

Nils Büttner

„ICH BIN SO EITEL, ZU SAGEN: AUCH ICH BIN EIN LANDSCHAFTSMALER“

ADALBERT STIFTER ALS MALER

Adalbert Stifter zeichnete und malte von Jugend an. Sowohl als Maler wie als Dichter brauchte er jedoch eine lange Anlaufzeit. Seine erste Erzählung, *Der Condor*, veröffentlichte er im Jahre 1840, im Alter von fünfunddreißig Jahren.¹ Er hatte damit ein Stück Prosa vorgelegt, das vom Wiener Lesepublikum begeistert verschlungen wurde.² Eigentlich berufen fühlte er sich jedoch zur Malerei, und sie gab er als Profession auch dann noch an, als das Verhältnis seiner beiden Begabungen sich längst zugunsten der dichterischen verschoben hatte. Auch seine wohlmeinendsten Biographen können kaum darüber hinwegsehen, daß zumindest Stifters frühe Arbeiten kaum über dilettantische Anläufe hinauskamen, obwohl er sich seit 1832 ernsthaft und professionell mit der Malerei befaßte.³ Allem Bemühen um die Bewältigung von Raum- und Farbproblemen zum Trotz blieben Stifters Arbeiten unbeholfen. Als beinahe beliebiges Beispiel läßt sich hier seine *Ansicht von Kirche und Pfarrhof von Pfarrkirchen bei Bad Hall* anführen (Abb. 1).⁴ Besonders der Kirchturm auf diesem 1832 entstandenen Bild offenbart auf das eindringlichste sein völliges Unvermögen zu einer perspektivisch überzeugenden Darstellung. Auch die tiefenräumliche Erschließung ist alles andere als gelungen: Wie flache Kulissen sind die Raumebenen hintereinander gestaffelt, und selbst den Bäumen fehlt es an Volumen.

Noch in einem Brief, den er am 7. Februar 1839 an seinen Zeichenlehrer Georg Riezlmayr (1786–1852) sandte, schrieb Stifter, daß er „noch nie öffentlich mit etwas aufgetreten“ sei, „was ich auch noch einige Zeit nicht thun will“.⁵ Dennoch beteiligte er sich noch im selben Jahr erstmals an der Wiener Akademie-Ausstellung.⁶ In der Folge begann er sogar, Bilder zu verkaufen und auf Bestellung zu malen.⁷ Stifter sah sich dabei auch in den vierziger Jah-

¹ Peter A. Schoenborn: *Adalbert Stifter: sein Leben und Werk*. Bern 1992, S. 69ff.

² Ebd., S. 52.

³ Franz Baumer: *Adalbert Stifter der Zeichner und Maler: Ein Bilderbuch*. Passau 1979, S. 7–9; Schoenborn (wie Anm. 1), S. 53f.

⁴ Fritz Novotny: *Adalbert Stifter als Maler*. Linz 1979, Nr. 16.

⁵ PRA 22, S. 187f.; vgl. auch Novotny (wie Anm. 4), S. 23.

⁶ Novotny (wie Anm. 4), S. 77; mit einer Liste der ausgestellten Werke.



Abb. 1: Adalbert Stifter,
Ansicht von Kirche und Pfarrhof von Pfarrkirchen bei Bad Hall

ren – unangesehen seiner ersten literarischen Erfolge – weniger als Schriftsteller denn als professionellen Maler. In dem oft zitierten Gesuch um Aufnahme in den Witwen- und Waisenpensionsfonds bildender Künstler in Wien schrieb er am 29. Oktober 1844 beinahe entschuldigend, daß er in letzter Zeit zwar „einige kleinere Versuche in der Schriftstellerei gemacht“ habe, aber glaube, „daß ihm dies um so weniger hinderlich sei, als ein anderes Mitglied des löblichen Vereines, Herr Anton Ritter von Perger, auch als namhafter Schriftsteller bekannt“ sei.⁸ Nicht ohne Selbstbewußtsein sprach Stifter von seiner Ma-

⁷ Am 29. Oktober 1844 teilte Stifter in einem Gesuch um Aufnahme in den Witwen- und Waisenpensionsfonds bildender Künstler mit, daß er „in mehreren Jahren, mit Ausnahme der zwei letzten, verkäufliche Bilder in der hiesigen Kunstausstellung gehabt“. Vgl. auch PRA 17, S. 95; Novotny (wie Anm. 4), S. 13.

⁸ PRA 17, S. 131. Es sei hier nur am Rande angemerkt, daß Stifter noch im 1847 erschienenen Bd. 17 von Georg Kaspar Naglers *Künstlerlexikon* in erster Linie als Maler Erwähnung findet.

lerei: „Ich bin so eitel, zu sagen: auch ich bin ein Landschaftsmaler“, schrieb er am 4. Februar 1836 an Adolf von Brenner.⁹ Er dürfe „jetzt ohne Anmaßung gestehen“, teilte er seinem alten Zeichenlehrer mit, daß er „über die Mittelmäßigkeit hinaus“ sei.¹⁰ Das soll hier nicht weiter kommentiert werden.

Das zentrale Thema der verschiedenen Beiträge dieses Bandes ist die Frage nach dem Realitätsgehalt der Waldbilder Stifters. Diese Frage läßt sich nicht nur mit Blick auf seine literarischen Schilderungen stellen, sondern ebenso für sein malerisches Werk. Doch wie läßt sich der Realitätsgehalt eines Landschaftsbildes ermessen? Die bei weitem meisten Bilder Stifters waren nicht als topographische Veduten intendiert und zeigen – anders als der Blick auf Pfarrkirchen – keine leicht identifizierbaren Örtlichkeiten. Als typisches Beispiel für eine solche Landschaft sei hier ein 1837 entstandenes Bild angeführt, von dem angenommen wird, daß es eine Gegend im Salzkammergut zeigt.¹¹ Zu erkennen ist wenig: Einige Berge oder Hügelkuppen, niedrige Bäume und Buschwerk, darüber hinaus kein Hinweis auf eine bestimmte Gegend. Ein Vergleich mit der realen Situation wird aber nicht nur dadurch erschwert, daß der dargestellte Ort sich nicht exakt identifizieren läßt, sondern zugleich dadurch, daß die von Stifter gezeigten Landschaften ihr Gesicht in den vergangenen anderthalb Jahrhunderten entscheidend verändert haben könnten. Der direkte Vergleich zwischen Stifters gemalten Wäldern und dem seinerzeit zu beobachtenden geobotanischen Ist-Zustand wird dadurch extrem erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht.

