

Die Werke von August Ludwig Most als Spiegelbild der Ideale des Biedermeier

Ewa Gwiazdowska

»Die Geschichte der Gattung [Genremalerei] spiegelt wie kaum eine andere den geistigen Zustand von Kunst und Publikum« – schrieb Börsch-Supan.¹ Getrost lässt sich diese These auch auf die Zeit des Biedermeier beziehen, sucht man nur in der damaligen Kunst ein Spiegelbild der Ideale jener Kreise, an die sich diese Kunst vorrangig richtete. Diese bestanden vor allem aus Vertretern des Bürgertums und beruhte auf dem demographischen und wirtschaftlichen Potential dieser Schicht und auf seiner stetig wachsenden Bedeutung als gesellschaftliche Kraft. Eine wesentliche Rolle spielte dabei das Eindringen des Bürgertums in die Wurzeln der kulturellen Gesellschaft, wobei die Nachahmung des Adels, darunter auch das Interesse für die Kunst und das Sammeln von Kunst, als prestigefördernd galt. Ganz besonders eiferte man dem Vorbild der aristokratischen Kunst in der Darstellung der eigenen Person und ihrer Umgebung nach. Von der Rolle und Bedeutung dieses Bedürfnisses des Bürgertums als Auftraggeber zeugen die Themen und die Zahl der in einzelnen städtischen Zentren des deutschen Staates geschaffenen Gemälde. Aus den statistischen Erhebungen Börsch-Supans geht hervor, dass Portraits und Genrebilder die zumeist gemalten Werke sind.² Zur Vertiefung dieser Beschreibung jener biedermeierlichen Gesellschaft, die sowohl an der Entwicklung der Kunst teilnahm als auch selbige beeinflusste, sei angefügt, dass sich die aristokratischen Schichten der Gesellschaft ihrerseits der bürgerlichen Sichtweise, wie auch der im gesellschaftlich-politischen Leben immer mehr auftretenden Trennung zwischen öffentlichem und privaten Leben annäherten.

Einer der hauptsächlich für das Bürgertum arbeitenden Künstler war der in Stettin wirkende August Ludwig Most (1807–83). Durch seine kleinbürgerliche Herkunft war er für diesen Beruf prädestiniert. Er entstammte einer geachteten Schlosserfamilie aus der Stettiner Unterstadt, wuchs also mit der Mentalität und den Bräuchen dieser Gesellschaftsschicht auf, weshalb für ihn die Werte und Mentalität des Bürgertums verständlich waren.³

Zur Beantwortung der Frage, ob und wie sich im Werk A.L. Mosts das Bürgerliche widerspiegelt, ist es notwendig, sein Werk unter Berücksichtigung der Sachliteratur vorzustellen. In der Geschichte finden sich Betrachtungen des Bürgerportraits unter

1 BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 286.

2 BÖRSCH-SUPAN 1988, auf anderen Seiten.

3 Lothar Brieger bemerkt in der Monographie über die Genremalerei des 19. Jahrhunderts, dass die deutschen Werke der Biedermeierzeit die Hervorhebung ethischer Regeln, nicht aber die Wiedergabe der Wirklichkeit als solcher zum Ziele hatten, in: BRIEGER 1922, S. 181.

unterschiedlichen Prämissen aus den Bereichen der Politik, der Gesellschaft oder des kulturellen Lebens. Die Autoren dieser Arbeiten konzentrieren sich jedoch auf die Zeit der Herausbildung des Bürgertums, auf das letzte Jahrzehnt des 18. und den Beginn des 19. Jahrhunderts. Als Beispiel sei hier die Arbeit aus der Feder Horst Möllers angeführt: »Fürstenstaat oder Bürgernation. Deutschland 1763–1815.«⁴ Andere Autoren behandeln bestimmte Aspekte der bürgerlichen Tugenden in ihren Abhandlungen über das Biedermeier in einem Zusammenhang mit umfassenderen Problemen: Wolfgang J. Mommsen im Werk »Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933«⁵, Redakteur und Autoren der Artikel im Band »Spory o biedermeier.«⁶ Dem realen und künstlerischen Portrait des Bürgertums und seiner Ideale während eines längeren zeitlichen Zusammenhangs, die auch eine detaillierte Genese dieser Erscheinung enthält, widmete sich Angelika Lorenz zunächst mit ihrem vertiefenden Werk »Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts« und danach mit der Synthese in ihrem Artikel »Konturen eines neuen Menschenbildes. Zum Wandel des Porträts.«⁷ Die Forscherin stützt ihre Abhandlung auf eine umfangreiche Fachliteratur und berücksichtigt für die Anfänge und den Verlauf dieser Erscheinung die historisch-philosophischen Grundlagen wie auch ihre künstlerischen Parallelen sowohl in der Malerei als auch in der Literatur.⁸

Das Bild des neuzeitlichen Bürgers bildete sich im 18. Jahrhundert unter dem Einfluss der Gedanken der Aufklärung heraus und fand seine Verkörperung in den Kunstwerken des Sentimentalismus. Zu seinen Grundvoraussetzungen gehörte das Erlangen einer Privatsphäre, die erst dank der Trennung von Arbeitsstätte und häuslichem Leben, wie auch der Entwicklung der sogenannten Kleinfamilie ohne Dienboten und weitere Verwandte möglich war, wie auch durch die Entstehung eines neuen Kanon und einer Teilung der Rollen für die einzelnen Mitglieder der Familie.

Untrennbar mit dem Begriff Familie verbunden war die Notwendigkeit zur Feinfühligkeit. Nur durch diese ließen sich die Familienbände festigen, die, nicht zuletzt durch die stundenlange häusliche Abwesenheit des Vaters, der mit dem Erwerb des zur »Erhaltung des grundlegenden Gesellschaftsstandes Notwendigen« beschäftigt war, immer wieder zu schwanken drohten. In demselben Maße wie die Familie zur Privatsache wurde, wuchs der Mechanismus der Fürsorglichkeit, um die Stabilität, Bedeutung und das Prestige der Familie nicht zu entwerten. Die Familie wurde so zur Grundlage aller bürgerlichen Existenz. Lorenz bemerkt dazu: »Zu den Grundfesten bürgerlicher Selbstbestimmung zählten spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ein harmonisches, Liebe erfülltes Ehe- und Familienleben.«⁹ Ehe und Familie des Bürgertums waren die Eckpfeiler der Sitte und Moral. Das Streben nach der Familie

4 MÖLLER 1998.

5 MOMMSEN 2002.

6 KUBIAK 2006.

7 LORENZ 1985. – LORENZ 2002, S. 224–240.

8 Der an Fachliteratur interessierten Leser sei auf die Arbeit von A. Lorenz verwiesen.

9 LORENZ 2002, S. 225.

diente als beispielhaftes Streben nach Moral und wurde auf immer höherer Ebene zur Grundlage erhoben.¹⁰ Gleichzeitig sollte die Ehe von gegenseitiger Zuneigung und Liebe getragen sein und mit den Kindern ihre Früchte tragen, wodurch sie in ihrer Bedeutung zu einem »Stein« im Bau der Gesellschaft wurde und zur Festigung des familiären Gemeinsinns beitrug.¹¹

Das Ideal für die hierarchisch und patriarchalisch strukturierte Familie, die als Folge der gestärkten wirtschaftlichen Rolle des Mannes entstand, war eine Familie in Harmonie mit der durch die Natur ausgedrückten Gefühlswelt, der im Laufe der Erziehung erworbenen Kultur und der häuslichen Wirtschaft. Jedes Mitglied der Familie, Großvater, Großmutter, Vater, Mutter und Kinder, hatte seinen Platz und erfüllte seine vorgegebene gesellschaftliche Rolle, mit der bestimmte Tugenden und Ideale verbunden waren.

