnis.¹⁰

Gustave Courbets (1819–1877) Gemälde „Das Atelier“ aus dem Jahre 1855 wurde auch als „Allégorie réelle“ bezeichnet. Es unterscheidet geradezu die frühen Realisten von ihren Nachfolgern, daß sich hinter der strengsten Wiedergabe der Natur mythologisch-symbolische Inhalte verbargen.¹¹

In diesem Sinne könnte man das hier besprochene Gemälde der Städtischen Sammlungen wegen der vielfachen Anspielungen auf das Handwerkszeug des Malers ebenfalls als Allegorie der Malerei deuten.

Bei einem an der Ikonografie der niederländischen Gemälde des 17. Jahrhunderts geschulten Maler – und es gibt eine Vielzahl von Hinweisen, daß Johann Baptist Pflug und auch seine Schüler sich an ebensolchen Gemälden schulten¹² – könnte in diesem Zusammenhang das Gemälde auch als Allegorie des Sehensinnes gedeutet werden.

So repräsentieren Menschen und Tiere, alles Lebendige, auf diesem Gemälde verschiedene Formen des Sehens: der Maler „visiert“, er nimmt sein Modell in den Blick. Der Jagdhund im Vordergrund des Gemäldes verhält sich gegensätzlich zu den auf Genre-Bildern üblichen Hunden oder Katzen, die entweder schlafend Behaglichkeit oder springend und schabernacktreibend Fröhlichkeit verbreiten sollen. Dieser Hund beobachtet konzentriert das Geschehen rund um den Tisch. Die Spiegel, in denen die Porträts der Dame und des Mädchens wiedergegeben werden, besitzen ja einen ganz offensichtlichen Zusammenhang mit dem Vorgang des Sehens. Das noch ungerahmte Porträt des Herrn auf der rechten Seite an das Fenster angelehnt scheint den Betrachter mit den Augen zu fixieren. Auch die Menschen im Haus gegenüber „sehen“ unterschiedlich. Im oberen Stock schauen das Kind, der ältere Mann und sogar seine Katze dem Geschehen im Haus gegenüber zu. Damit ihm auch nichts entgeht, trägt der Mann eine Brille als Hilfe. Die Blickrichtung der Frau dagegen geht eindeutig hinunter – entweder zu einem Vorgang in der Gasse oder zu ihrem Kind. Im Stockwerk darunter schaut die melancholische junge Frau verstonnen, während die ältere Frau am Spinnrocken prüfend auf ihre Arbeit blickt.

Selbst die vielfältigen Hinweise auf die Malerei lassen sich in diesen Zusammenhang einordnen, denn ohne die Anschauung gibt es keine Nachahmung, keine Wiedergabe der natürlichen Erscheinung der Dinge.

In dem Porträt des Mannes mit dem fixierenden Blick vermutete man früher ein Selbstporträt des Künstlers. Ein glücklicher Zufall bewahrte ein zweites Porträt dieses Mannes auf einer Bäckerzunfttafel des Ulmer Museums. Sein Name wird dort mit Johann Friedrich Fink angegeben. Im



Ausschnitt aus einer Bäckerzunfttafel des Ulmer Museums.

Jahre 1840 wurde es von einem bislang ebenfalls unbekanntem Maler auf die Zunfttafel gemalt. Der Süßbäcker Friedrich Fink wurde am 27. November 1784 in Ulm geboren. Er war zweimal verheiratet, hatte insgesamt zehn Kinder, von denen jedoch nur zwei das Erwachsenenalter erreichten. Er wohnte im Haus Nr. 277 im Stadtviertel „C“, in der Dreikönigsgasse. Im Jahre 1830 wurde er als einer von fünf neuen Zunftmeistern gewählt. Fink starb am 2. Februar 1849 in Ulm am Schlagfluß.¹³ Auf der Bäckerzunfttafel trägt er den gleichen pelzverbrämten und posamentbesetzten Rock und die gleiche Haartracht wie auf dem Gemälde des Biberacher Museums. Körperhaltung und Wendung des Kopfes sind ebenfalls die gleichen, so daß die Maler beider Porträts entweder identisch sind oder das Biberacher Porträt als Vorlage für die Bäckerzunfttafel gedient haben könnte.