Doch ging es Stifter überhaupt um die exakte Wiedergabe einer bestimmten Gegend? Will man sich der Frage nach der Realität der Walddarstellungen Stifters nähern, gilt es, seine Werke zuerst einmal unabhängig von der realen topographischen Situation, die den Gemälden zugrunde gelegen haben mag, auf ihren Quellenwert hin zu befragen. Dazu muß Stifters darstellerisches Ideal rekonstruiert und seine Arbeitsweise untersucht werden.

Ein Gemälde Joseph Maria Kaisers zeigt Stifter vor seiner Staffelei sitzend, den Blick gedankenverloren auf ein in Arbeit befindliches Bild gerichtet, das dem Betrachter unsichtbar bleibt (Abb. 2).¹² Zu seiner Linken sind, unter einem Fenster, verschiedene Manuskripte und Bücher in wildem Durcheinander aufgeschichtet. An der Wand im Hintergrund hängt ein Landschaftsbild, dessen Horizont exakt auf die Augenhöhe des sitzenden Dichters bezogen ist. Das Bild erscheint – im Wissen um Stifters malerisches Œuvre, das beinahe ganz auf Landschaften beschränkt blieb – als Spiegelbild der dem Betrachter abgewandten Leinwand auf der Staffelei. Die von Kaiser gewählte Portrait-

⁹ PRA 17, S. 41.

¹⁰ PRA 22, S. 187.

¹¹ Novotny (wie Anm. 4), Nr. 38.

¹² Ebd., S. 19; die Vorzeichnung ist abgebildet bei Baumer (wie Anm. 3), S. 5.



Abb. 2: Joseph Maria Kaiser, *Adalbert Stifter vor seiner Staffelei*

situation, die Stifter zwischen einer Staffelei und Haufen von Manuskripten und Büchern sitzend zeigt, scheint in der Komposition die beiden Pole des künstlerischen Schaffens zum Ausdruck bringen zu wollen: Malerei und Dichtung. Das Gesuchte dieser Komposition läßt es unwahrscheinlich werden, daß in dem Bild eine tatsächliche Arbeitssituation gezeigt ist. Kaisers Bildnis ist sicher keine einer Photographie vergleichbare Momentaufnahme. Dennoch gibt sie Stifters malerische Arbeitstechnik in gewisser Weise treffend wieder: Stifters Gemälde entstanden nämlich samt und sonders an der Staffelei im Atelier. Wie die meisten seiner Zeitgenossen hat Stifter nicht im Freien gemalt.¹³

Die Idee, eine Landschaft direkt nach dem Vorbild der Natur zu gestalten, ist nicht so selbstverständlich, wie es heute den Anschein haben mag. Viel-

¹³ Helen Langdon, in: *Dictionary of Art*. Hrsg. Jane Turner, Bd. 18. London 1996, S. 715f.

mehr waren seit den Anfängen der gemalten Landschaftsdarstellung die bei weitem meisten Werke im Atelier entstanden.

Am Anfang aller theoretischen Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei steht das berühmt gewordene Wort Cenino Ceninis (*um 1372) über die „Art, ein Gebirge nach der Natur zu entwerfen“: „Wenn du Gebirge in einer guten Weise entwerfen willst, welche natürlich scheinen, so nimm große Steine, rau und unpoliert. Und zeichne sie nach der Natur indem du ihnen Licht und Schatten verleihst, je nachdem es dir die Einsicht erlaubt.“¹⁴ Diese Empfehlung entspricht noch ganz dem symbolischen Charakter der mittelalterlichen Landschaftsauffassung, der ein Baum einen Wald, ein Stein ein Gebirge bedeutete.¹⁵ Wohl kaum einem Künstler dieser Zeit wäre es eingefallen, in die Natur zu gehen und im Freien zu zeichnen.

Das vielleicht früheste Beispiel für einen ‚nach der Natur‘ arbeitend gezeigten Künstler findet sich auf einem der ältesten Stadtportraits, dem sogenannten Florentiner *Kettenplan*.¹⁶ Die zuverlässige Wiedergabe einzelner Gebäude erlaubt es, eine Entstehungszeit zwischen den Jahren 1477 und 1481 mit einiger Sicherheit anzunehmen.¹⁷ Der Zeichner hat die Stadt von den Höhen des Bellosguardo – unterhalb der heutigen Villa Fioravanti – aufgenommen und sich selbst in Rückenansicht bei der Arbeit ins Bild gerückt. Man soll den Standpunkt erkennen, von dem aus die Stadt aufgenommen ist, wenn auch durch die Gestaltungsprinzipien, besonders durch die Staffage im Vordergrund, die Perspektive außer Kraft gesetzt wird. Alle Bearbeiter der Topographie von Florenz haben auf die unbedingte Zuverlässigkeit dieser Darstellung hingewiesen, für die der kleine Zeichner im Vordergrund als ein sinnfälliges Bild zu lesen ist.¹⁸ Im Freien nach der Natur zu zeichnen, wurde bald zur allgemeinen Konvention. So gab der in Haarlem ansässige Maler und Kunstschriftsteller Karel van Mander (1548–1606) in seinem 1604 erschienenen *Schilder-Boeck* – zu deutsch „Malerbuch“ – die Empfehlung, vor die Tore der Stadt zu gehen, die Natur zu beobachten, die Eindrücke in Skizzen festzuhalten und mit deren Hilfe in der häuslichen Werkstatt Landschaftsbilder zu malen. Diese künstlerische Praxis belegen zum Beispiel die etwa gleichzeitigen Naturaufnahmen eines Hendrick Goltzius (1558–1617), der die flache Landschaft um Haarlem zeigte. Mit Staffelei, Farben und Malutensilien in die Natur hinaus-

¹⁴ Cenino Ceninis: Traktat von der Malerei. Hrsg. Albert Ilg. Wien 1871, S. 59.

¹⁵ Joseph Alexander Graf von Raczynski: Die flämische Landschaft vor Rubens. Soest 1972, S. 18.