Für das städtische Leben, das weniger als das dörfliche durch die benachbarte Gesellschaft reguliert war, sollte die Kunst eine der Quellen des moralischen Ideals verkörpern. Ganz besonders, wenn sie von einem Künstler geschaffen wurde, der sich – wie A.L. Most – auf seine Aufgabe verstand und dem Geist und Ideale des kleinbürgerlichen Lebensweges nahe waren, die ebenso für die patriarchalische Ordnung der Familien auf dem Lande galten. Sowohl direkt durch die Wahl seiner Themen und Motive als auch indirekt durch die Formen seiner Kompositionen präsentierte Most die bürgerlichen Tugenden in vielen Genrebildern.

Die durch das Bürgertum bevorzugte patriarchalische Ordnung bedeutete vor allem Achtung des Familienoberhauptes, also des Großvaters, die Abhängigkeit von diesem und Gehorsam gegenüber seinen Entscheidungen in existentiellen Fragen. Das Familienoberhaupt gab der Familie Struktur und Sicherheit und schuf die Voraussetzungen für ihre Existenz als solides Unternehmen in einer konkurrierenden Welt.¹² Ihm in diesem Verhältnis gegenüber standen die Enkel, deren Dasein Konsequenz der großväterlichen Entscheidungen war, seiner Zustimmung zur Ehe und zur Geburt der eigenen Erben.¹³ Seiner Person verdankte die jüngste Generation ihr Auf-die-Welt-Kommen und die Lebensbedingungen, unter denen sie aufwuchsen. Andererseits wurden Kinder als Segen empfunden.

Die Bedeutung von Großvater und Enkel in der Familienhierarchie fand ihren Ausdruck in der Popularität der Genreszene »Geburtstag des Großvaters«.¹⁴ Auch A.L. Most nahm dieses Thema – wenn auch erst recht spät – auf. Das 1849 entstandene Gemälde »Großvaters Geburtstag«¹⁵ (Abb. 1) zeigt beide Großeltern, drei Enkel und

10 LORENZ 1985, S. 14.

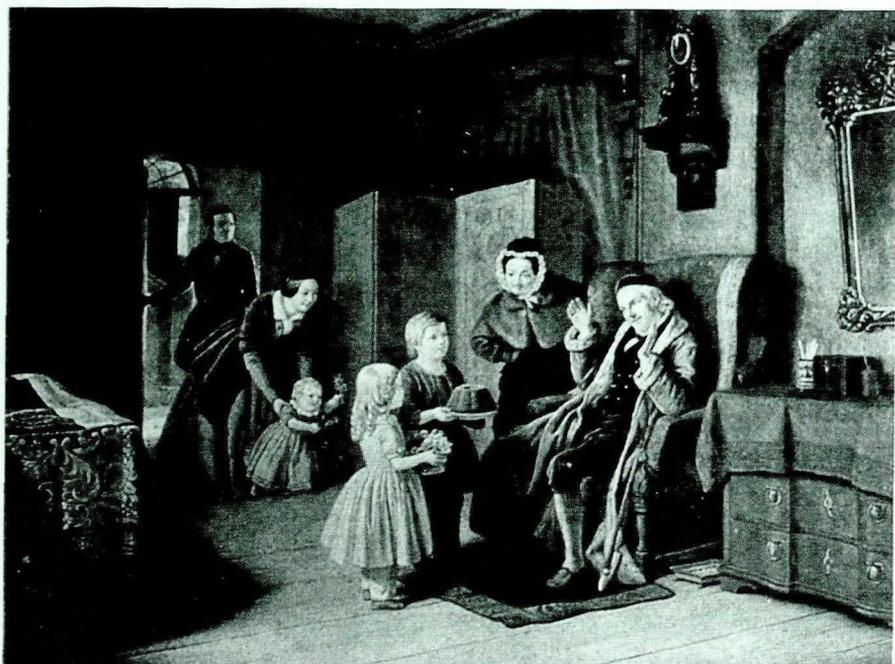
11 Vgl. LORENZ 2002, S. 225.

12 LORENZ 2002, S. 43ff.

13 FURET 2001, S. 37.

14 Diese Erscheinung bespricht Lorenz am Beispiel des von Johann Christoph Rincklake geschaffenen Bildes »Bildnis der Familie Beyerle«, in: LORENZ 2002, S. 225ff.

15 Das Bild kaufte der Kunstverein für Pommern, danach gelangte es in den Besitz der Hohenzollern und befand sich bis zum 2. Weltkrieg in deren Besitz, in: MOST 1937, S. 14, Kat.-Nr. 92, Abb. – GEISMAYER 1982, S. 353, Abb.



1 A.L. Most: Des Großvaters Geburtstag (Urodziny dziadka), 1847, Öl auf Leinwand, 43×55 cm, Potsdam, SPSP

die Eltern. Im Mittelpunkt der Komposition wird dem Jubilar gratuliert, der gemütlich in einem hohen Armlehnstuhl sitzt und die Hand zum Gruße ausstreckt. Neben dem Lehnstuhl steht die leicht zu den Enkeln geneigte Großmutter, während die beiden älteren Kinder sich am Rande des vor dem Sessel liegenden Läufers halten und dem Großvater Geschenke überreichen. Das Mädchen hält einen Blumenkorb in ihrer Hand und der Junge einen von der Mutter gebackenen Kuchen. Die Eltern mit dem jüngsten Kind betreten gerade das Zimmer. Die Mutter führt den Kleinsten, der einen Blumenstrauß trägt, zum Großvater, während der Vater die Türe schließt. Gerade diese Geste schafft die Intimität der Szene, verhilft die Privatsphäre zu sichern, der doch andererseits der Künstler beiwohnt, um diese wichtige Familienfeier festzuhalten. Das Bild zeigt die gesamte Familie, wie sie freudig den Geburtstag des Oberhauptes begeht. Der Großvater sitzt in seinem Sessel, wie ein König auf dem Thron. Die Großmutter an seiner Seite spielt die Rolle des Ratgebers, die Enkel sind die Abgeordneten und die Eltern die Untergebenen. Most nutzt hier eine Komposition aus historischen Szenen, der Audienz beim König, hebt so die Bedeutung der Familienfeierlichkeit deutlich und betont so die gesellschaftliche Rolle des Großvaters.

Die Hauptgruppe der Figuren wurde zu einer idealen Kreisform komponiert, was die Harmonie des Ganzen symbolisiert, während die Figuren der Eltern und des Jüngsten als Dreieck angeordnet und am Rande gruppiert wurden, um die Gleichmäßigkeit zu zerstören und der Komposition das erforderliche natürliche Element beizufügen. Das

