

Frank Brunecker Bildgeschichten aufgedeckt – «Das Maleratelier» im Biberacher Braith-Mali-Museum

«Das Maleratelier» ist eines der hintergründigsten Kunstwerke der Biberacher Gemäldesammlung. Das Bild wirft ungewöhnlich viele Fragen auf. Wer hat es gemalt? Stellt es überhaupt ein Maleratelier dar? Welche Deutungsmöglichkeiten eröffnen die zahlreichen Bild-im-Bild-Verschlüsselungen?

Ein Maler in modischem Rock ist im Begriff, eine Dame zu porträtieren. Das Zimmer, in dem sich diese Szene abspielt, ist detailliert wiedergegeben. Aber wie in einem Arbeitsraum sieht es hier nicht aus. Die Teilansicht des Zimmers bietet eher den Eindruck eines Wohnraumes. Die Protagonisten sitzen an einem Tisch am Fenster, auf dem eine kleine Staffelei steht. Seitlich sieht man Kaffeegeschirr. Ebenso gut könnte der Maler zu Besuch bei der Dame sein, um bei ihr zu malen.

Allerdings sind im Bild einige Malerrequisiten zu sehen, insbesondere drei Gemälde: ein Amor, eine ungerahmte Pferdedarstellung und ein ungerahmtes Männerporträt. Sind dies die Proben seines Könnens? Oben hängen an zwei Haken vor den beiden Vertikalen des Fensters ein mit blauem Ultramarin gefülltes Fläschchen sowie eine zugebundene Tierblase zur Aufbewahrung angeriebener Farbe. Bleiben wir dabei, es handelt sich um ein «Maleratelier». Schließlich ist dies auch die Inventarisierungsbezeichnung des Biberacher Braith-Mali-Museums, seitdem dieses Bild vor über hundert Jahren in die städtische Sammlung gelangte. Aber wir müssen hervorheben, es ist kein typischer Künstlerarbeitsraum der Zeit, sondern ein Provisorium. Vielleicht ist der Maler vor kurzem erst in Biberach angekommen und hat sich noch nicht eingerichtet. Vielleicht überlegt er noch, ob die enge, neugierige Kleinstadt, der man in diesem Bild ebenfalls ansichtig wird, das rechte Terrain für ihn ist. Vielleicht ist das Bild auch aus der Rückschau des Künstlers auf seine Anfänge gemalt worden.

*Das Modell des Malers zeigt ihr Gesicht im Spiegel –
Im Atelierfenster erscheinen Fenster des Nachbarhauses*

Der Maler trägt eine schirmähnliche Kopfbedeckung, die seine Augen vor Gegenlicht schützt, den Künstler aber auch von der zudringlichen Außenwelt ostentativ abgrenzt. Mit dem Pinsel in der rechten Hand und mit eigenartig gehobenem kleinen Finger visiert er sein Modell an. In der linken Hand

hält er die Palette mit weiteren Pinseln und dem Malstock.

Sein Modell, eine sorgfältig frisierte Dame in einem mit Spitzen besetzten Biedermeierkleid, sehen wir von hinten mit leichter Kopfwendung. Ihr Gesicht erscheint erst in einem auf der Fensterbank angelehnten Spiegel. Ihr gespiegelter Blick gilt dem Maler und seiner Tätigkeit. Die Dame ist so ins Bild gesetzt, dass Kopf, Hals und Rücken die auf dem Tisch stehende Staffelei verdecken, auf der sich wohl das auszuführende Porträt befindet. Dieses ist jedoch unserem Blick entzogen, wie auch die Staffelei lediglich durch zwei ohne jede perspektivische Tiefe angedeutete Hölzer dargestellt ist. Der Schnittpunkt beider Hölzer liegt zentral hinter dem abgewendeten Gesicht des Modells.

