

BUCHBESPRECHUNGEN

Annedore Müller-Hofstede: *Der Landschaftsmaler Pascha Johann Friedrich Weitsch. 1723–1803. Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag Braunschweig 1973. Braunschweiger Werkstücke, Reihe B, Veröffentlichungen aus dem Städtischen Museum, herausgegeben von Bert Bilzer, Band 2, der ganzen Reihe Band 48. 261 Seiten, 116 Abb., davon 4 farbig.*

Die deutsche Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts ist ein wenig beachtetes und im Ganzen auch nicht sehr reizvolles Gebiet. Die einzige zusammenfassende Darstellung für die zweite Jahrhunderthälfte ist immer noch Paul Ferdinand Schmidts „Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830“ von 1922. (Sie widmet Weitsch nur 8 Zeilen.)

Für Wien hat Peter Pötschner 1964 in seinem Buch „Genesis der Wiener Biedermeierlandschaft“ die Linie vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu Waldmüller und Steinfeld gezogen. Der bedeutendste Wiener Landschaftsmaler am Beginn des von Pötschner behandelten Zeitraumes ist Johann Christian Brand. Er war nur ein Jahr älter als der 1723 geborene Pascha Johann Friedrich Weitsch, dem Annedore Müller-Hofstede eine aus einer Göttinger Dissertation von 1950 hervorgegangene Monographie gewidmet hat. Sie kommt darin zu einem Ergebnis, das dem Pötschners insofern vergleichbar ist, als die Blüte der Landschaftsmalerei in der Romantik wichtige Voraussetzungen im 18. Jahrhundert hat. Das gibt dem Buch eine über das Monographische hinausgehende Perspektive. Vorarbeiten hat die Verfasserin kaum vorgefunden. Ein großer Teil des publizierten Materials ist von ihr entdeckt.

Der erste Hauptteil behandelt die Biographie, dem die Übersicht über das Werk als zweiter Hauptteil mit Erörterungen von Weitschs Verbindungen mit den geistigen Strömungen seiner Zeit folgt. Ein Anhang enthält u. A. den 98 Nummern umfassenden Katalog der Gemälde. Die durch Briefe ergänzten Jugenderinnerungen des Künstlers, die 1810 erschienenen Nachrichten von Heinrich Pockels und eine anonyme Lebensschilderung geben ein anschauliches Bild von den beschränkten Verhältnissen, in denen der Maler aufwuchs, von der Ursprünglichkeit seiner Begabung und Intelligenz sowie von seinem sympathischen

Charakter, den auch die überlieferten Bildnisse, vor allem die seines Sohnes Friedrich Georg Weitsch, spiegeln. So sind Wärme und Begeisterung, mit der Annedore Müller-Hofstede ihren Gegenstand behandelt, vollauf verständlich.

Zunächst Soldat beginnt Weitsch mit ornamentalen Gelegenheitsarbeiten und erhält um 1750 von seinem Vorgesetzten den Auftrag, zwei Landschaften von Charles Sylva Dubois zu kopieren. Dies scheint der mehr erzwungene als freiwillige Anfang seiner Laufbahn als Maler gewesen zu sein. Studien an niederländischen Landschaftsmalern des 17. Jahrhunderts in der Salzdahlumer Galerie fördern den Autodidakten. In idealen Landschaften mit Ruinen, Felsen, Vegetation und Staffage, deren Komposition vom ornamentalen Formwillen des Rokoko geprägt ist, werden mehr und mehr Elemente der Niederländer, besonders Potters und Berchems, aufgenommen. 1758 findet der Sergant Weitsch als Maler der Fürstenberger Porzellanmanufaktur ein Betätigungsfeld und damit den Abschied vom Militär. Seine Wirksamkeit als Porzellanmaler, vor allem seine von ca. 1764 bis 1768 entstandenen Veduten aus dem Braunschweigischen auf einem großen Service für Herzog Carl I. von Braunschweig hat die Verfasserin bereits 1965 in einem Aufsatz in den Niederdeutschen Beiträgen für Kunstgeschichte behandelt. Der Gedanke, verschiedene Orte, eines Herrschaftsbereiches auf einem Porzellanservice darzustellen, also die Gattung der Feudi vom Wand- und Tafelbild auf das Porzellan zu übertragen, war in dieser Form neu und hat in Fürstenberg einen Vorläufer anscheinend nur in einem von Weitsch bemalten kleinen Kaffeegeschirr vom Anfang der 1760er Jahre im Herzog Anton Ulrich-Museum, deren Ansichten sich zum Teil mit dem Lustschloß Vechelde in Verbindung bringen lassen. In Meißen hat es bereits 1748/50 Veduten auf einem Kaffeeservice, einem Geschenk Augusts III. an Papst Benedikt XIV. (Teile davon ehemals in Schweizer Kunsthandel) gegeben, worauf Winfried Baer mich freundlicherweise aufmerksam machte, aber der Sinn dieses Services war doch ein anderer, nämlich einen stolzen Bericht des Fürsten über sein Land an den Papst zu geben, wobei Erfundenes und wirklich Existentes noch gemischt wa-