entspricht der biedermeierlichen Weltanschauung, die, wie man annahm, im Gefühl der Schicksalhaftigkeit der Existenz im antagonistischen Widerspruch zwischen den selbst gestellten Idealen und der Wirklichkeit bestand. Die Position des jungen Vaters an der Schwelle zwischen Zimmer und Schatten, zeigt ihn als verbindendes Element zwischen dem Privatleben und der äußeren Welt. Seine feste, gerade Figur, seine Sicherheit, seine psychische Ausgeglichenheit und sein Gesichtsausdruck voll guten Geistes drücken das durch die bürgerliche Kultur gepflegte männliche Ideal aus – voller Tatkraft, von festem Charakter, geradlinig, aufrichtig und zielbewusst, als Garant der gesellschaftlichen Werte.¹⁶ Die junge Mutter, sorgfältig gekleidet, mit einfacher, glatter Frisur, einem offenen, gütigen und familiären Gesichtsausdruck, halb in das Zimmer vorgebeugt, das jüngste Kind haltend und zugleich den Großeltern darbietend, zeugt genauso wie der von natürlicher Freude geprägte Gesichtsausdruck des Kindes davon, dass das Heim der angestammte Ort der Frau war. Hier sollte sie herrschen und sich den Kindern wie auch der Hausarbeit widmen. Die gezeigte Mutter verkörpert das Ideal einer Frau, die der Familie Glück und Frieden garantiert, sparsam und moralisch sauber, fürsorglich und ordentlich ist. Sie sorgt sich um die Gepflogenheiten, wacht über die Privatsphäre und über die Verbindungen zur Gesellschaft.¹⁷ Dass diese Szene im sehr privaten, fast intimem Raum spielt, zeigen die Funktion und Einrichtung des Zimmers und die dargestellten Accessoires. Der Betrachter wird durch den Maler in das Schlafzimmer des Großvaters geführt, wo das durch Vorhänge geschlossene Alkovenbett für die Zeit des Treffens von einem hohen Paravent verdeckt wird. An den Sessel des Großvaters gelehnt findet sich eine lange Pfeife und daneben, versteckt zwischen Sessel und Kommode, ein Behältnis, das vermutlich zur Aufbewahrung der Pfeifenasche oder auch als Spucknapf dienen könnte. Das Zimmer wurde zur Festlichkeit aufgeräumt und gereinigt. Lediglich auf der mit einer Serviette gedeckten Kommode stehen einige Schatullen und Kleinigkeiten, die dem Großvater täglich dienen. Das Innere macht einen abgeschlossenen und von der Außenwelt abgeschirmten Eindruck. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die das Zimmer ergänzenden Gegenstände, das Fehlen eines Fensters, die hohen Wände, die nur einen kleinen Ausschnitt der Decke zeigen, wie auch durch die Figur des Vaters, der durch seine Erscheinung auf der Schwelle und durch das Schließen der Türe das Äußere vom Inneren trennt.

Die Großvaterfigur und ihre Nähe zu den Enkeln finden sich bereits in früheren Werken A.L. Mosts. 1830, als der Maler seine akademische Ausbildung in der Berliner Werkstatt Heinrich Lengerichs beendete, malte er das Bild »Der Großpapa«, von dem 1854 unter dem Titel »Großvaters Freude«¹⁸ eine Replik entstand. Es zeigt einen Großvater, der seinen Enkel begleitet, welcher gleichzeitig versucht, auf einem Hund aufzusitzen. Diese Laune des Kindes ist dem Großvater Verpflichtung. Der Großvater spielt auch die Rolle des Führers, der den Knaben in die Welt einführt

16 FURET 2001, S. 56–57.

17 FURET 2001, S. 61, 125.

18 MOST 1937, S. 3, 15, Kat.-Nr. 18 u. 108.



2 A.L. Most: Der erste Zahn (Pierwszy zęb), 1855, Öl auf Leinwand, Maße und Standort unbekannt, aus: Most 1937, Kat.-Nr. 110

und ihm seine Güter übergibt. 1850 schuf Most das Gemälde »Großvater und Enkel«, das er 1852 wiederholte.¹⁹ Einige Jahre danach, 1855, entstand die Komposition »Der erste Zahn« (Abb. 2), die einen auf den Stufen einer zum Hofe führenden Treppe sitzenden Großvater zeigt, der seine kleinen Enkel beaufsichtigt.²⁰ Das jüngste der Kinder ist auf seine Knie geklettert und streckt mit einer bittenden Geste um Beistand und Mitleid seine Hand aus. Der Großvater umfasst ihn und schenkt mit einem Lächeln sicherlich Worte des Trostes. Diese und die weiteren Szenen symbolisieren die Gefühlsverbindungen zwischen den Generationen, das familiäre, aber auch das soziale Glück, vor allem aber den Segen Gottes, immerhin war doch die christliche Moral Ausgangspunkt und Lebensgrundlage des Biedermeiers. Die Figur des sich im häuslichen Schutze befindlichen Großvaters, von der Welt zurückgezogen, religiöse Texte studierend oder sich den Enkeln widmend, in einer also rein weiblichen

¹⁹ Most 1937, S. 14–15, Kat.-Nr. 97, 107.

²⁰ Most 1937, S. 15, Kat.-Nr. 110.



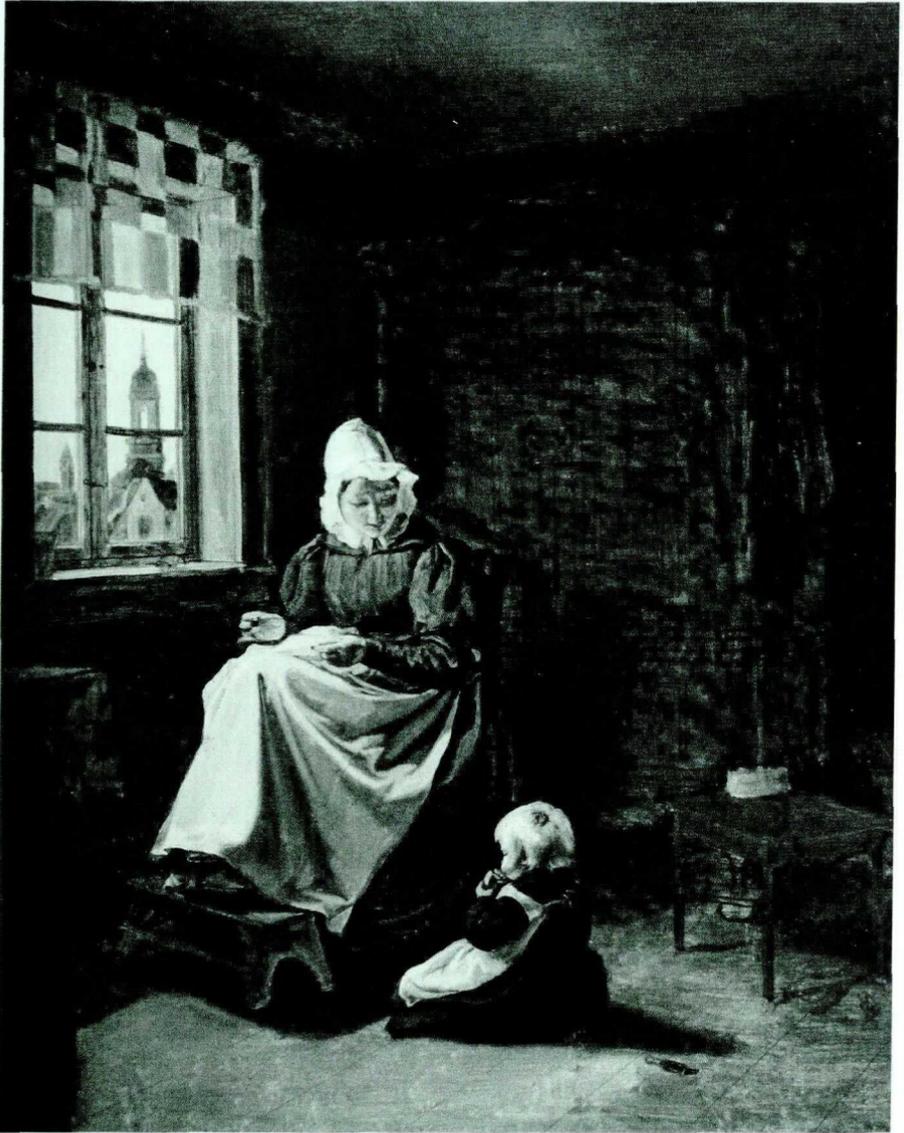
3 A.L. Most: Die harrende Hausfrau, 1832, Radierung, 14,0×11,4 cm, Muzeum Narodowe Szczecin

Atmosphäre, verkörpert in einem ganz allgemeinen Sinn eines der grundlegenden Ideale der Biedermeierzeit, die Resignation.