Auch die kleine antike Szene – ein Amor mit einem Paar von Delphinen – auf der linken Seite des Fensters weist über Biberach hinaus. Bei dieser handelt es sich um eine von sechs Amor-Darstellungen, die Raffael (1483–1520), der Hauptmeister der Renaissance aus Urbino, für das ganz im antiken Stil gehaltene Badezimmer des Kardinals Bernardo da Bibbiena im Vatikan, wohl unter Mitwirkung seines Lieblingsschülers Giulio Romano, entwarf. Die Amorszenen wurden im Sockelbereich des Badezimmers auf schwarzem Grund von

den Schülern Raffaels ausgeführt. Entstanden sind sie um 1516. Die sechs Szenen, die jeweils einen Amor auf unterschiedlichem Gefährt, gezogen von verschiedenen Tieren zeigen, sollen das Wirken des Liebesgottes in allen Bereichen der Natur darstellen. Im Biberacher Gemälde wird der „Amor nobile“ dargestellt: ein Amor mit einem Dreizack, stehend auf einem von Meereswogen umschäumten Floß. Am Zügel hält er das Delphinin-Paar.¹⁴

Der Entwurf des „Amor nobile“ wurde gemeinsam mit den anderen Entwürfen Raffaels bereits von zeitgenössischen Kupferstechern wie Marcantonio Raimondi (1480–1527/34) und dessen Hauptschüler Agostino dei Musi, genannt Agostino Veneziano (1490–Todesdatum unbekannt), verbreitet. Bald nach dem Tode des Papstes Leo X. wurde das Badezimmer jedoch verschlossen und unzugänglich gemacht. Niemand erwähnte mehr die Fresken für die Dauer von etwa 200 Jahren. Im Jahre 1798 besetzten die Franzosen im Rahmen der napoleonischen Eroberungskriege Rom. Papst Pius VI. wurde als Gefangener nach Frankreich geführt. Die Versöhnung mit der katholischen Kirche erfolgte im Jahre 1802 durch ein Konkordat. Auf dem Wiener Kongreß wurde 1815 die Wiederherstellung des nun aber stark verkleinerten Kirchenstaates beschlossen. In der kurzen Zeit der französischen Herrschaft im Vatikan, die bis 1814 dauerte, war das Badezimmer des Kardinals Bibbiena wieder zugänglich. Michelangelo Maestri († 1812), ein Maler, Kupferstecher und Verleger in Rom, bekam die Gelegenheit, die Amordarstellungen und die darüber befindlichen sechs Götterdarstellungen des Badezimmers in Aquarell zu kopieren. Von seiner Hand gibt es ebenfalls kolorierte und nicht kolorierte Radierungen von diesen Szenen.¹⁵ Nach Maestris Vorlagen erscheinen im Jahre 1802 in Paris Kupferstiche der sechs Amordarstellungen, die von Pierre Charles Coqueret (1761–1832) angefertigt wurden. Diese waren ebenfalls koloriert. Offensichtlich wurden sie auch in verschiedenen Druckwerken verbreitet.¹⁶

In einer Hannoverschen Privatsammlung befanden sich am Ende des 19. Jahrhunderts neben der Serie der kolorierten Coqueret-Kupferstiche auch Zeichnungen von fünf der Amordarstellungen, mit der Feder konturiert und mit Sepia laviert. Über den Verbleib dieser Blätter konnte nichts herausgefunden werden.

Nach Nagler, Bd. VIII, befanden sich Kopien der Raffaelschen Entwürfe auch im Königlichen Kupferstichkabinett zu München.

Die Staatliche Graphische Sammlung in München als Nachfolgerin des Kupferstichkabinetts besitzt eine Serie der Amordarstellungen samt Titelblatt, gestochen nach Maestri. Vermutlich gelangte diese Serie bereits im September 1802 in die Sammlung.¹⁷ Eine entsprechende kolorierte Serie, die sich früher einmal ebenfalls im Besitz der Graphischen Sammlung befand, ist wohl durch Kriegseinwirkung verloren gegangen. Ab wann die Münchener Kupferstichsammlung zum Beispiel für Studenten der Akademie „öffentlich“ zugänglich war, ist heute leider nicht mehr festzustellen.



Michelangelo Maestri, „Amor nobile“, Kupferstich, 191 x 242 mm (Platte), Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 4055.