¹⁶ Lucantonio degli Uberti nach Francesco Rosselli: Kettenplan von Florenz. Holzschnitt von acht Stöcken, 578 x 1316 mm. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 899–100. Vgl. Katalog der Ausstellung: Das Berliner Kupferstichkabinett: Ein Handbuch zur Sammlung, Kupferstichkabinett SMPK. Berlin 1994, Nr. V/17, mit weiterführender Literatur.

¹⁷ Heinrich Brockhaus: „Die große alte Ansicht von Florenz in Berlin“. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 1 (1907), S. 53–58.

¹⁸ Vgl. zusammenfassend H.-Th. Schulze Altcappenberg, in: Katalog (wie Anm. 16), S. 258.

zugehen und ‚plein Aire‘ zu malen, wie es zum Beispiel ein Bild des Jan Lievens (1607–1674) dokumentiert, das einen Maler im Wald zeigt, blieb zu dieser Zeit die selten praktizierte Ausnahme.¹⁹ Einzig Zeichnungen und Skizzen wurden nach der Natur angefertigt, eine Praxis, die nicht zuletzt durch etliche Bildbeispiele gut dokumentiert ist.

So zum Beispiel durch zahlreiche Radierungen Allaert van Everdingens (1621–1675), der 1645 Mitglied der St.-Lukas-Gilde in Haarlem geworden war. Zuvor hatte Everdingen sich im Auftrag des Amsterdamer Kaufmanns Lode-wijck Trip ungefähr vier Jahre lang (1640–1644) in Skandinavien aufgehalten, für den er die Geschützgießerei Julitabroek bei Nykoepping malte und verschiedene Eisenminen, die Eigentum der Familie Trip waren. Als er mit seinen Studien und Bildern nach Haarlem zurückgekehrt war, brach er damit einem neuen Landschaftstypus Bahn: Skandinavische Gebirge mit Sturzbächen und Wasserfällen (Abb. 3). Diese Novität fand allem Anschein nach beim Publikum großen Beifall, und einige seiner Haarlemer Künstlerkollegen übernahmen dieses Thema, darunter auch Jacob van Ruisdael (1628–1682), dessen Name eng mit Bildern von nordisch wilden Landschaften mit Wasserfällen verknüpft ist. Schon Ruisdaels erster Biograph, Arnold Houbraken (1660–1719), wies in seiner *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (erschienen 1721) auf diese Tatsache hin: „Er [Ruisdael] malte inländische und ausländische Landschaften, aber besonders solche, wo man das Wasser von einem auf den anderen Felsen niederstürzen und schließlich mit Geräusch (worauf sein Name anzuspielen scheint) sich in den Tälern und Ebenen verbreiten sieht: Er wußte das Spritzen des schäumenden Wassers durch das gewaltige Aufklatschen auf die Felsen so natürlich zart und klar, durchscheinend darzustellen, daß es nicht anders zu sein schien als natürliches Wasser.“²⁰ Dieses natürliche Wasser, das die Landschaften Norwegens so treffend zu charakterisieren schien, war nicht auf der Grundlage eigener Anschauung entstanden. Kaum, daß Ruisdael seine Heimat, die Gegend um Haarlem, je verlassen hätte. Zwar war er in seiner Jugend gereist, doch hatten ihn seine Reisen nur einmal über die engen Grenzen der nördlichen Niederlande hinausgeführt: Gemeinsam mit Nikolas Berchem war er in die Grafschaft Bentheim gereist, die kaum zwanzig Kilometer von Enschede entfernt im Osten an die Niederlande grenzt. Dichte Nadelwälder und wilde Wasserfälle gab es aber auch dort nicht zu sehen.²¹ Seine so natürlich anmutenden nordischen Landschaften waren nach Vorbildern Everdingens gestaltet und eher der

¹⁹ Jan Lievens: Waldlandschaft mit Maler an der Staffelei. Feder in Braun, laviert. 325 x 460 mm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 3289. Vgl. Werner Sumowski: *Drawings of the Rembrandt School*, Bd. 7. New York 1983, Nr. 1691.

²⁰ Zit. nach Nils Büttner und Gerd Unverfehrt: Ruisdael in Bentheim. Bielefeld 1993, S. 12f.

²¹ Vgl. ebd., S. 37ff.



Abb. 3: Allaert van Everdingen, *Nordische Landschaft mit Wasserfall*

Phantasie als der Realität verpflichtet. Das Wissen um Ruisdaels Arbeitsweise relativiert also den am äußeren Anschein orientierten Eindruck von Naturnähe und entlarvt das so realistisch wirkende Gemälde als Produkt der Phantasie.

Doch wie arbeitete Adalbert Stifter? Einen Hinweis auf seine Arbeitsweise gibt ein Brief, den er am 8. Februar 1837 an seinen Freund Sigmund von Handel sandte: „Was thatest Du denn mit jenem embrionischen, mißgeburten Bilde, das Du mir entführtest? Hast Du es noch, so verbrenne es, dann bekommst Du ein neues, dessen Gegenstand Du Dir selber bestimmen kannst, d.h. in so ferne er möglich ist. Aus unseren Alpen darfst Du so ziemlich die bedeutendsten Namen nennen, und ich kann Dir genügen, da ich davon Skiz-

zen besize.“²² Auch Stifter zeichnete also im Freien, während die Gemälde – auf der Grundlage der gezeichneten Natureindrücke – im Atelier entstanden. Durch eine kleine Deckfarbenmalerei auf Papier, die den Künstler zeichnend in der Landschaft zeigt, wird diese Aussage bestätigt.²³ Noch ein anderes bemerkenswertes Dokument legt von dieser Praxis beredt Zeugnis ab, das in vielfältiger Hinsicht über Stifter als Maler Aufschluß gibt: Es ist sein *Tagebuch über Malerarbeiten*, das er vom Februar 1854 bis kurz vor seinem Tode geführt hat. Penibel verzeichnete er darin, über einen Zeitraum von fast vierzehn Jahren, jede Minute, die er an der Staffelei gesessen hatte. Als beliebiges Beispiel sei hier die zweite Hälfte des Jahres 1862 angeführt.²⁴ In tabellarischer Form ist zuerst der Tag angegeben, danach sind Arbeitsbeginn und -ende notiert, in einer weiteren Spalte der „Gegenstand“, zum Schluß die genaue Arbeitszeit: Am 16. [April?] von 7 Uhr 14 bis 11 Uhr 36 „an der Bewegung gemalt (nasse Steine)“ – 4 Stunden 22 Minuten. Am 18. von 8 Uhr 36 bis 12 Uhr 30 wiederum „an der Bewegung gemalt (nasse Steine)“ – insgesamt 3 Stunden 59 Minuten. Auf insgesamt dreiundvierzig Seiten ist in knappen Worten die jeweils ausgeübte Tätigkeit des Malens oder Zeichnens angegeben, daneben mit äußerster Pedanterie die Arbeitszeit vermerkt und am Ende einer jeden Seite die Summe der Arbeitsstunden und -minuten für jedes Bild errechnet.²⁵ Diese Aufzeichnungen sollen hier weniger als Ausweis von Stifters Pedanterie zitiert werden denn als sprechender Beleg seines bedächtigen Arbeitens: Glaubt man seinem Tagebuch, arbeitete Stifter in den letzten vierzehn Jahren seines Lebens an nur neun Bildern, von denen er nicht eines vollendete.²⁶