Gerade der bürgerliche Kult der sich auf emotionaler und traditioneller Ebene entwickelnden Mütterlichkeit²¹ war bereits vorher Gegenstand Most'scher Werke. Bereits in einer früheren Phase seiner Studien, 1826, schuf Most die Komposition »Die harrende Hausfrau«. Die vermutlich realistische Abbildung Mosts unterstreicht die Analogie zum Werk »Erwartung des Vaters«, welches 1832 entstand, als A.L. Most selbst Vater wurde.²² Pötschke führt eine graphische Version dieses Themas aus (Abb. 3), die in der »Bilderchronik des sächsischen Kunstvereins« erscheint. Auf dem Gemälde von 1832 porträtiert der Maler seine Ehefrau mit dem erstgeborenen Sohn. Dargestellt wird eine junge Mutter, die am Fenster eines einfachen Zimmers einer Etagenwohnung steht, das schlafende Kind in den Armen haltend. Mit sehnsüchtigem Blick schaut die Frau in die Ferne, bleibt selbst aber im Inneren, welches sie auch keine Anstalten macht zu verlassen, was nicht nur durch das geschlossene

21 LORENZ 2002, S. 226.

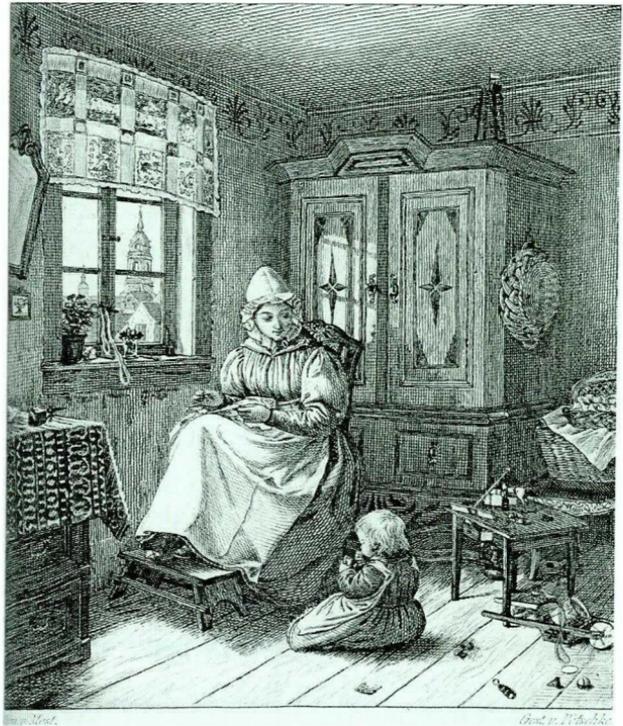
22 MOST 1937, S. 1, Kat.-Nr. 1, S. 4, Kat.-Nr. 23, Abb. – GWIAZDOWSKA/MAKAŁA 2007, S. 142–143.



4 A.L. Most: Mutter und Kind (Matka i dziecko), 1833, Öl auf Leinwand, 39,7×33,0 cm, Pommersches Landesmuseum Greifswald

Fenster symbolisiert wird, sondern vielmehr durch den zum Essen gedeckten Tisch daneben. Die Frau erwartet ihren mit den Dingen und den Verpflichtungen der äußeren Welt beschäftigten Gatten, der sich in seiner Arbeit verwirklichte – ein Ethos des Bürgertums. Die Wartende erfüllte ihre Rolle im Inneren des Hauses als fleißige Hausfrau, gute Ehefrau und glückliche Mutter. Davon sprechen das sauber aufgeräumte Innere des Zimmers, die zubereitete Mahlzeit und das vertrauensselig

5 A.L. Most: Mutter und Kind (Matka i dziecko), 1833, Radierung, 17,0×17,0 cm, Muzeum Narodowe Szczecin



an ihre Brust gelehnte Kind. Die enge, emotionale und harmonische Beziehung zwischen den Eheleuten wird durch das erwartungsvolle Aussehen der an ihren Gatten denkenden Frau unterstrichen. Dabei bleibt sie aber zurückhaltend in ihren tief im Herzen verschlossenen Gefühlen, so wie sie selbst in den vier Wänden des Zimmers geschlossen ist. Dem Gefühl der Verslossenheit dient das Darstellen des kleinräumigen Ausschnittes des Zimmers mit seiner niedrigen Balkendecke und wird durch die geschlossene Tür noch verstärkt. Zum Ideal des Bürgertums zählte nicht die große Erwartung, sondern ein genügsames und einfaches Leben.²³ Der Wert eines ärmlichen Lebens und zugleich die Achtung vor dem eigenen Besitz – gerichtet auf höhere, geistige Werte – wird von den Details des Zimmers symbolisiert. Auf der einen Seite einige zerbrochene Scheiben, die bröckelnde Wand am Fenster, ein ärmliches Regal mit einigen alten Büchern in der Ecke des Raumes unter der Decke und zur anderen Seite eine Kuckucksuhr an der Wand neben der Tür, einige Sammelteller und Gläser, ausgestellt auf dem Regal und der Kommode, und Kunstdrucke, die rund um den Spiegel drapiert sind. Das wie nach den Regeln der Romantik von der äußeren Welt abgegrenzte Innere des Zimmers symbolisiert so auch die häusliche Geborgenheit und Sicherheit vor den Versuchungen und Gefahren der Welt. Diese

23 KUBIAK, 2006, S. 10, dort weitere Literatur.

Sicherheit zu garantieren, war die Rolle des Mannes durch seine Aktivitäten und Geschäfte in der öffentlichen Sphäre.

Das Ideal der Frau als Hüterin des heimischen Herdes präsentiert A.L. Most auch in einem weiteren, 1833 entstandenen Gemälde, das seine erste Frau Karoline mit dem ersten Sohn Hermann in der Dresdener Wohnung des Künstlers zeigt. – Diese Komposition ist unter vielfältigen Namen bekannt als »Mutter und Kind«, »Mutterfreude« oder »Nähende Frau mit dem Kind am Fenster« (Abb. 4), aber auch im Gemälde »Der kleine Postillon« (Abb. 6), das eine Mutter mit zwei Kindern zeigt und 1838 bereits in Stettin entstand.²⁴ Beide Werke konnten, da sie als Graphiken verlegt wurden, zur Verbreitung der bürgerlichen Werte beitragen. Nach dem ersten Gemälde schuf Pötschke eine Radierung mit dem Titel »Mutter mit dem Kinde« (Abb. 5) für die »Bilderchronik des sächsischen Kunstvereins«²⁵, während vom zweiten Heinrich Albert Remy eine Lithographie für den Berliner Verlag C.G. Lüderitz anfertigte, die vom Königlich lithographischen Institut Berlin²⁶ gedruckt wurde. Sie zeigen Frauen im geschlossenen Inneren eines Bürgerzimmers, die im Vollgefühl ihrer Sicherheit vor geschlossenen Fenstern sitzen und mit Handarbeiten oder der Kinderaufsicht beschäftigt sind. In der ersten Komposition findet sich eine junge, zufriedene Mutter, die kurz ihren Blick von ihrer Näharbeit aufhebt und sich dem kleinen Kind zuwendet, das ihr zu Füßen auf dem Fußboden sitzt und mit Essen oder mit der Behandlung eines kleinen Gegenstandes beschäftigt ist. Das Gefühl der materiellen Stabilität und Sicherheit wird in dieser Szene durch die nähere und weitere Umgebung geschaffen. Ein solider barocker Schrank im Rücken der Dargestellten wie auch ein Tischchen unter ihren Füßen stützen den Körper. Die geistige Ausgeglichenheit schafft der sich hinter dem Fenster abzeichnende Turm der Dresdner Heiligkreuzkirche, das Zeichen der wachenden Allmacht. Gemäß dem bürgerlichen Glauben als höchste Instanz eines gläubigen Lebenswandels findet die christliche Symbolik ebenso ihren Ausdruck im an der Wand hängenden Spiegel. In ihm spiegelt sich das vor der Hauptfigur hängende Bild der jungfräulichen Muttergottes, das Idealbild der Mütterlichkeit. Den Gegenpol zur Mutter verkörpert das Kind. Umgeben vom herumliegenden Spielzeug repräsentiert es die Kraft des Chaos, also die Natur. Die Komposition zeigt demnach, ganz dem bürgerlichen Ideal entsprechend, das harmonische Nebeneinander von Kultur und Natur.