ren. Die vergleichsweise bescheidenen Motive auf den Landschaften Weitschs dagegen sollten durch ihre Darstellung auf dem Tafelservice des Landesfürsten wohl dessen Wertschätzung der Heimat Ausdruck geben. Die weitere Entwicklung der vaterländischen Landschaft (ein Begriff der um 1800 gebräuchlich ist) in der späteren Entwicklung Weitschs steht damit in Einklang. Sicherlich hat das Sich-Behaupten im Siebenjährigen Krieg zu diesen Zeugnissen des Selbstbewußtseins beigetragen. Am Beispiel des mehrfach dargestellten Sujets der im Krieg umkämpften und von Friedrich dem Großen geschleiften Festung Regenstein hat Annedore Müller-Hofstede den Zusammenhang von Zeitgeschehen und Motivwahl erläutert. Es überrascht, daß Johann Georg Wille 1765 ein Regensteinbild und eine Brockendarstellung von Weitsch in Paris verkaufen konnte. In Frankreich wird man diesen Dingen einen dem Exotischen verwandten Reiz abgewonnen haben, ähnlich dem, den man in den Schweizer Landschaften suchte. Geht man dem Ursprung der vaterländischen Landschaft in Deutschland nach, so wird man in der Schweiz wichtige Anregungen finden. Während die Schweiz jedoch eindrucksvolle Naturschönheiten bot, die Touristen anzogen und einer lebhaften Kunstproduktion für die Besucher des Landes Motive lieferte, ist unter vaterländischer Landschaft im strengeren Sinn die Darstellung der Heimat für Einheimische zu verstehen, gerade wenn diese Gegenden nicht besonders attraktiv sind. Freilich läßt sich keine exakte Grenze zwischen so verstandenen vaterländischen Landschaften, den Veduten für die Reisenden und den Besitzdarstellungen ziehen.

Die Beziehung der Ansichten auf dem Service für Carl I. zu den Feudi bewirkte vermutlich den Auftrag des Bischofs von Hildesheim Friedrich Wilhelm von Westphalen gegen Ende der 60iger Jahre an Weitsch, zweiunddreißig Veduten von Ortschaften seines Bistums zu malen. Neunundzwanzig dieser Landschaften hat Herta Hesse-Frielinghaus aufgefunden und 1948 publiziert. Die Darstellungen auf Porzellan sind kunstgeschichtlich bemerkenswerter, weil es sich hier nicht nur um die Wiedergabe von Ortschaften sondern auch um reine Naturszenarien, besonders aus dem Harz, handelt. Bei elf der dreiundzwanzig Porzellane sind die Vorzeichnungen noch vorhanden. Auch für die Ansichten aus dem Bistum Hildesheim bewahren das Herzog Anton Ulrich-Museum und eine Wolfenbütteler Privatsammlung sechs Naturstudien. Das erlaubt eine lebendige Vorstellung von der Bildgenese, an dessen Beginn

der auf beschwerlicher Wanderung gewonnene Natureindruck steht.

Den Naturstudien Weitschs merkt man an dem kitzelnden weichen Strich das Fehlen jeder Routine an. Weitsch bemüht sich zwar um Genauigkeit, aber es fällt ihm schwer, die komplizierte Erscheinung der Landschaft präzise zu fassen. Dafür schwingt in der Nervosität seiner Handschrift etwas von der Ergriffenheit vor der Natur mit. Auch seinen Sinn für Atmosphäre spürt man, der vor allem in seinem berühmtesten Gemälde, der „Roßtrappe“ des Herzog Anton Ulrich-Museums, von jeher gerühmt worden ist. Die Autorin weist nach, daß die „Roßtrappe“ nicht nur durch die Bildform ein bemerkenswerter Vorläufer romantischer Landschaftsmalerei ist, was schon früher gesehen wurde, sondern daß es sich hier um die Wiedergabe einer bedeutungsvollen Gegend handelt, deren mythischer und geschichtlicher Gehalt zur gleichen Zeit Klopstock und Gleim zu Dichtungen anregte. Durch seine enge Freundschaft mit Gleim war Weitsch mit diesen Ideen vertraut. 1771 verfaßte Klopstock eine lange Ode „Die Roßtrappe“. Vorangegangen war 1769 Klopstocks viel beachtetes altdeutsches Bardiet „Die Hermanns Schlacht“, ein Versuch, der griechischen Geschichte die germanische als gleichwertig an die Seite zu stellen. Die sofortigen Auswirkungen dieser Dichtung auf die Kunst sind in Gemälden von Angelika Kauffmann und Johann Heinrich Tischbein sowie in Fürstenberger Porzellan zu fassen (noch im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert hat Klopstocks „Hermanns Schlacht“ Maler angeregt). Ein Reflex davon ist auch in Weitschs Harzlandschaften zu spüren, wurde doch der Harz als das Land der Cherusker angesehen.