Von rechts blickt ein Mädchen, *ein scharf gescheiteltes Zwergendämchen*,¹ ins Bild. Ihr Profil wird in einem weiteren Spiegel gedoppelt. Über ihr steht ein Männerporträt auf dem Sims, das uns starr und ausdruckslos fixiert und – einmal entdeckt – beinahe aus dem Bildzentrum ablenkt. Monika Machnicki gelang 1994 anhand einer im Ulmer Museum bewahrten Zunfttafel der Nachweis, dass dieses Männerporträt den Ulmer Süßbäcker Johann Friedrich Fink (1784 bis 1849) darstellt. Er trägt auf der Zunfttafel wie auch im «Maleratelier» den gleichen pelzbesetzten Rock. Beide Porträts sind einander so ähnlich, dass entweder der Maler beider Bilder identisch ist oder das Biberacher «Maleratelier» die Vorlage für die etwa 1840 entstandene Ulmer Zunfttafel abgegeben hat.²

Zwischen den Köpfen von Maler und Modell geht das hohe Atelierfenster nach draußen auf die Gasse, und in den Fensterkreuzen erscheinen die Fenster des gegenüberliegenden Hauses mit weiteren Fensterkreuzen, die sich mit dem Atelierfenster in vielfachen Bildausschnitten verschränken. Viele kleine Welten sind darin parzellenartig und aperspektivisch nebeneinander montiert. Räumlichkeit ist nur durch die Verringerung der Körpergrößen nach hinten festgelegt.

Der Maler führt eine Reihe von rechtwinklig begrenzten Feldern ein, die sowohl Bilder als auch Wirklichkeitsausschnitte enthalten, woraus sich Ambivalenzen ergeben. Das zentrale Formthema ist der Ausschnitt. Vervielfacht bildet er die Koordinatensysteme der Flächengliederung und zwingt das Auge, von Rahmen zu

Rahmen zu springen, wobei die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum ihre Eindeutigkeit einbüßen. Wir haben es mit einem aphoristisch verschachtelten Mehrfeldbild zu tun, urteilt Werner Hoffmann.³

Aus dem oberen Fenster gegenüber schauen ein Kind, ein älterer Mann und eine Katze auf das doch harmlose Geschehen im Atelier. Über dem Kind sieht eine Frau auf die Gasse hinab, während im unteren Fenster neben einer traurig dasitzenden, sinnenden jungen Frau eine Alte etwas Flachs zum Spinnen aus der Kunkel zupft. Noch neben dem gegenüberliegenden Haus öffnet sich in einem schmalen Rand die Straße und leitet den Blick unwillkürlich auf ein weiter zurückliegendes weiß verputztes Haus. In einem Schlitz wird ein Stück vom Himmel frei.

Nur der Mittelteil des dreiteiligen Atelierfensters bietet diese Durchsicht. Seine beiden äußeren Flügel sind verhängt und zusätzlich umrahmt von Gardinen, die wie die Vorhänge eines Theaters die Szenerie umschließen.

Unter dem Maler im Atelier sitzt ein Jagdhund, der die Porträtsitzung konzentriert verfolgt und dessen Blickrichtung schräg nach oben verlaufend, über den Malstock in der linken Hand des Malers und die Schulterlinie der Dame, eine tiefliegende Diagonale in das Bild legt. Diese Diagonale findet ihr Gegenstück im Faltenwurf des über den Stuhl gehängten Sticktuchs und der Ellenbogenlinie des Malers, so dass zusammen mit den virtuos gezeichneten Gardinen und im Schnittpunkt der ziselierten Raffknöpfe eine Raute das Zentrum dieses beinahe quadratischen Bildes markiert. Zudem endet der Blick des Jagdhundes in dem erwähnten Männerporträt, dessen Blick auf uns Betrachter gerichtet ist, wobei es auf die Identität des Süßbäckers Fink sicher nicht ankommt, sondern auf die Umlenkung der Blicke. So kann der Betrachter Betrachteter sein, und auch das malerisch Dargestellte ist etwas Betrachtetes von einem jeweils nur subjektiv wahren, individuellen Blickpunkt aus.