Eine andere Aussage trifft das zweite Werk – »Der kleine Postillon«. (Abb. 6) Es stellt eine Mutter dar, die für einen Augenblick ihre Handarbeit auf die Fensterbank gelegt hat, um den Postillion spielenden Sohn ein wenig leiser werden zu lassen und den durch dieses Spiel geweckten Säugling in der Wiege neben ihrem Stuhl zu beruhigen. Der in den Kleidern eines Erwachsenen steckende Junge ist auf dem Weg, die Grenze zwischen der häuslichen, durch die Mutter verkörperten Welt, und der äußeren, durch den Vater definierten Welt, zu überschreiten. Das Bild zeigt die

24 GWIAZDOWSKA/MAKALA 2007, S. 160–161, Abb.

25 MOST 1937, S. 7, Kat.-Nr. 30. – GWIAZDOWSKA/MAKALA 2007, S. 148–149, Abb.

26 MOST 1937, S. 9, Kat.-Nr. 51, Abb.



6 A.L. Most: Der kleine Postillion (Mały pocztylion), 1838, Öl auf Leinwand, 28 × 33 cm, Muzeum Narodowe Wrocław

Vermischung zweier bürgerlicher Ideale, des aktiven männlichen und des passiven weiblichen Lebens. Diese Aussage wird im Gemälde durch die bereits erwähnten Hauptfiguren, aber auch durch einige Motive und den Aufbau der Komposition unterstrichen. Dabei spielt die Fensteransicht eine wesentliche Rolle. Die Scheibe ist mit einem Hauch von Eis bedeckt und schirmt so das Zimmer von der Straße ab. Jedoch gelangen durch die Kratzspuren im Reif – die vielleicht von den Händen des auf die Entdeckung der Welt hinter dem Fenster neugierigen Jungen stammen – das, was hinter dem Fenster liegt, also das Bild der zum öffentlichen Leben gehörenden Straße zusammen mit den Strahlen des Lichtes ins Zimmer hinein. So verliert die Räumlichkeit des Zimmers den Eindruck der Geschlossenheit. Zum einen, weil die Strahlen des hereinfließenden Tageslichtes eine uneinheitliche, komplizierte Ordnung heller und dunkler Stellen schaffen; zum anderen teilt die Figur des in der Mitte des Raumes befindlichen und einen Teil sogar verdeckenden kleinen Postillions den Raum in zwei Hälften. Schon der Beruf, von dem der Sohn träumt, verbindet sich mit weiten Reisen und anderen Unternehmungen der männlichen Welt, was mit der Begegnung mit der Unsicherheit gleichzustellen ist. Das Bild zeugt vom Realismus

A.L. Mosts, dem es gelingt, kritisch die bürgerliche, nicht immer idyllische Existenz zu betrachten und Mittel zu finden, diese Überzeugung auszudrücken. Damit stand er nicht alleine. Den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit auszudrücken, gehörte zu den Eigenschaften der biedermeierlichen Kunst, wovon die Analyse literarischer Werke durch Bietak²⁷ zeugt.

Dem Ideal der Mütterlichkeit gibt A.L. Most auf wunderbarste Art Ausdruck in seinem 1859 entstandenen Gemälde »Mutterglück.«²⁸ (Abb. 7) Diese idyllische Szene zeigt eine Mutter mit ihrem Säugling im Arm, die auf den Stufen eines von Efeuranken umgebenen Einganges sitzt. Dies ist eine der Genremalerei entlehnte und in die geistliche Welt der Ikonographie entrückte – der Darstellung der Muttergottes mit dem Kinde im Rosengarten – entnommene Darstellung.

Die hoch angesehenen bürgerlichen Werte der Sparsamkeit und der Bescheidenheit finden sich ebenso in den Themen der Werke von A.L. Mosts kleinen familiären Festen in Verbindung mit dem Erlebnis und der Kultivierung kleiner Freuden, indem der Künstler durch die Erzählung von Erlebnissen aus dem Leben der Kinder, die sich natürlich, spontan und ehrlich über kleine Dinge freuen können, zeigt. Zwei Bilder dieser Thematik veröffentlichte Eckhardt Wendt.²⁹ Die Komposition »Spiel mit dem Hampelmann«³⁰ von 1831 zeigt den Kreis der Familie, sowohl im wörtlichen, als auch übertragenen Sinn. Die Familie bilden die Eltern, zwei Kinder mit ihrem Großvater, versammelt in den privaten Sphäre der Wohnung und als Symbol häuslicher Ordnung im Kreis angeordnet. Sie alle gruppieren sich um den Hampelmann, den der Vater seinen Kindern als Geschenk von einer Reise bzw. vom Jahrmarkt mitgebracht hat. Die ganze Familie freut sich an diesem Geschenk. Diese Szene hat jedoch einen tieferen Sinn. Sie zeigt die modellhafte Struktur einer Familie, illustriert die Begegnung der privaten mit der öffentlichen Welt, drückt die kurzfristige Wandlung der Ordnung aus, deren Grund der Hampelmann ist, ein volkstümliches Motiv. Die Familiengruppe, obwohl sie doch ein Ganzes bildet, wurde in zwei Hälften geteilt, ausgedrückt durch die Gesten ihrer Hände. Die Figur des Vaters wurde auf einem etwas abseits stehenden Stuhl von den anderen Personen abgesetzt, zählt er doch zu beiden, der privaten und der öffentlichen Welt. Die anderen Hausbewohner finden sich eng zusammen und der in der Hierarchie dominierende Großvater überragt alle. Die Mutter findet sich in der Mitte des häuslichen Kreises und hält den Jüngsten, der noch vollständig zur häuslichen Welt zählt, auf den Knien. Das ältere Kind, ein Junge, befindet sich an der Grenze. Mit einer Hand hält er die mütterliche Schürze, aber sein Körper ist zum Vater und zum Spielzeug gedreht, die aus der äußeren Welt kommen und noch nicht Teil der intimen Häuslichkeit sind. Das Eindringen der äußeren Welt in die private wird durch die offene Zimmertür unterstrichen. Mit diesem Eindringen gelangte auch ein Element des Chaos in das Zimmer und störte die häusliche Ordnung.

27 BIETAK 2006.

28 MOST 1937, S. 16, Kat.-Nr. 120, Abb.

29 WENDT 2005.

30 Versteigert bei Christie's in London am 23. Januar 2008. Siehe Farbtafel 27



7 A.L. Most: Mutterglück (Matczyne szczęście), 1858, Öl auf Leinwand, 37,7 × 31,1 cm, aus: Most 1937, Kat.-Nr. 120

Gezeigt wird dies durch die in den Ecken verteilten Geschirrstücke, Gerätschaften und Lebensmittel. Die Zeit zum Spielen unterbrach den täglichen Arbeitslauf der Menschen, unterbrach ihre geordnete alltägliche Existenz.