Der aus diesen Einträgen ablesbare Entstehungsprozeß eines Landschaftsbildes findet eine literarische Parallele in Stifters *Nachsommer*. Glaubt man der literarischen Schilderung, waren in der Regel Detailstudien Ausgangspunkt der zeichnerischen Komposition: „Ich fing mein Zeichnen mit Pflanzen an, mit Blättern mit Stielen mit Zweigen. Es war Anfangs die Ähnlichkeit nicht sehr groß, und die Vollkommenheit der Zeichnung ließ viel zu wünschen übrig, wie ich später erkannte. Aber es wurde immer besser, da ich eifrig war, und vom Versuchen nicht abließ. [...] Die bloßen Zeichnungen aber genügten mir nach und nach auch nicht mehr, weil die Farbe fehlte, die bei den Pflanzen besonders bei den Blüthen eine Hauptsache ist. Ich begann daher, meine Abbildungen mit Farben zu versehen, und nicht eher zu ruhen, als bis die Ähnlichkeit mit den Urbildern erschien, und immer größer zu werden ver-

²² PRA 17, S. 65.

²³ Novotny (wie Anm. 4), Nr. 9.

²⁴ Abb. in Originalgröße ebd., S. 36.

²⁵ Gustav Wilhelm hat in seinem Kommentar zur Gesamtausgabe über die einzelnen Arbeitsperioden und die Effizienz des Arbeitens gehandelt; vgl. PRA 14, S. LXIVff. u. S. 344–350.

²⁶ Novotny (wie Anm. 4), S. 16–20.

sprach.²⁷ Derartige Zeichnungen, wie sie in diesem Text beschrieben werden, haben sich von Stifters Hand nur in geringer Zahl erhalten.²⁸ Ein Skizzenblatt zeigt beispielsweise verschiedene Äste und Zweige eines Nadelbaumes, über deren Naturnähe oder -ferne die Forstfachleute befinden mögen. Zumindest scheint augenfällig, daß bei aller Flüchtigkeit der Zeichnung einige Mühe darauf verwandt ist, die botanischen Charakteristika treffend wiederzugeben. Diese Beobachtung deckt sich wiederum mit einer im *Nachsommer* formulierten Forderung. Stifter läßt dort seinen Heinrich Drendorf äußern: „Ich hatte immer bei dem Zeichnen von Pflanzen und Steinen nach großer Genauigkeit gestrebt, und hatte mich bemüht, durch den Schwarzstift die Wesenheit derselben so auszudrücken, daß man sie nach Art und Gattung erkennen sollte.“²⁹ So realistisch jedoch einzelne Detailstudien waren, die Entwürfe für größere Arbeiten und die Gemälde folgten anderen Regeln: Nicht denen der Wirklichkeit, sondern denen der Kunst. Was damit gemeint ist, sei hier wiederum zuerst mit einem Zitat aus dem *Nachsommer* umschrieben, in dem vom Realismus der ‚alten Meister‘ die Rede ist, deren Namen an anderer Stelle genannt werden: Tizian, van Dyck, Dominichino und Ruisdael.³⁰ Über deren Bilder heißt es: „Ich lernte einsehen, daß die alten Meister die Natur getreuer und liebevoller nachahmten als die neuen, ja daß sie im Erlernen der Züge der Natur eine unsäglich Ausdauer und Geduld hatten, vielleicht mehr als ich empfand, daß ich selber hätte, und vielleicht mehr, als mancher Kunstjünger der Gegenwart haben mag [...]. Wenn aber auch die Alten, wie ich hier mit ihnen umging, sich der Wirklichkeit sehr befißen, und sich ihr sehr hingaben, so ging das doch nicht so weit, als ich bei der Abbildung meiner naturwissenschaftlichen Gegenstände geschritten war, von denen ich alle Einzelheiten, so weit es nur immer möglich gewesen war, zu geben gesucht hatte. Dies wäre, wie ich einsah, der Kunst hinderlich gewesen, und statt einen ruhigen Gesamteindruck zu erzielen, wäre sie in lauter Einzelheiten zerfallen. Die Meister, welche mein Gastfreund in seiner Sammlung besaß, verstanden es, das Einzelne der Natur in großen Zügen zu fassen, und mit einfachen Mitteln – oft mit einem einzigen Pinselstriche – darzustellen, so daß man die kleinsten Merkmale zu erblicken wähnte, bei näherer Betrachtung aber sah, daß sie nur der Erfolg einer großen und allgemeinen Behandlung waren. Diese große Behandlung sicherte ihnen aber auch Wirkungen im Großen, die dem entgegen, welcher die kleinsten Gliederungen in ihren kleinsten Theilen bildet.“³¹ Diesem Ideal scheint bei seinem Arbeiten auch Stifter gefolgt zu sein: Der Ge-

²⁷ HKG 4,1, S. 42.

²⁸ Novotny (wie Anm. 4), Nr. 69 u. Nr. 72, Taf. 51.

²⁹ HKG 4,1, S. 101f.

³⁰ HKG 4,2, S. 154.

³¹ Ebd., S. 99f.

samtkomposition, die verschiedene Einzelstudien verband, wurden die botanischen Details geopfert.