Im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg befinden sich seit 1979 vier der sechs Maestri-Gouachen. Seit 1988 werden sie im Empire-Zimmer ausgestellt.¹⁸

Der dargestellte Maler

Es spricht mehr als nur der Titel im Einlaufbuch des Biberacher Museums dafür, daß es sich bei dem Maler, der auf dem Gemälde abgebildet ist, um Karl Martini handelt. Über seine Biografie ist bislang wenig bekannt. Nach ersten Studien bei dem Biberacher Zeichenlehrer Pflug besuchte er die Stuttgarter Kunstschule. Aus einigen seiner Annoncen im Intelligenzblatt für die Oberämter Biberach und Waldsee in den frühen 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ist der Schluß gezogen worden, er habe sich mit seiner Arbeit bewußt auf den Kunstmarkt der Reichsstadt Biberach beschränkt.¹⁹ In einer dieser Anzeigen vom Juni 1835 empfahl er sich als Porträtmaler in Öl und Miniatur, aber auch als Porzellanmaler für Wappen, Porträts, Jagdstücke und Ansichten. Dieses stimmt mit dem überein, was über den im Gemälde dargestellten Maler zu erfahren ist: der nämlich ist ebenfalls auf verschiedene „Fächer“ spezialisiert, zumindest auf die Porträt- und Tiermalerei. Proben seiner Leistungen, so schreibt Martini im Intelligenzblatt, könnten bei ihm in der Wohnung eingesehen werden. Solche „Proben“ könnten die Bilder vor dem Fenster durchaus sein. Durch seine Verwandten besaß Martini Beziehungen nach Ulm. So ist es durchaus denkbar, daß er auch von dort Porträtaufträge bekam.

In der zitierten Anzeige heißt es weiterhin: „Karl Martini, Maler, hier wiederum angekommen, ...“ Diese Formulierung setzt wohl eine längere Abwesenheit von Biberach voraus. Somit können Reisen des Malers angenommen werden, wenn auch Ziele und Zweck bislang unbekannt sind. Auch sein fa-

miliärer Hintergrund macht es wahrscheinlich, daß er zumindest ein wenig in der Welt herumgekommen ist. Drei seiner Brüder – Ludwig, Ferdinand und Eberhard – wählten den Beruf des Vaters und bewährten sich als Ärzte. Ferdinand Martini, Oberamtsarzt in Saugau, trat in den Jahren 1843 und 1844 mit einer dreibändigen Abhandlung über Augenerkrankungen an die Öffentlichkeit.²⁰ Die Brüder Clemens und Fritz Martini machten sich ab 1832 in Augsburg als Textilveredler selbständig.

Mit seiner Familie dürfte der Junggeselle sich zeit lebens gut verstanden haben, denn er lebte viele Jahre bei seinem Bruder Josef, einem Seifensieder und Güterhändler in der Nähe der Kronapotheke.²¹ Als er 1835 die Annonce aufgab, logierte er in der Schulstraße 17 beim Architekten Schlierholz. Gegen sein Lebensende hatte er seine Stuben im Haus der Barmherzigen Schwestern, im „Klösterle“, in dem auch andere Verwandte von ihm wohnten. Ein von Karl Martini angefertigtes Porträt seines Bruders Clemens sowie eine zeitgenössische Fotografie von Fritz belegen die Familienähnlichkeit zwischen den beiden und dem dargestellten Maler.²²

Der Maler

Aber ist der Dargestellte auch der Maler des hier vorliegenden Gemäldes?

Das Atelier-Bild belegt, daß sein Maler an der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ge-

schult ist. Das Stilleben, das auf der linken Bildseite ins Gemälde führt, ist wie die Stoffmalerei im Umschlag Tuch der Dame und bei den Kostümen der dargestellten Personen Beweis dafür.

Weiterhin verraten uns dies seine Kenntnisse der Bild-im-Bild-Tradition, die ursprünglich aus den südniederländischen Kunstammer-Bildern stammt. Dieser Bildtypus, das Galeriebild oder die gemalte Kunstammer, entstand im bürgerlichen Antwerpen im ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhundert.²³

Dort finden sich jedoch häufig Darstellungen aus Historie, Mythologie und Bibel, die in eindeutig moralisierender Absicht gemalt werden und so auf die Aussage des Bildgesamten zurückwirken. Im Falle des Atelier-Bildes hat sich die Bedeutung des Bild-im-Bild-Motivs schon in Richtung Realismus verändert. Ein gewisser Symbolgehalt ist dem Bildgesamten schon noch eigen, aber die Bildinhalte von Porträt und Tierstück zielen nur mehr auf Wiedergabe, nicht mehr auf eine moralisierende Botschaft.