Solche Umstürze der Weltordnung, des durch Spiel unterbrochenen Alltages wurden häufig in der Genremalerei thematisiert, von denen die niederländischen Karnevalsszenen die bekanntesten sind. A.L. Most knüpft in seinen moralisierenden Kompositionen nur zu gerne an dieser Kunst reichen didaktischen Inhaltes an. Er

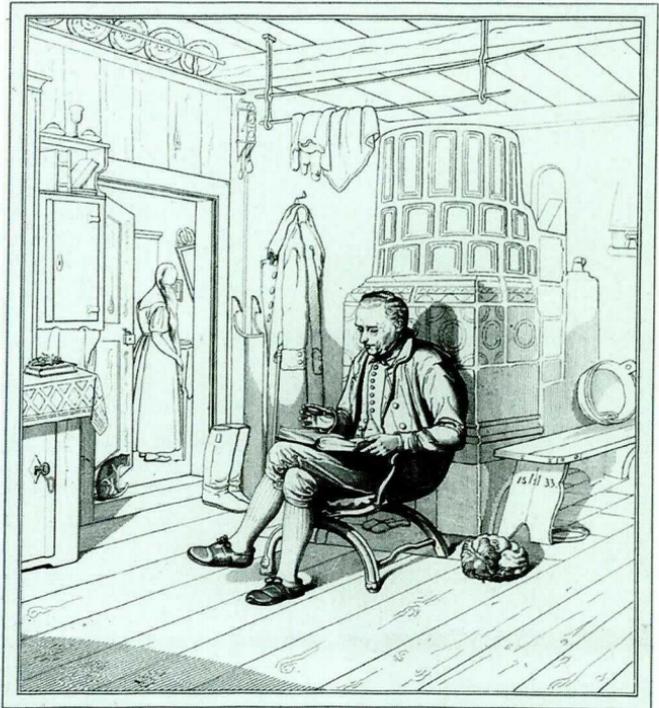


8 A.L. Most: Die neue Schürze (Nowy fartuszek), 1853, Öl auf Leinwand, 50,8×61,0 cm, Eigentum Familie Most, aus: Wendt 2005, Abb. S. 37

tat dies nicht nur im wörtlichen, sondern auch im übertragenen Sinne, wie das dargestellte Beispiel zeigt.

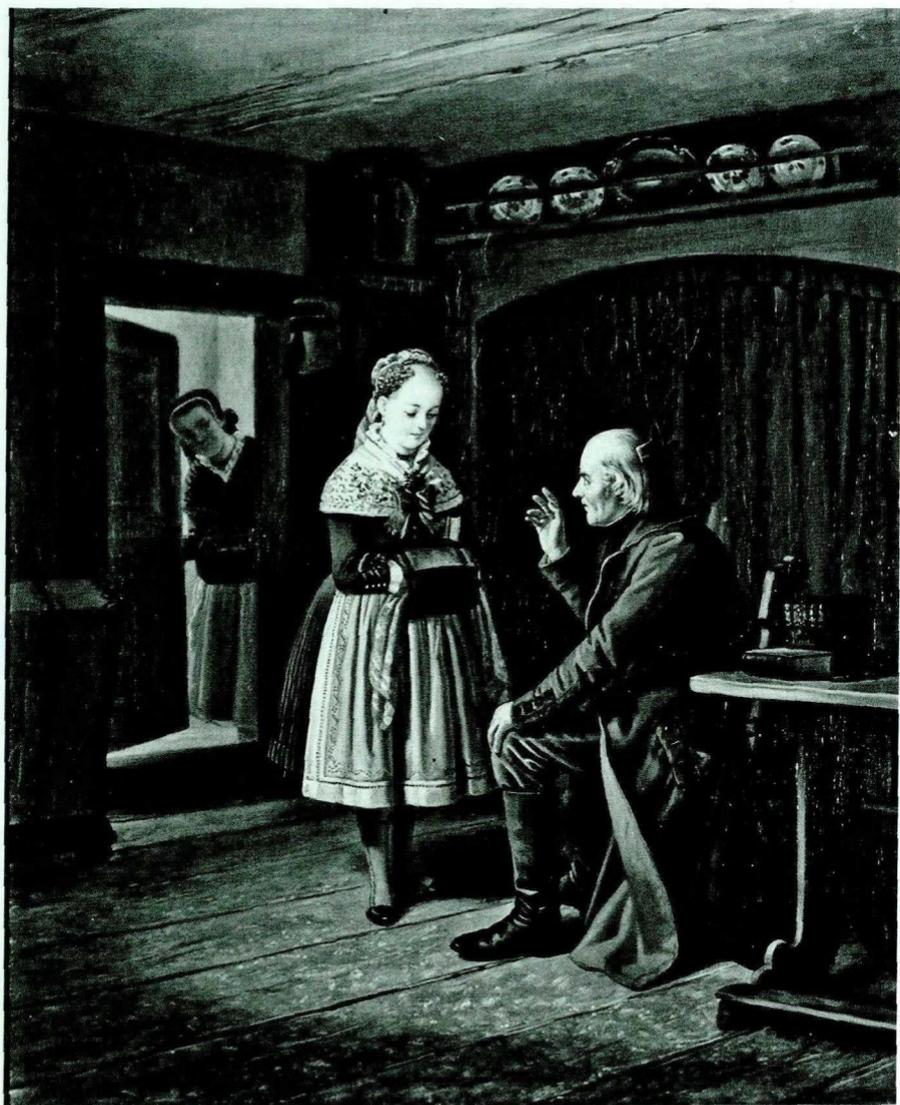
Das zweite, eine kleine Familienfeier darstellende Werk entstand 1853: »Die neue Schürze«. (Abb. 8) Die Figuren dieses Bildes werden in zwei Zonen dargestellt, von der die eine, die helle, durch die durch das Fenster einfallende Sonne bestrahlt wird, während sich die dunkle im Schatten des Zimmers, nahe am der offenen Tür zum Korridor befinden. Diese Anordnung beweist, dass A.L. Most in der Komposition einen bestimmten Konflikt wegen seiner didaktischen Wirkung aufzeigt. Nahe am Fenster, an dem der Großvater, die höchste biedermeierliche Familieninstanz mit dem »Heiligen Buch« auf den Knien im Sessel ruht, erscheint die Enkelin, um stolz ihre neue Schürze zu zeigen. Sie wird umgeben von der engeren Familie, der Großmutter, der sich über das Mädchen beugenden Mutter und der älteren Schwester, die Haare kämmend in ihrem Rücken steht. Alle diese Figuren, mit dem Großvater bilden ein regelmäßiges Dreieck, das Symbol der familiären Bande und des einheitlichen Denkens. Die Augen der Familienmitglieder richten sich auf die Schürze, die sie gemeinsam bewundern und derer sie sich freuen. Der Großvater hebt seine Hände, als wolle er das Mädchen segnen. Der gegenüber der Familie hängende Spiegel, hält die Freude für einen Augenblick fest, zeigt aber auch ihre Unbeständigkeit. Diese positiven Gefühle werden weder von der Frau im hinteren Teil des Zimmers beim

9 A.L. Most:
 Sonntagsfrühe
 (Niedzielny wczesny),
 1833, Radierung,
 19,5 × 17,6 cm, Muzeum
 Narodowe Poznan



Ofen geteilt, noch von dem Mann, der sich – als Gegenpol zum Großvater – an der Schwelle zum Verlassen des Zimmers befindet. Die Figuren im Schatten scheinen, so lässt sich vermuten, nicht zum Familienkreis zu gehören und stören als Fremde den intimen Augenblick familiärer Freude. Die Unruhe durch das Eindringen der Fremden drückt auch der Hund aus, der, statt wie in der Komposition »Spiel mit dem Hampelmann« ruhig liegend, herumspringt und gewaltsam ein Kleidungsstück über den Boden schleift. Dieses unruhige Verhalten des Tieres bestätigt, dass durch das Öffnen der Tür, mit dem der Unbekannte die äußere Welt in das Innere trägt, das Ideal der Familie gestört wird. Wie bereits erwähnt, war die Grundlage, auf der sich eine glückliche bürgerliche Existenz entwickeln konnte, ihr Halt und zugleich ihr Ideal, dem es nachzueifern galt, die christliche Religion und in ihr enthaltenen moralischen Tugenden. Das familiäre Leben pulsierte im Rhythmus des christlichen Kalenders, dessen Abschnitte durch die Sakramente und die kirchlichen Feste geregelt sind. Dieses unmittelbare Vorbild wurde als im Einklang mit der menschlichen Natur gesehen und symbolisierte das Ewige und Beständige.³¹ A.L. Most malte nicht selten Familienszenen während der Verrichtung religiöser Pflichten. Ganz besonders interessierten ihn die Bräuche pommerscher Bauern und Handwerker. Dazu zählte

31 BRIEGER 1922, S. 184.



10 A.L. Most: Väterliche Ermahnung vor der Konfirmation (Ojcowskie napomnienie na konfirmacja), 1851, Öl auf Leinwand, 40,0×32,4 cm, Eigentum Frau Bärbel Krebs

das Lesen biblischer Texte oder Postillen, der Kirchgang, die Vorbereitung auf die Konfirmation, die Hochzeit wie auch Festtage, ganz besonders aber die Kindstaufe als zweite Geburt, als Geburt in die Gemeinschaft der Christen.