Insgesamt elf Blickrichtungen werfen imaginäre Linien ins Bild. Das Dutzend wird komplett, wenn wir uns selbst mit ins Spiel bringen. Allzu seltsam schwebt die antikische Miniatur eines Amor nobile mit Dreizack und zwei Delphinen vor der linken Gardine. Wie ist sie befestigt? Blieb sie absichtlich «unbefestigt»? Oder haftet sie an einem Spiegel? Es ist zumindest denkbar, dass dieser Einblick in ein «Maleratelier» die gespiegelte Ansicht aus einem rückwärtig befindlichen Spiegel vorstellt. Dann wäre der Maler Linkshänder. Allerdings unterblieb die spiegelverkehrte Darstellung des Süßbäckers Fink. Das mag irrelevant sein. Wenn man es mitbe-

denkt, kann man anstelle der Spiegelung einen Durchblick auf das «Maleratelier» annehmen durch eine Verglasung, eine Glastür zum Beispiel, an der der Amor klebt.

«Allegorie des Sehannes» mit elf Blickachsen –
Der Maler karikiert eine kleinstädtische Umgebung

In diesem Sinne ist das Gemälde als *Allegorie des Sehannes* gedeutet worden, und weil es ohne das Sehen, das Anschauen und Betrachten keine malerischen Nachahmungen geben würde, auch als *Allegorie der Malerei*.⁴ Deutlich liegt der Akzent der Bildkomposition auf dem Akt des Malens und nicht auf seinem Resultat, wofür auch die Palette und die auffällige Geste des Messens mit Pinsel und gespreiztem Finger an zentraler Bildposition stehen. Auch der schwebende mythologische Amor gehört dem Reich malerischer Imagination an.⁵

*Der inhaltliche und formale Spaß ruht hier darauf, dass man niemals recht weiß, wie die Dinge eigentlich zueinander stehen: was draußen und was drinnen, aber auch, was Wirklichkeit und was gemalt ist. (...) Niemals ist die Magie einer Bildwirkung kuriose aufgefasset worden. Und vieles wird hier Bild im Bilde. Welcher Ernst auf allen Gesichtern! Ich sehe hier eine der kauzigsten Arbeiten, die das Biedermeier hervorgebracht hat, übrigens wunderschön im funkelnden Kolorit der miniaturartigen Vertiefung bis ins kleinste, fasst Franz Roh zusammen.*⁶

So steht dieses bemerkenswert vielschichtige Bild auf doppelten Böden. Zum einen ruht es noch fest auf den Fundamenten der nüchtern sachlichen Bildauffassung der deutschen Romantik. Zum anderen öffnet es sich in der Negierung eines gesicherten Standpunkts bereits den Unwägbarkeiten der Moderne. Die brauntonige, kontrastschwache Farbigkeit liegt weit entfernt vom Klassizismus, und auch die Detailfreude bezeugt ein eher spätes Biedermeier. Die Entstehung des unsignierten und undatierten Gemäldes wird daher zurecht in die Zeit um 1835 gesetzt; es könnte allerdings in Biberach auch noch später gemalt worden sein.

Die traute und betuliche Welt des Biedermeier wird hier teils bejaht, teils ironisiert, letzteres vor allem durch die auffällige Beugung des Geschehens im «Maleratelier» aus den Fenstern gegenüber. Der Betrachter ist lediglich ein Gaffer mehr in der bedrückenden sozialen Enge dieser typisch kleinstädtischen Gasse. In karikierender, vielleicht auch in resignierend melancholischer Weise dokumentiert das Bild die vielen kritischen Augen, unter denen im frühen 19. Jahrhundert ein Künstler in der Provinz zu arbeiten gezwungen war. Wegen dieser offensichtlichen Kritik an den bestehenden Verhältnissen,



Unbekannter Künstler, «Das Maleratier», unsigniert und undatiert, um 1835; Öl auf Leinwand, 46 x 47 cm, Braith-Mali-Museum Biberach; Geschenk von Auguste Göser, Augsburg, um 1900.

den strengen moralischen und sittlichen Vorstellungen, wie auch der unausweichlichen sozialen Kontrolle, wurde das Gemälde wiederholt in große Ausstellungen einbezogen.⁷