Der Maler beweist mit diesem Gemälde aber auch, daß ihm das seit Beginn des 19. Jahrhunderts verstärkt in der deutschen Malerei auftretende Atelierbild-Thema geläufig ist. Er kennt den in der Romantik häufig als „Sehnsuchts-Motiv“ verwandten „Blick aus dem Fenster“, aber er läßt ihn bereits in der Gasse enden. Nur noch ein winziger Ausschnitt von Himmelblau in der rechten oberen Ecke des Mittelfensters verbleibt als Rest dieses Motivs.



Karl Martini, Porträt seines Bruders Clemens Martini, Privatbesitz, weitere Daten unbekannt.



Fritz Martini, Fotografie, Privatbesitz.

Verwunderlich ist jedoch nach wie vor die kleine Szene des „Amor nobile“ in diesem Gemälde. Ihre farbliche Wiedergabe entspricht den Fresken Raffaels. Daher muß unser Maler entweder Zugang zu den Gouachen Maestris oder einem der kolorierten Kupferstiche, die davon im Umlauf waren, gehabt haben. Eine andere Alternative ist, daß er die Fresken aus eigener Anschauung während ihrer kurzen Zugänglichkeit um die Wende vom 18. ins 19. Jahrhundert bei einem Rom-Besuch kennenlernte. So, wie die Darstellung des Amor vor der Gardine befestigt ist, würde sie niemals halten. Sollte dem Detailmaler, als der der Künstler sich mit diesem Gemälde ausgewiesen hat, dem jede Spiegelung z. B. der Gardine im Fenster, jeder Ausriß an der Gardinenbordüre wichtig ist, der die Haken für seine Malutensilien sowie das Siegel auf dem Brief am Fenster nicht vergißt, entgangen sein, daß sein kleines Gemälde nur an einem Haltepunkt an der Gardine befestigt ist? So ist doch wohl eine kompositorische und inhaltliche Absicht für die Platzierung des Gemäldes an dieser Stelle zu vermuten. Zunächst einmal entspricht der Dreiklang der Gemälde: Porträt – Darstellung des Araber-Schimmels – „Amor nobile“ der Dreifigurenkomposition der Hauptgruppe. Durch sie wird der Bildraum, der ansonsten fast gar nicht greifbar wird, konstituiert. Das Gemälde ist also bewußte Zutat und ein Hinweis auf eine überlegte Komposition des Gemäldes aus Einzelelementen. Auch die Architektur auf der anderen Seite der Gasse in dem Gemälde könnte „zusammenkomponiert“ worden sein, denn exakt diese Häuseransicht konnte für Biberach noch nicht nachgewiesen werden. Jedoch lassen sich Details, wie Fensteranlage und Geschoßstufung z. B. am Ebersbacher Hof und die giebelseitige Balkenabdeckung durch ein paar Reihen Biberschwanzziegel an der heutigen VHS, nachweisen.

Daß Karl Martini den „Amor nobile“ durch Druckgrafik oder eigene Anschauung kannte, konnte jedoch nicht festgestellt werden. Die Kenntnis davon wird zu seiner Zeit auch nicht leicht zu gewinnen gewesen sein, wie aus der Darstellung der bislang bekannten Exemplare zu ersehen ist.

Dieses trifft wohl auch auf Karl Friedrich Göser zu, für den dieses Gemälde bislang in Anspruch genommen wurde. Zwar legen seine Bildtitel nahe, daß auch er gereist sein könnte, aber an ihnen sind höchstens Reisen nach Tirol und in die Steiermark abzulesen. Außer in seinen sich stark an den Lehrer Pflug anlehnenden Genre-Szenen zeigt Göser sich in seinen wenigen erhaltenen Gemälden durch und durch fasziniert von der Lebensrealität der Menschen. Die zerfranste Kleidung der Bauersleute in seinem Gemälde mit dem aststieleschnitzenden Bauern und seiner Familie und der von der Wand abblätternde Verputz sind weniger pittoresk gemeint als vielmehr geprägt vom Bemühen des Malers, die Realität ohne Beschönigung und ohne Erhebung ins Symbolische darzustellen. Die Idylle, aber auch das Allegorische lagen Göser fern. Von ihm stammt auch eine der wenigen frühen Technikdarstellungen der Städtischen Sammlungen, der

Blick in das Innere einer steiermärkischen Sensenschmiede. So lassen es sein Werk und seine Biografie eher unwahrscheinlich erscheinen, daß man in ihm weiter den Maler dieses Atelier-Bildnisses sehen darf.