Die Entdeckung des Harzes als vaterländische Landschaft durch Weitsch liegt vor der des Riesengebirges, und es war ein Weitsch nahestehender Maler, Sebastian Carl Christian Reinhart (die Autorin glaubt sogar an ein Schülerverhältnis), der neben Christoph Nathe das Riesengebirge malte; aber davor noch liegt Jakob Philipp Hackerts Lobpreis der Insel Rügen (1763), einer Landschaft, die ähnlich wie der Harz voller Erinnerungen an die germanische Vergangenheit war. Hackert verweist auf Berlin, und im Zusammenhang damit ist an Christian Bernhard Rode zu erinnern, der in sein Interesse an der vaterländischen Geschichte auch das Germanentum einschloß. Er stellt 1781 in einer Radierung Arminius dar, der den Kopf des Varus zu Marbod bringt. 1776 hat er die „Ceremonie eines

Druiden“ radiert. Rodes Harzlandschaften sind allerdings erst 1795 entstanden. Vor Hackert hatten Knobelsdorff und Dubois schon seit den 1730er Jahren der schlichten märkischen Landschaft einen eigenen Reiz abzugewinnen gewußt. Bei ihren Bildern muß von Fall zu Fall entschieden werden, ob es sich um eine ideale Landschaft in Anlehnung an Claude, Salvator Rosa, Watteau und andere, um die Darstellung einer Besitzung oder um eine Naturschilderung handelt, die eine bestimmte Gegend durch die künstlerische Wiedergabe auszeichnen soll. Wenn man bedenkt, daß Weitschs erste Versuche als Maler Kopien nach Dubois waren, ist eine Anregung für seine vaterländischen Landschaften aus dieser Richtung in Betracht zu ziehen. Weitschs Leistung stünde dann, abgesehen von der Tradition der Niederlande, wo der Stolz auf die Heimat eine wichtige Motivation der Landschaftsmalerei war, nicht voraussetzungslos innerhalb der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts.

Eines der größten Verdienste des Buches, das Weitsch vielleicht ein wenig zu sehr als unabhängigen Neuerer darstellt, besteht darin, den geistigen Anspruch zumindest der späteren Landschaften Weitschs durch den Hinweis auf seine Verwurzelung im Geistesleben seiner Heimat dargelegt zu haben. So konnte einem 1789 anonym erschienenen Aufsatz über eine verschollene Landschaft Weitschs das Wort Lessings vorangestellt werden: „Der denkende Künstler ist noch ein soviel werth.“ Diese Landschaft, ein Gedächtnisbild auf den Tod Friedrichs des Großen von 1787, ist der deutlichste Beweis für die Existenz von eindeutig allegorisch gemeinten Landschaften vor der Romantik, speziell vor C. D. Friedrich. Eine ebenfalls verschollene, nur durch eine Gedächtnisskizze überlieferte Landschaft als Allegorie auf den siegreichen Abschluß des Siebenjährigen Krieges ist wichtig als Vorläufer politischer Landschaftsallegorien vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Für die Gattung der Gedächtnisbilder oder der gemalten Denkmäler, von denen es bei Weitsch mehrere Beispiele gibt, ist die Verwendung von allegorisch gemeinten landschaftlichen Einzelheiten selbstverständlich. Mit Recht fragt Annedore Müller-Hofstede weiter, ob nicht auch andere Landschaften, die nicht deutlich als Allegorien erkennbar sind, gedankliche Mitteilungen enthalten. Das einzige Motiv allerdings, bei dem diese Frage uneingeschränkt positiv beantwortet werden kann, ist das der Eiche, die Klopstock zu einem vaterländischen Symbol erhoben hat. Eichenwälder werden seit der frühen Darstellung