In solchen allgemeinen, kunst- und kulturhistorisch bedeutsamen Zusammenhängen waren die Biberacher Besonderheiten naturgemäß von geringerem Interesse. Deshalb sei eine ergänzende Deutungsmöglichkeit erlaubt, nämlich die Bezugnahme auf das bikonfessionelle Leben in einem zwar mehrheitlich evangelischen Biberach, das jedoch eine sozial und kulturell bestimmende katholische Elite aufwies, die zu gleichen Teilen wie die Evangelischen an der Stadtregierung im Magistrat beteiligt war (Parität). Wir sehen hier also auch einen katholi-

schen Maler⁸ in seinem etwas freieren katholischen Milieu in tätiger Auseinandersetzung mit seinem pietistisch beeinflussten Umfeld – und das in einer Zeit, in der auch in Biberach die kleinlichen konfessionellen Konflikte ins Absurde abzugleiten im Begriffe waren. Zwei Anstandswauwau – Hund und Töchterchen – sind für die Porträtsitzung gleichwohl erforderlich.

*Der i-Punkt auf einem vielbödigen Bilderrätsel:
Der Künstler des «Malerateliers» bleibt unbekannt*

Leider ist noch immer ungeklärt, wer dieses Bild gemalt hat. Im alten Einlaufbuch des Braith-Mali-Museums findet sich die Eintragung *Oelgemälde:*

*Maler-Atelier von Karl Martini.*⁹ Das ist zweideutig und könnte heißen, dass es sich um das Atelier des Malers Karl Martini oder um ein Atelier, gemalt von Karl Martini, handelt. Normalerweise wird diese Eintragung «von» im Einlaufbuch in diesem letzten Sinne verwendet, und so wurde das Bild in der Vergangenheit dem Pflug-Schüler¹⁰ Karl Anton Martini (Biberach 1796 – Biberach 1869) zugeschrieben. Doch die wenigen Tier- und Genrebilder, die man von Martini heute noch kennt, zeigen eine konventionellere Malerei als das Bild «Maleratelier», insbesondere eine feine Farbstufung, die der Atelierdarstellung sehr unähnlich ist. Weil dagegen ein von Karl Martini angefertigtes Porträt seines Bruders Clemens sowie eine Fotografie seines Bruders Fritz Martini eine Familienähnlichkeit mit dem im «Maleratelier» dargestellten Maler belegen,¹¹ dürfen wir den Eintrag im Einlaufbuch des Museums eher dahin interpretieren, dass das Bild nicht von Karl Martini stammt, sondern ihn in seinem Atelier darstellt.

Folgerichtig schrieben die Bearbeiter des Biberacher Bestandskatalogs 1975 das Bild Karl Friedrich Göser (Biberach 1803–Rimpach 1858) zu, ebenfalls ein Pflug-Schüler.¹² Denn das Gemälde gelangte um 1900 als Geschenk der Oberstabsarztwitwe Göser ins Biberacher Museum. Zudem waren die Familien Göser und Martini durch Heirat miteinander verbunden.¹³ Göser ist bekannt für Historien- und Genrebilder sowie Porträts mit im Vergleich zu Pflug schärferer Kontur und weniger reicher Farbpalette. Bis heute lässt sich jedoch auch in Göser's Werk kein dem «Maleratelier» vergleichbares oder auch nur stilistisch ähnliches Bild aufweisen.

In dieser Unsicherheit wurde die Zuschreibung an Johann Baptist Pflug (Biberach 1785–Biberach 1866) selbst oder sogar an den Romantiker Christian Xeller (Biberach 1784–Berlin 1872) diskutiert, aber aufgrund der auch hier fehlenden Vergleichsbasis nicht nahe gelegt.¹⁴ Der stilistische Abstand zu Pflug, der als Künstlerpersönlichkeit womöglich zu einem derart qualitätvollen Bild in der Lage gewesen wäre, erscheint einfach zu groß. Im Werk Xellers finden sich gar keine Ansatzpunkte. Eher noch könnte man das «Maleratelier» in Beziehung zu Franz Xaver Müller (Biberach 1791–Biberach 1869) bringen, einer der ersten Schüler Pflugs, der einige überzeugende Porträts hinterlassen hat, die der Malweise im «Maleratelier» nicht unähnlich sind. Aber auch hier fehlt ein überzeugendes Kriterium.