Johann Baptist Pflug käme da schon eher in Frage. Bekannt und auch häufig beschrieben ist seine Detailversessenheit, ein Merkmal, das sich auch auf diesem Gemälde findet, sowie seine Neigung und Fähigkeiten zur Komposition.²⁴ Man hat lange Zeit in Pflug den selbstgenügsamen, bodenständigen Schilderer seiner Umgebung ohne eigene Imagination gesehen. Die Betonung seiner „Eigenständigkeit“ sollte darauf hinweisen, er habe keine Einflüsse „von außen“ erhalten. So heißt es über ihn: „Für Pflug konnte es beim Nachdenken über seine Künstleraufgabe keinen Zweifel geben. Sein Talent drängte mit Naturkraft zum Genre. Das historische Fach war ihm zu hoch, zu verwickelt, zu gelehrt; es fehlte ihm hiezu die Weite des Blickes, die philosophische Anlage des Geistes, die Schärfe des Verstandes – ...“

Die kleine Welt, die Welt sich bescheidender aber gesunder Herzen, die Welt kräftiger Sinnlichkeit, welche sich am Sonnenschein des Lebens genießend erfreut, ... – kurz das Leben und Treiben des Volkes in seinen traditionellen Schranken mit dem Rahmen der umgebenden Natur, mit dem aktiven Antheil der Mitgeschöpfe aus dem Thierreich – das war seine Welt, ...

Er macht kein Bild, er findet es fertig, kopiert es; er schafft keine Gestalt, keinen Menschen, wie der reflektierende Maler, Dichter, – aber mit photographischer Genauigkeit wiederholt er, fesselt er das Erschaute mit der lachenden Farbe auf die Leinwand, ...

Unbedingt gehörte Pflug zu jenen Malern, welche das ‚Was‘ zur Hauptsache machten, daher war seine Nachbildung des Lebens selbst Leben und die Aufgabe seiner Kunst deren unmittelbare Bedeutung.“²⁵

Ein Mangel an klassischer Bildung wird bei ihm festgestellt. „Pflug ... gefiel sich in seiner Beschränkung; sein Geist dehnte sich nach der Tiefe mehr aus als in die Höhe.“²⁶

Neuere Untersuchungen zu seinem Werk lassen jedoch erkennen, daß Pflug keineswegs der beschränkte, aus sich heraus schaffende Künstler ist. Trotz seiner „oberschwäbischen Standorttreue“ gibt es Hinweise auf die Rezeption künstlerischer Entwicklungen auch nach Abschluß seines Studiums. Ohne daß dies im einzelnen schon ausführlich untersucht wäre, sei hier der Hinweis auf den englischen Maler und Graphiker William Hogarth (1697–1764) gestattet, dessen moralisierende Kupferstichfolgen auch in Deutschland weite Verbreitung fanden und Spuren im Werk Pflugs hinterließen.²⁷ Das Allegorisieren und Moralisieren, das auch den niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts zu eigen ist, an denen er sich hauptsächlich schulte, gehörte als ein wichtiger Schritt zur Entwicklung Johann Baptist Pflugs. Er selbst gibt eine Reihe von Bildbeispielen und kommentiert diese: „Damals war mir auch eine Neigung zum Al-

legorisieren eigen, die ich später verloren, wenigstens nur in der Detailmalerei noch angewendet habe; die Wirklichkeit in ihrer realen Gestalt fesselte mich mehr, als eine Darstellungsmanier, die für Viele unverständlich blieb und bleiben mußte.“²⁸

In einigen Arbeiten, die um die Mitte der 20er Jahre des 19. Jahrhunderts entstanden sind, aber noch mehr in einer Gouache aus dem Jahre 1841 ist ablesbar, daß sich Pflug auch intensiv mit dem Klassizismus auseinandersetzte. In kühlen, grauen Tönen stellt er den in Biberach hingerichteten Mathäus Flock in halbliegender Haltung dar. Hier übernimmt Pflug eine von antiken Sarkophagen stammende Formel, die vom Klassizismus wieder aufgenommen wurde. Der Bildhauer Antonio Canova (1757–1822) stellte die Schwester Napoleons Paulina Borghese in nahezu derselben Haltung dar.²⁹ Doch können hier nur einige Hinweise gegeben werden, weitere Detailstudien sind erforderlich. Jedenfalls gehörte bereits während seines Studiums in München (1806–1809) das Zeichnen nach den Antiken zu seinem Pensum an der Akademie. Dort hätte er auch theoretisch Zugang zu den Maestri-Graphiken der Raphael-Fresken finden können, denn seit 1802 waren diese vermutlich bereits dort. Die Bedeutung Raffaels für die Kunstgeschichte dürfte ihm geläufig gewesen sein, denn er läßt in einer Prüfung der Zeichenschüler vom Herbst 1846 Fragen nach diesem Künstler beantworten.³⁰ Die weiteren Fragen zu Kunst und Altertum beschäftigten sich darüber hinaus auch mit den Ausgrabungen der Antiken in Italien, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stattfanden und mit dem Vorbildcharakter antiker Statuen für die derzeitigen Maler.