Auch an anderer Stelle findet sich im *Nachsommer* diese Vorstellung ausgesprochen, zum Beispiel in einer Passage, die beschreibt, wie Heinrich Drendorf, nachdem er sich auf das Malen von Berglandschaften verlegt hat, von den Freunden kritisiert wird: „Ihr Urtheil ging einstimmig darauf hinaus, daß mir das Naturwissenschaftliche viel besser gelungen sei als das Künstlerische. Die Steine, die sich in den Vordergründen befänden, die Pflanzen, die um sie herum wüchsen, ein Stück alten Holzes, das da läge, Theile von Gerölle, die gegen vorwärts säßen, selbst die Gewässer, die sich unmittelbar unter dem Blicke befänden, hätte ich mit Treue und mit den ihnen eigenthümlichen Merkmalen ausgedrückt. Die Fernen die großen Flächen der Schatten und Lichter an ganzen Bergkörpern und das Zurückgehen und Hinausweichen des Himmelsgewölbes seien mir nicht gelungen. [...] Wenn überhaupt ein Fehler gegen die Genauigkeit gemacht werden müsse – und kein Mensch könne Dinge namentlich Landschaften in ihrer völligen Wesenheit geben – so sei es besser, die Gegenstände großartiger und übersichtlicher zu geben, als in zu viele einzelne Merkmale zerstreut. Das erste sei das Künstlerischere und Wirksamere. Ich sah sehr gut ein, was sie sagten, und wußte auch, woher die Fehler kämen, von denen sie redeten.“³²

Das Tagebuch der Malerarbeiten erweist, daß Stifter das im *Nachsommer* beschriebene Ideal der einheitlichen und dadurch ‚künstlerischen‘ Gesamtkomposition umzusetzen trachtete.³³ Die Arbeitsweise war dabei stets die gleiche: Aus verschiedenen flüchtigen Skizzen wurde eine sorgfältiger ausgeführte Zeichnung komponiert, wobei diese Arbeit sich, wie das *Tagebuch* erweist, über etliche Tage hinziehen konnte: Am 5. Februar 1854 war zum Beispiel die Zeichnung für sein Gemälde *Die Bewegung* „bis auf die Luft und Theile des Vordergrundes gezeichnet“.³⁴ Etwa zwei Wochen später, am 22. Februar, findet sich die Eintragung: „Die Zeichnung der Bewegung vollendet. N. S.: am nächsten Tage wurde manches von der Zeichnung wieder ausgelöscht und neu zu zeichnen begonnen.“³⁵ Dieses Zeichnen und Wiederauslöschten ging nun über Jahre fort, bis Stifter am 21. Januar 1858, also beinahe genau vier Jahre nach der ersten ‚Vollendung‘ der Zeichnung, zum letzten Mal

³² Ebd., S. 36f.

³³ Es sei hier nur am Rande angemerkt, daß Stifter in seinem *Nachsommer* das nämliche Verfahren auch für die Kartierung des Lautersees beschreibt. Bei gutem Wetter fertigt Heinrich Drendorf gezeichnete Detailstudien, die er dann, nach Hause zurückgekehrt, in eine große Karte zusammenführt: „Wenn Regenzeit war, so daß die Wolken an den Bergen herum hingen, und weder diese noch die Gestalt des Sees richtig zu überblicken waren, so blieb ich zu Hause, und zeichnete und malte dasjenige in mein Hauptblatt, was ich im Freien auf viele Nebenblätter aufgenommen hatte“ (HKG 4,2, S. 232).

³⁴ Zit. nach Novotny (wie Anm. 4), Nr. 76.

³⁵ Ebd.

notierte, daß er die Zeichnung vollendet habe. Am Ende dieser Seite vermerkte er dann die „Summe aller Stunden zur Zeichnung der Bewegung 75 St. 21 M.“

Erst am 15. September begann Stifter dann an dem Bild zu malen, und zwar „die Luft“ – den Himmel und die Wolken. Am 16., 17. und 29. September wurde „die Zeichnung der Bewegung gepauset“, zu gleicher Zeit wurde die Luft dreimal neu gemalt. Mit ‚Pausen‘ ist hier ganz allgemein das Übertragen der Zeichnung auf die Leinwand gemeint, das mittels einer Quadrierung vorgenommen wurde. Die Zeichnung wurde mit einem gleichmäßigen Gitterraster überzogen und mit dem Bleistift Feld für Feld auf die grundierte Leinwand übertragen. Zahlreiche Zeichnungen Stifters zeigen Spuren einer solchen Quadrierung, so auch eine, die einer *Ansicht des Sarsteins bei Alt-Aussee* zum Vorbild diente (Abb. 4).³⁶ Die so auf der Leinwand entstandene Zeichnung wurde sorgsam mit Feder und Tinte nachgearbeitet. Danach erst begann die farbige Ausarbeitung. Die Vorgehensweise war dabei im allgemeinen die gleiche, wie Stifter sie in seinem *Nachsommer* am Beispiel eines Entwurfes für eine Wandverkleidung beschrieb, die Heinrich Drendorf ausführte: „Ich wollte zuerst Zeichnungen von den Verkleidungen entwerfen, und nach ihnen Bilder in Öhlfarben ausführen. Ich machte die Zeichnungen auf lichtbraunes Papier, tiefte die Schatten in Schwarz ab, erhöhte die Lichter in einem helleren Braun, und setzte die höchsten Glanzstellen mit Weiß auf. Als ich die Zeichnungen in dieser Art fertig hatte, [...] setzte ich noch den Maßstab hinzu, nach dem sie ausgeführt waren. Ich schritt nun zur Verfertigung der Bilder. Sie wurden etwas kleiner als die Entwürfe gemacht, aber im genauen Verhältnisse zu denselben.“³⁷

Einer ähnlich bedächtigen Arbeitsmethode bediente sich auch der vielleicht größte Landschaftsmaler seiner Zeit, Caspar David Friedrich (1774–1840). Seine Arbeitstechnik wird nicht nur durch etliche erhaltene Werke dokumentiert, sondern auch durch den Bericht seines Freundes Carl Gustav Carus (1789–1869): „Es war mir von großer Wichtigkeit, Friedrichs Verfahren bei Entwerfung seiner Bilder kennenzulernen. Er machte nie Skizzen, Kartons, Farbentwürfe zu seinen Gemälden, denn er behauptete (und gewiß nicht ganz mit Unrecht), die Phantasie erkalte immer etwas durch diese Hilfsmittel. Er fing das Bild nicht an, bis es lebendig vor seiner Seele stand, dann zeichnete er auf die reinlich aufgespannte Leinwand erst flüchtig mit Kreide und Bleistift, dann sauber und vollständig mit der Rohrfeder und Tusche auf und schritt hierauf bald zur Untermalung. Seine Bilder sahen daher in jeder Stufe ihrer Entstehung stets bestimmt und geordnet aus und

³⁶ Ebd., Nr. 28.