Die Komposition »Sonntagsfrühe« aus dem Jahre 1833 (Abb. 9), die uns als Casparsche Radierung nach einem verschollenen Werk A.L. Mosts³² erhalten geblieben

32 MOST 1937, S. 6, Kat.-Nr. 27. – GWIAZDOWSKA/MAKALA 2007, S. 150–151, Abb.

ist, zeigt zwei Zimmer einer einfachen Wohnung, in denen Vater und erwachsene Tochter in gleicher Weise ihren religiösen Verpflichtungen an einem Sonntagmorgen nachgehen. Der Vater sitzt in der Küche beim Ofen mit einem Glas in der Hand und liest die Predigt in der Postille. Die Tochter im Schlafzimmer bereitet sich auf den Kirchgang vor. Gekleidet in ein schönes Kleid mit einem weiten Dekolleté, das ihren Hals freilässt, und mit kurzen gebauschten Ärmeln, steht sie vor dem Spiegel und bürstet ihr Haar. Der Vater, als Vertreter des geistigen Lebens, der Sammlung und des inneren Besinnens, steht in Opposition zur Eitelkeit der Tochter, die sich der äußeren, oberflächlichen Welt zuwendet. Diese Komposition, die das Ewige dem Vergänglichen gegenüberstellt, gibt einen moralischen Hinweis zur Wahl des richtigen Weges. Ähnlich auch das 1836 entstandene an die Konfirmation erinnernde Gemälde »Ermahnung eines pommerschen Bauern aus dem Weizacker bei Pyritz an seine Tochter, welche konfirmiert werden soll«, das 1851 wiederholt wird.³³ (Abb. 10) Die für die Konfirmation wunderschön gekleidete Tochter steht hier im Schlafzimmer vor dem Vater und hört dessen Belehrungen an, die aus dem religiösen Buch stammen, das auf dem Tisch liegt, an den der Stuhl des Vaters gelehnt ist. Die Mutter, die Hüterin der häuslichen Ordnung, steht hinter dem Rücken der Tochter auf der gegenüberliegenden Seite an der Tür und beobachtet ihr Verhalten.³⁴

Das Portrait einer harmonischen, glücklichen, den heiligen Sonntag gemeinsam verbringenden Familie findet sich im Gemälde »Pommersche Familie beim Sonntagsessen« von 1839.³⁵ (Abb. 11) Die Vorstellung einer Familie bei der Mahlzeit lässt sich assoziieren mit dem Abendmahl, stellt also eine Übertragung einer religiösen Szene in das weltliche Leben dar. Gleichzeitig aber steigert und unterstreicht es die Bedeutung dieses häuslichen Ereignisses, an dem die gesamte Familie teilnimmt und hebt die Handlung in den Rang eines sakralen Ereignisses. Der Kirchgang an dem alle Familienmitglieder teilnehmen wird zum Thema des 1878 entstandenen Gemäldes »Sonntagmorgen«.³⁶ (Abb. 12) A.L. Most stellt dabei mit Hilfe seiner oft angewandten Technik – der Aufteilung eines Raumes in zwei Hälften, des Lichtes und der Schatten, der privaten und öffentlichen Seite – die einzelnen Personen je nach ihrer Zugehörigkeit in die einzelnen Bereiche. Im Vordergrund, beleuchtet durch das Licht von einem unsichtbaren Fenster, finden sich die Mutter, der Mittelpunkt der Familie, der Großvater, am Ofen sitzend mit einer Lupe, der Bibel oder einer Predigtsammlung auf den Knien, sowie drei Kinder unterschiedlichen Alters. Diese Personen schaffen eine harmonische, auf regelmäßige geometrische Figuren beruhende Gruppe, ein gleichschenkeliges Dreieck. Sie zählen zur Welt der häuslichen Werte. Der Großvater steht hier für das Ideal des gereiften, erfahrenen und besinnlichen Lebens.³⁷ Die im Zentrum stehende Mutter befindet sich gleichzeitig an der Grenze. Sie wendet sich

33 MOST 1937, S. 9 u. 14, Kat.-Nr. 43 u. 99.

34 DRÖGE 2007, S.84, Abb.

35 MOST 1937, S. 10, Kat.-Nr. 53, Abb.

36 MUSEUM STIFTUNG POMMERN KIEL, KIEL 1978, S. 70, Abb.

37 KUBIAK 2006, S. 19.



11 A.L. Most: Pommersche Familie beim Sonntagsessen (Pomorska rodzina przy niedzielnym posiłku), 1839, Öl auf Leinwand, 54,9×61,0 cm, aus: Most 1937, Kat.-Nr. 53

zum Gehen, was durch ihre Körperdrehung und durch das Gesangbuch in ihrer Hand ausgedrückt wird, aber ihr Blick geht in das zu verlassende Innere, als wolle sie nicht aus ihrem »Königreich« weichen. Im Schatten des hinteren Teiles des Zimmers zu beiden Seiten der geöffneten Tür stehen in Erwartung der Mutter, der Vater und der Sohn, die durch das Dunkel mit der fremden und geheimnisvollen äußeren Welt verbunden sind. Im Gesicht des Sohnes liest man die Ungeduld, mit der er auf die mütterliche Entscheidung wartet, als könne er es nicht erwarten, in die Öffentlichkeit zu gelangen, die ihm ein geheimnisvolles Zeichen seines Hineinwachsens in die männliche Rolle gibt. Sein Gegenpart ist die Schwester, die, obwohl bereits zum Kirchgang angezogen, sich keineswegs aufmacht. Sie hat sich auf einer Bank neben einer Wiege niedergelassen und schaukelt den Säugling, als fordere sie, dass eine solch wichtige Tätigkeit Grund genug sei, zu Hause zu bleiben. Die jüngsten Kinder, sowohl der schlafende Säugling, als auch Zwei- bis Dreijährige, die ganz vergessen mit Essen beschäftigt sind, verstehen sich als Symbol kindlicher Unschuld und Reinheit, denen die Existenz einer Welt noch ganz unbekannt ist. Ihre Anwesenheit im Vordergrund symbolisiert das Fortbestehen der Familie. Lorenz schreibt dazu: »Vor dem Hintergrund eines sich entwickelnden neuen bürgerlichen Tugendkanons



12 A.L. Most: Der erste Kirchgang oder Sonntagsmorgen (Pierwsza wizyta w kościele), 1866, Öl auf Leinwand, 48,0×58,5 cm, aus: Museum Stiftung Pommern Kiel, Kiel 1978, Abb. S. 70