Johann Baptist Pflug hatte, wie aus einer Reihe von nachgelassenen Briefen hervorgeht,³¹ einen sehr engen Kontakt zu seinen ehemaligen Schülern, die nun außerhalb lebten und arbeiteten, zu Göser, Carl von Ebersberg (1818–1880) und vor allem zu Anton Braith (1832–1905). Göser schrieb an Pflug, als er bereits in Rimpach wohnte. Aus diesem Brief geht hervor, daß der Lehrer immer noch große Fürsorge auf seine ehemaligen Schüler verwendete. Auch Carl von Ebersberg berichtete im Jahre 1844 von seinen Fortschritten aus Wien. Im Jahre 1863 scheint in Biberach das Gerücht aufgenommen zu sein, Ebersberg sei verstorben. Tatsächlich siedelte dieser in dem Jahr nach Graz um. Anton Braith erhielt von Pflug wohl den Auftrag, sich um dessen künstlerischen Nachlaß zu kümmern. Aus seinem Antwortschreiben wird deutlich, daß es ihm nicht gelang, diesen ausfindig zu machen.³² Über das Verhältnis Pflugs zu Karl Martini ist nichts bekannt.

Um jedoch den Maler Pflug endgültig für das Gemälde in Anspruch nehmen zu können, sind weitergehende Untersuchungen vonnöten. Solange kein erneuertes, wissenschaftliches Verzeichnis seiner Werke vorliegt, wird schwerlich eine Zuschreibung an ihn möglich sein.

Von allen Biberacher Künstlern hatte am ehesten der Romantiker Christian Xeller (1784–1872)

durch seine frühe Rom-Reise im Jahre 1811 bis 1813 die Gelegenheit, die Raphael-Fresken vor Ort im Original zu sehen. Verbürgte Rom-Reisen anderer Biberacher Künstler fanden erst zu einem späteren Zeitpunkt statt, als die Fresken vermutlich bereits nicht mehr zugänglich waren. Xeller verdiente seinen Lebensunterhalt bis 1810 vorzugsweise durch das Malen von Porträts in Wasserfarben. Durch sein Studium in Düsseldorf kam er mit Künstlern weit außerhalb des „Biberacher Dunstkreises“ in Berührung. In Ludwig Tiecks Maler-Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ aus dem Jahre 1798, in dem das Vorbild für eine ganze (folgende) Generation von Malern und Zeichnern beschrieben wird, heißt es in mehreren Einlassungen über die Allegorie – einem späteren zentralen Ausdrucksmittel der romantischen Malerei –, sei sie der Ort, „wo der Maler seine große Imagination, seinen Sinn für Magie der Kunst offenbaren kann“.³³

Übrigens taucht eine ähnliche Formulierung, nämlich die vom „magischen Vorgang des Malens“ auch in einer der Besprechungen des Biberacher Gemäldes auf.³⁴