³⁷ HKG 4,2, S. 241.

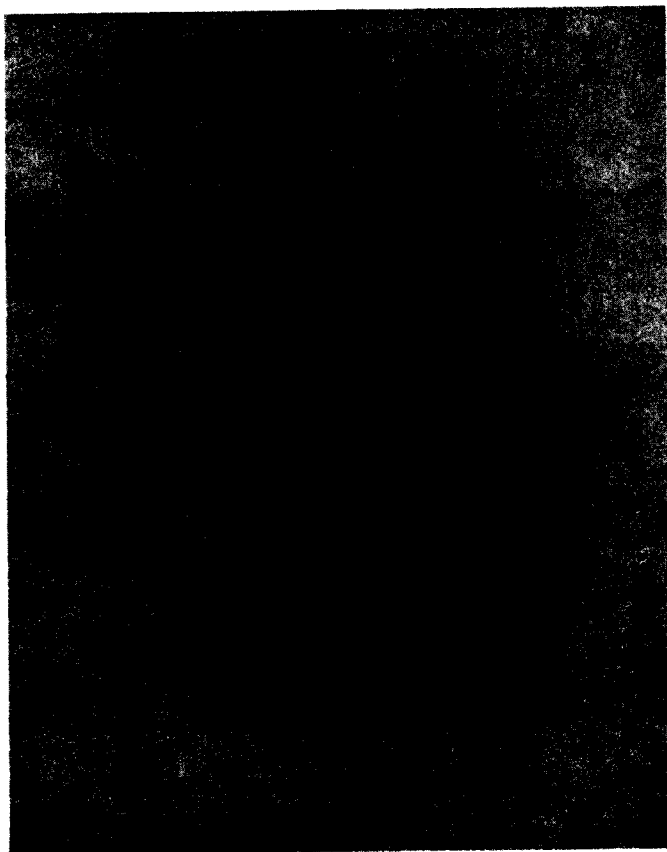


Abb. 4: Adalbert Stifter, *Ansicht des Sarsteins bei Alt-Aussee*

gaben immer den Eindruck seiner Stimmung, in welcher sie ihm zuerst innerlich erschienen waren.“³⁸

Einiges in dieser Aussage gilt es zu relativieren: so zum Beispiel die Behauptung, daß Friedrich nie „Skizzen, Kartons, Farbewürfe zu seinen Gemälden“ gefertigt habe. Zwar gibt es in der Tat keine Kartons und Farbewürfe, doch ist für beinahe jedes Werk nachzuweisen, daß der Maler nach der Natur gezeichnete Skizzen in seine Bilder übernommen hat.³⁹ Dabei be-

³⁸ Carl Gustav Carus: *Lebenserinnerungen und Denkwürdigkeiten*, 1. Theil. Leipzig 1865, S. 208.

³⁹ Jens Christian Jensen: *Caspar David Friedrich: Leben und Werk*. Köln 1974, S. 89.

diente er sich gar der gleichen Technik wie Stifter, indem er diese Blätter quadrierte.⁴⁰

Auch Friedrichs Arbeiten entstanden – bei aller vermeintlichen Natürlichkeit, die ihnen eigen zu sein scheint – fernab der Natur im Atelier. Nicht nur über seine Arbeitsweise, auch über die Einrichtung seines Ateliers ist man verhältnismäßig genau unterrichtet, denn sein Malerfreund Georg Friedrich Kersting (1785–1847) hat es mehrfach gemalt.⁴¹ Friedrichs Atelier wird auf diesen Bildern als ein völlig kahler Raum gezeigt, der, bei jeder Einrichtung, keinen Rückschluß auf die Profession des darin arbeitenden Malers zuläßt. Mit Blick auf die Gemälde Friedrichs mag man geneigt sein, die Kargheit des Ateliers auf eine künstlerische Invention Kerstings zurückzuführen, doch wird dessen Schilderung durch andere Zeugnisse bestätigt.⁴² Wilhelm von Kügelgen (1802–1867) zum Beispiel beschreibt in seinen *Jugenderinnerungen eines alten Mannes* das Aussehen von Friedrichs Atelier im Jahre 1813. Er stellt dessen Wirkungsstätte dem „chaotischen Arbeitszimmer“ seines Vaters, Franz Gerhard von Kügelgen (1772–1820), gegenüber, wobei seine Schilderung sich wie ein Kommentar zu Kerstings Bild liest:⁴³ „Friedrichs Atelier dagegen war von so absoluter Leerheit, daß Jean Paul es dem ausgeweideten Leichnam eines toten Fürsten hätte vergleichen können. Es fand sich nichts darin als die Staffelei, ein Stuhl und ein Tisch, über welchem als einziger Wandschmuck eine einsame Reißschiene hing, von der niemand begreifen konnte, wie sie zu der Ehre kam. Sogar der so wohlberechtigte Malkasten nebst Ölfaschen und Farbenlappen war ins Nebenzimmer verwiesen, denn Friedrich war der Meinung, daß alle äußeren Gegenstände die Bildwelt im Innern stören.“⁴⁴ Diese „Bildwelt im Innern“ aber war der eigentliche Ursprung aller Kunst. „Schließe dein leibliches Auge“, schrieb Caspar David Friedrich, „damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehst dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, daß es rückwirke auf andere von außen nach innen.“⁴⁵ Friedrichs Landschaften zeigten zwar die Außenwelt, doch ging es ihm bei seinen Gemälden um etwas anderes. Der Sinn seiner Bilder lag nicht in der bloßen Abbildung, sondern in der Vermittlung religiösen Gefühls. Friedrich ging es darum, von einem visuellen Naturerlebnis ausgehend, die Landschaft zum Bedeutungsträger zu erheben, um durch sie auf die Gemütsstimmung der Betrachter zu wirken.

⁴⁰ Vgl. den Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle: Caspar David Friedrich 1774–1874. Hrsg. Werner Hofmann. München 1974, Nr. 28, Nr. 30 u. Nr. 50.