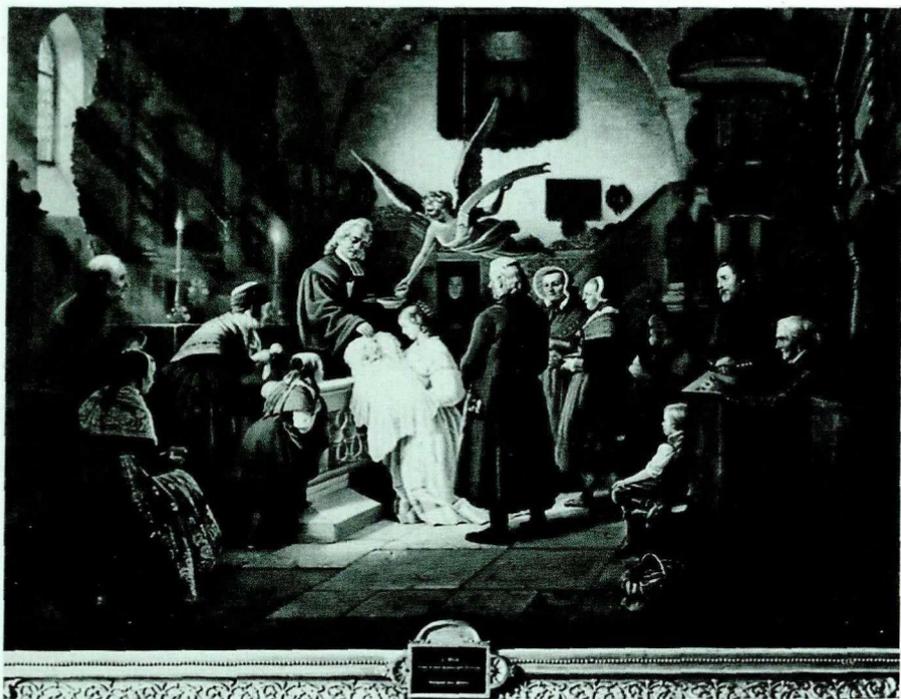
wurden die Kinder als Garanten für eine Zukunft angesehen, deren Strukturierung die bürgerlichen Schichten nun selbst in die Hand nehmen konnten.³⁸

Das Ideal einer harmonischen Familie im Schoße der Kirche entwirft Most im weichen auf einen Täufling fallenden Licht in der Szene »Die Taufe in einer pommerischen Dorfkirche« (Abb. 13), das seine eigene Familie zeigt.³⁹ Dieses Werk, an dem der Maler 1864–71 arbeitete, zeigt die um die Patin, die den Täufling hält, versammelte zahlreiche Familie und den Priester, der das Sakrament spendet und ebenfalls Mitglied der Familie ist, in einer dörflichen Kirche. Die im Hintergrund sichtbare Arkade und der über die Personen gespannte Baldachin unterteilen im sakralen Kirchenraum das Allerheiligste. Das Weiß der Mutter und des Täuflings, das noch verstärkt wird durch das Licht, das durch das Fenster fällt – ein Symbol der Unschuld und der Vollkommenheit –, strahlt auf alle Versammelten ab. Die Familienmitglieder wurden vom Maler so angeordnet, dass sie in mehreren Reihen Mutter und Kind wie der Engelschor umgeben. So wird diese Szene des gesellschaftlichen, menschlichen Lebens gleichermaßen einer himmlischen Szene beigeordnet, was ihre sakrale Bedeutung unterstreicht. Das Gemälde gibt die Auffassung biedermeierlicher Künstler wieder, dass in der weltlichen Macht ein Abbild der göttlichen Macht zu sehen sei.⁴⁰

38 LORENZ 2002, S. 226.

39 WENDT 2006, S. 8–10, Abb.

40 KUBIAK 2006, S. 23.



13 A.L. Most: Die Taufe in einer pommerschen Dorfkirche (Chrztost w pomorskim kościele wiejskim), 1871, Öl auf Leinwand, 96,5 × 127,0 cm, aus: Most 1937, Kat.-Nr. 146

Die hier besprochenen ausgewählten Beispiele aus dem Werk von A.L. Most zeigen, dass die bürgerlichen Ideale zu den geistigen Geboten zählten, denen der Maler mit seinen Werken dienen wollte. Seine Kunst will nicht nur die materielle Kultur der pommerschen Bevölkerung dokumentieren, die einem schnellen Wandel unterworfen ist, sondern, ähnlich den Vorbildern aus der niederländischen Kunst, auch die moralische und die Gefühlswelt vermitteln. Ein solch moralisches Kunstverständnis entsprach nicht zuletzt dem damaligen Zeitgeist, dem Vorgehen anderer Künstler und ganz besonders den Erwartungen des bürgerlichen Publikums, das die Zielgruppe für Most darstellte. Anders aber als die Niederländer, die den Menschen Gemeinheit und Sünden zeigten, die es zu vermeiden galt, zeigt der Stettiner Künstler Vorbilder und ihre Ideale. Gleichzeitig schreckt er nicht davor zurück, die Welt so zu zeigen, wie seine Zeitgenossen, aber auch er sie wahrnahmen. Deshalb das Wechselspiel zwischen Licht und Schatten, Ordnung und Chaos in seinen Werken, das das Nebeneinander in der Welt symbolisiert und im ewigen Konflikt zwischen Gut und Böse aufgeht.

Übersetzt von Barbara Ostrowska

Literatur

- BIETAK 2006: Bietak, Wilhelm: O istocie austriackiego biedermeieru i jego literatury, w: KUBIAK 2006, S. 116–132.
- BÖRSCH-SUPAN 1988: Börsch-Supan, Helmut: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760–1870, München 1988.
- BRIEGER 1922: Brieger, Lothar: Die Genremalerei, München 1922.
- DRÖGE 2007: Dröge, Kurt: August Ludwig Most und das Bild der Weizackertracht, in: GWIAZDOWSKA/MAKAŁA 2007, S. 70–99.
- FURET 2001: Furet, Francois (red.): Człowiek romantyzmu, Warszawa 2001, S. 37.
- GEISMEIER 1982: Geismeyer, Willi: Biedermeier. Das Bild vom Biedermeier. Zeit und Kultur des Biedermeier. Kunst und Kunstleben des Biedermeier, Leipzig 1982.
- GWIAZDOWSKA/MAKAŁA 2007: Gwiazdowska, Ewa; Makoła, Rafał (Hg.): August Ludwig Most (1807–1883) – pomorski artysta epoki biedermeieru. Pommerscher Künstler der Biedermeierzeit, Szczecin 2007.
- KUBIAK 2006: Kubiak, Jacek: »Spory o biedermeier«, wybór, wstęp i opracowanie Jacek Kubiak, Poznań 2006.
- LORENZ 1985: Lorenz, Angelika: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985.
- LORENZ 2002: Lorenz Angelika: Konturen eines neuen Menschenbildes. Zum Wandel des Porträts, in: Zerbrochen sind die Fesseln des Schlendrians. Westfalens Aufbruch in die Moderne, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster 27.10.2002–16.03.2003, Bönen 2002, S. 224–240.
- MÖLLER 1998: Möller, H.: Fürstentum oder Bürgernation. Deutschland 1763–1815, Berlin 1998.
- MOMMSEN 2002: Mommsen, W.J.: Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933, Frankfurt a.M. 2002.
- MOST 1937: Most, Peter Paul: Die Bilder des Malers Ludwig Most, Hannover 1937.
- WENDT 2005: Wendt, Eckhardt: Der Most – Katalog – eine Bilderrevue. Wunsch des Enkels kann 2007 erfüllt werden, »Pommern. Zeitschrift für Kultur und Geschichte« Jg. XVIII 2005, Heft 4, S. 36–38.
- WENDT 2006: Wendt, Eckhardt: »Die Taufe« von Ludwig Most. Was ein Gemälde sonst nicht erzählt, in: »Stettiner Bürgerbrief« 2006, S. 8–10.

Bildnachweis

Alle Abbildungen stammen aus dem Bildarchiv Muzeum Narodowe w Szczecine.