Den Tieckschen Künstlerroman scheint Xeller durch und durch verinnerlicht zu haben. Die Person Xellers, wie sie sich in seinen Tagebüchern zu erkennen gibt,³⁵ scheint eine Synthese aller Künstlerpersönlichkeiten des Romans zu sein. Wiederzuerkennen ist der an sich und seiner künstlerischen Berufung Zweifelnde, der aus dem Handwerkerstand sich zum Künstler Erhebende, der sich zu verschiedenen Bereichen der Kunst Hingezogene, der aus tiefem inneren Bedürfnis Reisende. Christian Xeller ist weitgereist. Aufenthalte in Heidelberg, Frankfurt, München, Rom, Berlin, Paris, Weimar u. a. sind durch seine Tagebücher belegt. Als Restaurator hatte er Zugang zu öffentlichen und privaten Kunstsammlungen. Das romantische Motiv des „Blicks aus dem Fenster“, das Freundschafts-Motiv und die Atelier- und Selbstbildnisse seiner Künstlerkollegen dürften ihm vertraut gewesen sein. So bewahren die Städtischen Sammlungen von ihm ein Selbstbildnis mit Zeichenstift auf.³⁶ Über den Austausch Xellers mit Malern der Pflug-Schule ist nichts bekannt. Der einzige Biberacher Maler, zu dem er Kontakt hatte, war Johann Friedrich Dieterich, den er 1808 in Stuttgart traf und mit dem er gemeinsam die „Liebhaber-Kabinette“ besuchte. Zwar war er gelegentlich noch in Biberach, so im Jahre 1832, um die Nachlaßangelegenheiten seines Vaters zu regeln.³⁷ Ob er aber bei solchen Aufenthalten anders künstlerisch tätig war als zeichnerisch, muß dahingestellt bleiben. Das Œuvre Xellers, das nach Notizen in den Tagebüchern bei den Porträts in die Hunderte ging,³⁸ ist bis auf wenige Porträts und einige Zeichnungen, die zu den „schönsten Dokumenten romantischer Empfindung und deutscher Zeichenkunst gehören“,³⁹ untergegangen. Somit fehlt auch hier die Vergleichsbasis, um eine eventuelle Zuschreibung zu erhärten.

Daher sollte das bislang als „Selbstbildnis im Atelier“ geführte Gemälde der Städtischen Sammlungen so lange als „Maler-Atelier von Karl Martini“,

Maler unbekannt, bezeichnet werden, bis weitere Erforschungen im Zusammenhang mit der Biberacher Malschule eine endgültige Zuschreibung plausibel machen.