Vorerst bleibt es bei dem Resümee, zu dem Monika Machnicki bereits 1994 gelangt ist: Der Maler des *Malerateliers von Karl Martini* sollte solange als unbekannt gelten, bis weitere Nachrichten aus dem Umkreis der Biberacher Pflug-Schule eine

Kunsthau Bühler

MALEREI + PLASTIK DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

Alte Ansichten aus Württemberg
Alte Landkarten und dekorative Stiche

KUNSTHAUS BÜHLER GMBH
D-70184 Stuttgart, Wagenburgstraße 4,
Tel. 07 11/24 05 07, Fax 07 11/2 36 11 53
E-Mail: buehler@buehler-art.de, <http://www.buehler-art.de>
Mo. – Fr. 9 – 13 + 14 – 18, Sa. 9 – 13 Uhr

Zuschreibung plausibel machen. Dem an Facettenreichen Bilderrätsel setzt diese Unwägbarkeit den i-Punkt auf.

ANMERKUNGEN

- 1 Franz Roh: Vier wenig bekannte Familienbilder nach 1800, in: Die Kunst und das schöne Heim 51, Heft 4, München 1953, S. 123.
- 2 Monika Machnicki: Gesucht: Ein Maler. Anmerkungen über die Darstellung eines Maler-Ateliers im Biberacher Museum, in: Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach 17, Sonderheft Nr. 1 (1994), S. 7.
- 3 Werner Hoffmann: Die Moderne im Rückspiegel, München 1998, S. 20.
- 4 Monika Machnicki, a.a.O., S. 7.
- 5 Dorothee Kaufmann: Das Maleratelier, in: Braith-Mali-Museum. Kunst des 17. bis 19. Jahrhunderts, Biberach 2001, S. 104.
- 6 Franz Roh, a.a.O., S. 123f.
- 7 Vgl. Georg Himmelheber: Kunst des Biedermeier 1815–1835. Katalog des Bayerischen Nationalmuseums München, München 1988, S. 94, 214, 297. Badisches Landesmuseum Karlsruhe: 1848/49. Revolution der deutschen Demokraten in Baden, Baden-Baden 1998, S. 145f. Sabine Schulze (Hrsg.): Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov. Ausstellungskatalog des Städtischen Kunstinstituts und der Städtischen Galerie, Ostfildern-Ruit 1998, S. 122f.
- 8 Die Maler der so genannten Pflug-Schule, aus deren Umkreis dieses Gemälde stammt (s.u.), waren im allgemeinen katholisch.
- 9 Städtische Sammlung Biberach. Einlauf. 1898–1914. 2. Teil: Vom Kunst- und Altertums-Verein Biberach, erster Eintrag: A, 2, 20. 1. Frau Oberstabsarzt Auguste Göser in Augsburg. Ein weiterer Hinweis im Katalog der Sonder-Kabinette, S. 175: «Maler-Atelier von Karl Martini, gemalt von demselben».
- 10 Johann Baptist Pflug (Biberach 1785 – Biberach 1866) gilt als einer der beliebtesten Genremaler Süddeutschlands. Er war über 40 Jahre als Zeichenlehrer am Biberacher Gymnasium tätig und bildete eine lange Reihe regional bekannter Maler aus.
- 11 Monika Machnicki, a.a.O., S. 9.
- 12 Katalog der Gemälde und Skulpturen bis 1900, Städtische Sammlungen (Braith-Mali-Museum), bearbeitet von Herbert Hoffmann unter Mitarbeit von Kurt Diemer, Biberach 1975, S. 116f.
- 13 Aus den Nachlassakten Karl Martinis geht hervor, dass die Erbgemeinschaft den künstlerischen Nachlass untereinander aufteilen wollte.
- 14 Monika Machnicki, a.a.O., S. 10f.