⁴¹ Vgl. dazu Werner Schnell: Georg Friedrich Kersting (1785–1847): Das zeichnerische und malerische Werk mit *Œuvre*katalog. Berlin 1994, S. 19ff. und Kat.-Nr. A 29.

⁴² Jensen (wie Anm. 39), S. 23–28.

⁴³ Kersting hat auch dieses Atelier gemalt; vgl. Schnell (wie Anm. 41), Kat.-Nr. A 28.

⁴⁴ Zit. nach Jensen (wie Anm. 39), S. 24.

⁴⁵ Sigrid Hinz (Hrsg.): Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen. München 1974, S. 92.

Auch Stifter ging es in seinen Gemälden nicht bloß um die Darstellung der gesehenen Realität, sondern – zumindest in seinem theoretischen Anspruch – um die Darstellung einer „wirklichen Wirklichkeit“, der gelungenen Synthese zwischen innerer und äußerer Wirklichkeit, von Inhalt und Form, von Idee und Stoff.⁴⁶ Genau wie Friedrich ging auch Stifter davon aus, daß die Kunst zur Veredelung des Menschen beitragen könne und müsse. „Er war beseelt von der Idee, auf ihn ethisierend einwirken zu können und glaubte an eine mögliche, nicht weniger aber notwendige Humanisierung der Welt durch die Kunst.“⁴⁷ Die Kunst, schrieb Stifter, „ist nach der Religion das Höchste, was der Mensch auf Erden hat; [...] Kunst [...] heißt die Fähigkeit, etwas hervorzubringen, was durch außerordentliche Schönheit das Herz des Menschen ergreift, es emporhebt, veredelt, mildert, zu allem Guten, ja zur Andacht und Gottesverehrung stimmt.“⁴⁸

Dem hier angesprochenen Ideal zum Trotz zeigt Stifters kunsttheoretische Position dennoch insgesamt weit weniger Analogie zu den Bekenntnissen des Erzromantikers Friedrich, als man annehmen sollte.⁴⁹ Diese nämlich hätte Stifter – wenn sie ihm denn bekannt gewesen wären –, im überzeugten Bewußtsein seines klassischen Anspruchs, vermutlich als zutiefst „subjektivistisch“ abgelehnt.⁵⁰ Stifter hätte es wohl eher mit den klassizistisch gesonnenen Kritikern der romantischen Kunstanschauung gehalten, zu denen auch Goethe zählte.⁵¹ Die Kunst erreicht mit Goethes Worten, denen sich Stifter vorbehaltlos anschließt, „das Höchste“, wenn sie „mit der Wirklichkeit wetteifert, d. h. wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können.“⁵² Mit Goethe teilt Stifter auch die Erkenntnis, daß der Mensch praktisch außerstande ist, die Wirklichkeit mit künstlerischen Mitteln in ihrer Komplexität und Totalität zu erfassen.⁵³ Er ist gezwungen, für die künstlerische Darstellung eine Wahl zu treffen, indem er (nach klassisch-antikem Vorbild) das Bedeutende vom Unbe-

⁴⁶ Knut E. Pfeiffer: *Kunsttheorie und Kunstkritik im neunzehnten Jahrhundert: das Beispiel Adalbert Stifter*. Bochum 1977, S. 64–70.

⁴⁷ Ebd., S. 25.

⁴⁸ PRA 16, S. 175.

⁴⁹ Die Diskrepanz zwischen Stifters theoretischer Kunstanschauung und seiner praktischen Kunstübung ist augenfällig: Ganz im Geiste seiner Zeit, galt ihm die Historienmalerei oder allgemeiner: die Darstellung des Menschen, als höchstes Ziel aller künstlerischen Bemühungen. So läßt er zum Beispiel Heinrich Drendorf im *Nachsommer* sagen, „daß das menschliche Antlitz der würdigste Gegenstand für Zeichnungen sei“ (HKG 4,2, S. 173). Vgl. dazu auch Novotny (wie Anm. 4), S. 43.

⁵⁰ Pfeiffer (wie Anm. 46), S. 49.

⁵¹ Zu Goethes Kritik an Caspar David Friedrich und der Kunstanschauung der deutschen Romantik vgl. Frank Büttner, in: Sabine Schulze (Hrsg.): *Goethe und die Kunst*. Hrsg. [Ausstellungskatalog: Frankfurt, Schirn-Kunsthalle]. Ostfildern 1994, S. 456–480.

⁵² WA I 42,2, S. 176.

⁵³ Vgl. die im *Nachsommer* ausgedrückte Auffassung, „kein Mensch könne Dinge, namentlich Landschaften, in ihrer völligen Wesenheit geben“ (HKG 4,2, S. 37).

deutenden, das Würdige vom Unwürdigen, das Wesentliche und Typische vom Uncharakteristischen und Allgemeinen trennt.⁵⁴ Wahre Kunst ist ein Produkt des Geistes, das Reich der Ideen des Künstlers.⁵⁵ Die Darstellung der dinghaften Wirklichkeit galt deshalb Stifter wie auch Goethe als Vorstufe oder empirische Bedingung für die wirkliche Kunst. Als Vorbild auf diesem Gebiet galt beiden ausgerechnet der niederländische Landschaftsmaler Jacob van Ruisdael, dessen Werke – wie Goethe 1816 schrieb – „vorerst alle Forderungen [befriedigen], die der äußere Sinn an Kunstwerke machen kann.“⁵⁶ Der Künstler hat, heißt es bei Goethe weiter, „bewunderungswürdig geistreich den Punkt gefaßt, wo die Produktionskraft mit dem reinen Verstande zusammentrifft, und dem Beschauer ein Kunstwerk überliefert, welches, dem Auge an und für sich erfreulich, den inneren Sinn aufruft, das Andenken anregt und zuletzt einen Begriff ausspricht, ohne sich darin aufzulösen oder zu verkühlen.“⁵⁷ Goethe würdigte deshalb Ruisdaels Dresdener Gemälde, den sogenannten *Judenfriedhof*, als Meisterwerk, da „der rein fühlende, klardenkende Künstler, sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreicht und durch die Gesundheit seines äußeren und inneren Sinnes uns zugleich ergötzt, erquickt und belebt.“⁵⁸