Anmerkungen

- 1 Franz Roh, Vier wenig bekannte Familienbilder nach 1800. In: Die Kunst und Das Schöne Heim, 51. Jg. (1953), S. 123.
- 2 Franz Roh (1953), S. 121f.
- 3 Katalog der Gemälde und Skulpturen bis 1900 der Städtischen Sammlungen (Braith-Mali-Museum), Biberach an der Riß. Bearbeitet von Dr. Herbert Hoffmann unter Mitarbeit von Dr. Kurt Diemer. Biberach an der Riß, 1975, S. 117.
- 4 Stadtarchiv Biberach. Nachlaßakten des Malers Karl Martini. Nr. 4530.
- 5 Auch das Impasto, der dicke Farbauftrag auf Gemälden, so daß eine strukturierte, reliefierte Oberfläche entsteht, geschieht mit einem speziell geformten Palettmesser.
- 6 Waldemar Januszczak (Hrsg.), Maltechniken großer Meister. Deutsche Ausgabe. München 1981. S. 70 und S. 84.
- 7 ZEIT-Magazin Nr. 28 v. 8. Juli 1994, S. 21.
- 8 Heidi C. Ebertshäuser (Hrsg.), Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. München 1983, S. 36 f.
Der Maler Johann Baptist Pflug berichtet davon, daß er sich der Genre-Malerei zuwendet, da das Studium der Historienmalerei länger und damit finanziell aufwendiger ist.
- 9 Julius Ernst Günthert (Hrsg.) Aus den Erinnerungen des Genremalers Johann Baptist Pflug. Bilder aus der Zopf-, Räuber- und Franzosenzeit Oberschwabens. Mit 7 Tafeln. Bearbeitet von Mathäus Gerster. Ulm (1923), S. 99.
- 9 Christine Hoh-Słodczyk, Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert. München 1985.
- 10 Willi Geismeyer, Biedermeier. Kunst und Kultur. Wiesbaden o. J. In diesem Werk wird eine größere Anzahl von Atelier-Bildern, Selbstbildnissen im Atelier sowie Malerkollegenbildnissen aus der Düsseldorfer Schule und dem Berliner Umkreis, aber auch aus Wien und München abgebildet, die atmosphärisch dem Biberacher Gemälde nahestehen. Die meisten davon sind in der Zeit entstanden, die auch für das Biberacher Gemälde angenommen wird.
- 11 Ebertshäuser (1983), S. 124.
- 12 Julius Ernst Günthert (Hrsg.), Erinnerungen eines Schwaben. Zeit- und Sittenbilder aus den letzten und ersten Tagen des 18. und 19. Jahrhunderts. Zweite Reihe. Nördlingen 1877.
Ab S. 38 werden eine größere Anzahl von Gemälden von David Teniers d. J. (1610–1690), Gerard ter Borch (1617–1681), Frans Mieris (1635–1681) und anderer genannt, die Pflug kopierte. Er tat dies in „zweifacher Absicht“: „Er ahmte anfangs die Meister und zwar zum Verwechseln ähnlich nach, wodurch er seinen Kopien einen schnelleren Abgang, sich selbst aber einen sehr wünschenswerthen Beitrag zu den Kosten seines akademischen Aufenthaltes in München auf höchst ehrenwerthe Weise verschaffte.“ S. 38.
- 13 Stadtarchiv Ulm, 774/13 sowie schriftliche Auskünfte.
- 14 Die Überlieferung der Titel erfolgte erst im frühen 19. Jahrhundert durch die Gouachen von Michelangelo Maestri.
- J.-D. Passavant, Raphael d'Urbain et son Père Giovanni Santi.
Französische Ausgabe. Paris. 1860. S. 228ff.
Hier nicht dargestellt, aber zur Serie gehörig, sind:
– „Amor poetico“. Diese Darstellung zeigt einen Amor mit Gerte in antikischem Streitwagen, der von zwei Schwänen gezogen wird.
– „Amor furioso“. Er wird von Schlangen in einem Faß auf Rollen gezogen. Er bezähmt die Schlangen mit einem Palmwedel, dem Symbol des Friedens.
– „Amor volubile“. Dieser fährt in einem Muschelwagen. In der rechten Hand hält er einen Pfeil, in der linken die Zügel für zwei Schmetterlinge, die Zeichen für Flatterhaftes.
– „Amor lento“. Er wird von zwei Schnecken gezogen. Der sechste Amor schließlich hat ein Gespann aus zwei Schildkröten, die ihn in einer Muschelhälfte über das Meer ziehen. Er treibt sie mit einem Speer an.
- 15 Passavant (1860), S. 232.
- 16 K. E. Hasse, Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena. In: Zeitschrift für Bildende Kunst, N. F. (1895), S. 137–141.
- 17 Schriftliche Nachricht von Dr. Tilman Falk vom 24. 3. 1994.
Auf den Stichen ist in roter Tinte das Datum vom 2. 9. 1802 vermerkt.
- 18 Schriftliche Nachricht von Dr. Ulrike Andersson vom 11. 4. 1994.
- 19 Idis Birgit Hartmann: Von Pflug bis Emminger: die Biberacher Malschule.
In: Otto Borst (Hrsg.), Aufruhr und Entsagung. Vormärz 1815–1848 in Baden und Württemberg. Stuttgart 1992. S. 366–405.
- 20 Ferdinand Martini, Von dem Einfluß der Sekretionsflüssigkeiten ... auf das menschliche Auge. 3 Bde. Buchhandlung Bellevue bei Konstanz. 1843 und 1844.
- 21 Zeit und Heimat, 26. Jg., Nr. 3 vom 15. Dezember 1983, S. 56.
- 22 Karl Otto Pöhl, Ein Band durch fünf Generationen. Martini – gestern und heute. München 1957.
- 23 Ursula Härting, Gemälde im Gemälde, Galeriebilder, gemalte Kunstkammern und Sammlungsporträts. In: Weltkunst, 64. Jg., Nr. 4, 1994, S. 448.
- 24 Hartmann (1992), S. 386, 388.
- 25 Günthert (1877), S. 37.
- 26 Günthert (1877), S. 53. Zur „Bodenständigkeit“ Pflugs s. auch S. 51.
- 27 Hartmann (1992), S. 390.
- 28 Günthert (1877), S. 74.
- 29 Herbert Eichhorn, Bild des Monats, Biberacher Veranstaltungskalender VK vom Januar 1989.
- 30 Städtische Sammlungen, Schriftlicher Nachlaß von Johann Baptist Pflug, Pflug III.
- 31 Städtische Sammlungen, Pflug III.
- 32 Schreiben Anton Braiths an Pflug vom 6. Januar 1863, Städtische Sammlungen, Pflug III.
- 33 Peter Griesinger, Christian Xeller. Ein Biberacher Landschaftszeichner der Romantik. 1784–1872. Biberach 1966. S. 41.
- 34 Roh (1953), S. 123.
- 35 Städtische Sammlungen, Biberach an der Riß. Es werden insgesamt 17 Tagebücher aufbewahrt.
- 36 Städtische Sammlungen, Inv.-Nr. 5931.
- 37 Griesinger (1966), S. 90.
- 38 Otto Funk, Neues über Christian Xeller. Sonderdruck aus: Anzeiger im Oberland. Nr. 63, 64, 68, 1934.
- 39 Zit. nach Griesinger (1966), S. 43.