von 1774 zur Spezialität des Künstlers, sein Insistieren auf diesem Thema – der Katalog enthält 19 Fassungen – und die Größe der Formate beweisen die Bedeutung. Zudem unterstreicht Weitsch durch eine strenge Bildordnung den über Vedute und Dekoration hinausgehenden ideellen Gehalt. Durch ein beigefügtes Selbstbildnis erhält der „Eichenwald bei Querum“ von 1800 im Städtischen Museum in Braunschweig einen bekenntnishaften Charakter. Angesichts dieser Betonung der Eichensymbolik möchte man der Verfasserin zustimmen, wenn sie die Eiche, die Weitsch einem Brockenpanorama in Braunschweiger Privatbesitz zur Abrundung der Komposition hinzugefügt hat, als eine bedeutungsvolle Zutat interpretiert. Wenn jedoch in einer Landschaft einige Gegenstände allegorisch gedeutet werden müssen, stellt sich sogleich die Frage nach der Bedeutung der übrigen, welche Vorstellungen sich zum Beispiel mit dem Vieh und dem Gewässer verbinden, die in den meisten Waldbildern Weitschs vorkommen, denn es ist kaum zu glauben, daß ein „denkender Künstler“ ein Bild nicht ganz durchdenkt. Wiederholung ist ein Indiz für Bedeutung. Sicherlich ist der Begriff Allegorie oft zu bestimmt, das Gemeinte ist vielfach wohl nur als Assoziation zu erfassen. Verweist das anscheinend langsam fließende Gewässer auf die Korrelation von vergehender Zeit und Ewigkeit, da in den uralten Eichen das Thema der Zeit bereits angeschlagen ist? Soll das Vieh, das sich von den Eicheln nährt und das Wasser trinkt auf die Fruchtbarkeit des Vaterlandes verweisen? In dem „Eichenwald mit Jagdszene“ in Morcote bei Lugano hat Weitsch, der dramatischen Staffage entsprechend, den Fluß durch einen Wasserfall bereichert, der in der landschaftlichen Situation unnatürlich, dadurch aber gerade sinnbeladen erscheint. Der Hinweis auf Jacob van Ruisdaels Wasserfälle ist richtig, aber hat Weitsch sich nicht noch mehr dabei gedacht, wenn er eine Eichenruine, vor der ein schießender Jäger steht, sich über den Wasserfall neigen läßt? Die tote Eiche, der Schuß des Jägers und der plötzlich abfallende Wasserspiegel verbinden sich zu einem konzentrierten Ausdruck des Schreckens, während an anderer Stelle im Gemälde sonnenbeschienene Birkenstämme und wiederkäuendes Vieh mit einem Hirten eine idyllische Szenerie bilden. Ein systematischer Vergleich aller Eichenwaldvarianten könnte vielleicht weiteren Aufschluß über die Denkweise des Künstlers geben.

Weitschs Persönlichkeit verdient noch in einer anderen Hinsicht die Aufmerksamkeit der Kunst-

geschichte. Er war in den Grenzen seiner Bildungsmöglichkeiten ein Kunstkenner, vor allem auf dem Gebiet der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, obgleich außer einem Ausflug von 1768 nach Nürnberg und Ansbach über Kassel nur zwei Reisen nach Holland 1770 und 1784 bekannt sind. Seine Kenntnisse befähigten ihn, 1788 Galerieinspektor in Salzdahlum zu werden. Er gehört damit zu einer Gruppe von Künstlern des 18. Jahrhunderts, die – bei unterschiedlicher Akzentsetzung – Galerieverwaltung und kunstgeschichtliches Studium mit eigenem Produzieren vereinigten. Johann Gottfried Riedel (1691–1755), Christian Mannlich (1741–1822), Johann Gottlieb Puhlmann (1751–1826) und Johann Georg von Dillis (1759–1841) sind hier zu nennen. Weitsch und Dillis sind sich darin ähnlich, daß bei ihnen die künstlerische Potenz stark genug war, um ein Aufgehen in der Verwaltung zu

verhindern, allerdings waren die Aufgaben, die Weitsch als Galerieinspektor gestellt wurden, vergleichsweise gering. Bindung an die Tradition und Fähigkeit zum Fortschritt standen bei ihm in einem glücklichen Verhältnis zueinander.

Weitsch ist gewiß kein überragender Künstler, aber im Rahmen der beschränkten Verhältnisse seiner Umwelt verdient seine Leistung Respekt, und die zwei Schritte, die er zur Überwindung der konventionellen Rokokolandschaft unternommen hat, den zur vaterländischen und den zur allegorischen Landschaft, geben seinem Werk eine über das Lokale und das Zeitgenössische hinausweisende Bedeutung. Dadurch ist die ausführliche Präsentation des Künstlers durch Annedore Müller-Hofstede vollauf gerechtfertigt.

Helmut Börsch-Supan