Daß Ruisdael auch Stifter als Vorbild galt, wird nicht nur durch den in den *Feldblumen* ausgesprochenen Wunsch nahegelegt, die Wände eines Zimmers mit dessen Werken geschmückt zu sehen.⁵⁹ In den *Nachkommenschaften* beschreibt er ein Gemälde Ruisdaels, das ihn sehr beeindruckt haben muß und das er allem Anschein nach zutiefst bewunderte: „In Wien ist eine Landschaft. Vorne geht über Lehm ein klares Wasser, dann sind Bäume, ein Wäldchen, zwischen dessen Stämmen man wieder in freie Luft sieht. Der Himmel hat ein einfaches Wolkengebäude. Das ist mehrere hundert Millionen Male auf der Welt gewesen, und doch ist die Landschaft die gewaltigste und erschütterndste, die es geben kann.“⁶⁰

Wohl im Wissen darum, daß er Ähnliches aus eigenem Vermögen wohl kaum würde erreichen können, hat Stifter – wie Heinrich Drendorf im *Nachsommer* – nach Gemälden gearbeitet, die ihm vorbildlich schienen.⁶¹ Ein Bei-

⁵⁴ Pfeiffer (wie Anm. 46), S. 55f.

⁵⁵ Vgl. dazu Ernesto Grassi: *Kunst und Mythos*. Hamburg 1966, S. 36f.

⁵⁶ WA I 48, S. 162.

⁵⁷ Ebd., S. 162f.

⁵⁸ Ebd., S. 168.

⁵⁹ „Zwei alte Wünsche meines Herzens stehen auf. Ich möchte eine Wohnung von zwei großen Zimmern haben [...]. An den Wänden hinge ein oder der andere Ruysdael“ (HKG 1,4, S. 50f.).

⁶⁰ PRA 13/2, S. 272.

⁶¹ Stifter beschreibt Heinrich Drendorfs Fortschritte in der Malerei, indem er ihn anfangs nur nach der Natur arbeitend zeigt. Später kopiert Drendorf jedoch nach Gemälden und erste Fortschritte stellen sich ein.



Abb. 5: Adalbert Stifter, *Landschaft mit Wasserfall*

spiel dafür ist eine kleine Landschaft mit Wasserfall, die vermutlich nach einem Bild Ruisdaels oder Everdingens kopiert ist (Abb. 5). Mag man auf den ersten Blick auch geneigt sein, in dem kleinen Wasserfall einen Gebirgsfluß in Stifters Heimat, den böhmischen Bergen, zu sehen, erweist doch der Vergleich mit Bildern Ruisdaels und Everdingens, daß es sich um eine Arbeit nach einem ‚alten Meister‘ handelt, auch wenn das exakte Vorbild nicht mehr nachweisbar ist.⁶²

In manch anderem Gemälde Stifters, auch in solchen, die allgemein als topographische Vedute gelten, mögen zumindest Details aus den Werken anderer Meister kopiert oder nach der Phantasie gebildet sein. So sind zwei Gemälde bekannt, die die sogenannte Teufelsmauer an der Donau zeigen sollen (Abb. 6 u. 7).⁶³ Stellt man beide Ansichten nebeneinander, fällt auf, daß – abgesehen von der allgemeinen Tatsache, daß beide Bilder einen Fluß zwischen

⁶² Die Nähe zu den ‚nordischen‘ Landschaften Ruisdaels und Everdingens ist augenfällig. Vgl. E. John Walford: *Jacob van Ruisdael*. New Haven/London 1991, bes. S. 104–106; Alice Ingram Davis: *Allaert van Everdingen*. New York 1978; Wolfgang Stechow: *Dutch Landscape Painting*. London 1966, S. 142–146.

⁶³ Novotny (wie Anm. 4), Nr. 62 und Nr. 63.



Abb. 6: Adalbert Stifter, *Die Teufelsmauer I*



Abb. 7: Adalbert Stifter, *Die Teufelsmauer II*



Abb. 8: Adalbert Stifter, *Felslandschaft mit Wasserfall*

hohen Felsen zeigen, die links in einer steilen Felswand aufragen – große Abweichungen zu bemerken sind. So ist zum Beispiel der Vordergrund völlig unterschiedlich gestaltet. Auf dem einen Bild rauscht ein Wasserfall zwischen zwei Felsblöcken hindurch, auf dem anderen erhebt sich links ein hoher Fels, während das Wasser weit weniger zu schäumen scheint. Diesen beiden Bildern, die von der kunsthistorischen Forschung als Wiedergabe desselben topographisch bestimmten Ortes betrachtet wurden, läßt sich ein weiteres Gemälde zur Seite stellen, das ebenfalls einen Flußlauf zwischen Felsen zeigt (Abb. 8).⁶⁴ In Komposition und Gesamtstimmung scheint dieses Bild den beiden anderen Gemälden eng verwandt. Doch deutlicher als in den beiden sogenannten Teufelswänden scheinen hier die Erinnerungen an die nordischen Landschaften Allaert van Everdingens und Jacob van Ruisdaels nachzuklingen. Es mag auch hier die eine oder andere Studie nach Naturdetails eingeflossen sein, doch insgesamt überwiegt der Eindruck des Phantastischen und Erfundenen. Gerade diese Felslandschaft scheint – wie die im *Nachsommer* be-

⁶⁴ Ebd., Nr. 53.

schriebene Komposition Rolands – nicht „auf irgend etwas besonderes ausgegangen, [...] sondern [...] nur so Gestaltungen, wie sie sich in dem Gemüthe finden“, zu entfalten.⁶⁵ Sind diese Werke sicher auch extreme Beispiele, so läßt sich doch allgemein festhalten, daß Stifters gemalte Ansichten durchgehend Komposit-Landschaften sind. Im übertragenen Sinne könnte man sagen, daß die Wörter zwar verlässliche Naturwiedergaben sein mögen, die Syntax aber, die das Ganze zur nahtlosen Einheit zusammenführt, ist der Phantasie entsprungen und wird eher von formalen Ordnungsprinzipien als von gesehene Eindrücken bestimmt. Stifters Waldbilder zur Grundlage forstlicher und forstwissenschaftlicher Handlungsorientierung zu machen, erscheint deshalb – vom kunsthistorischen Standpunkt aus – als problematisches Unterfangen.

⁶⁵ HKG 4,3, S. 119.