

Graphische Sammlungen hüten ihre Schätze bekanntlich im Verborgenen, daher gelingt es hier zuweilen, Werke ans Licht zu holen, die unbekannt oder lange in Vergessenheit geraten sind. So geschehen mit den Entwürfen Moritz von Schwinds (1804–1871) für die im Jahre 1863 in der Pfarrkirche St. Nikolaus, Bad Reichenhall, ausgeführten Fresken der 14 Kreuzwegstationen¹, die sich heute im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt befinden.² Bereits 1906 beklagte Weigmann den schlechten Erhaltungszustand der Fresken,³ die 1968 im Stacco-Verfahren von den Wänden abgenommen wurden und eine wenig sensible Restaurierung mit teilweise entstellender Übermalung erfahren haben.⁴ 1989 bis 1892 versuchte man diese Überarbeitung im Rahmen einer erneuten Restaurierung wieder rückgängig zu machen und den Rundbildern durch ihre Hängung an den Pfeilern des Mittelschiffs ihren ursprünglichen



hezu altmeisterlich Ausdruck verliehen, sind Bilder mit religiöser Thematik in seinem Œuvre eher selten. Dies erklärt die besondere Bedeutung der Entwurfszeichnungen des Kreuzwegs.

Die dazugehörigen Kartons waren bereits kurz nach Ende der Arbeiten in Bad Reichenhall nicht mehr existent, wie Schwind in einem Brief an seinen Freund, den belgischen Maler Jan Swerts (1820 bis 1879), auf dessen Anfrage nach Leihgaben für seine Antwerpener Kartonausstellung 1864 hervorhebt: „Sie wünschen Kartons von mir, und ich habe keine. Was ich für die Kirche in Reichenhall gemacht habe, sind kleine, zum Teil wenig ausgeführte Zeichnungen, und ich muß überdies annehmen, daß nach religiösen Arbeiten von meiner Hand kein großes Verlangen besteht.“⁶

Den Auftrag zur Ausschmückung von St. Nikolaus erhielt Schwind im Frühjahr 1862 im Rahmen der substanzialen Renovierung des mar-

Claudia Valter

Entdeckt

Moritz von Schwinds Entwurfszeichnungen für den Kreuzweg von St. Nikolaus in Bad Reichenhall

Ort und ihre originäre Wirkung wiederzugeben. Dabei stellte sich jedoch heraus, daß einige Schäden irreversibel, d. h. die originalen Malschichten in großen Teilen verloren waren, was teils zu einer Rekonstruktion und damit Neuinterpretation führte.

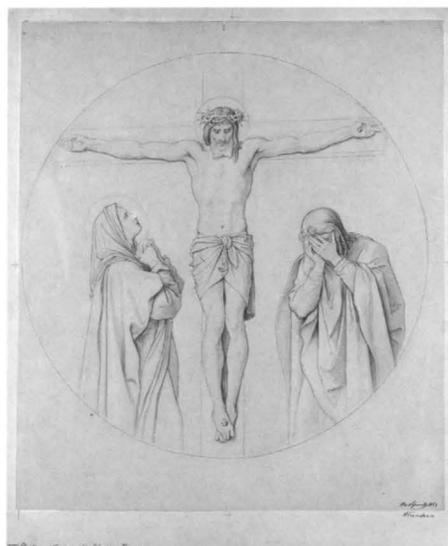
In keinem der Restaurierungsberichte werden die originalen Vorzeichnungen erwähnt. Bekannt war zu diesem Zeitpunkt lediglich ihre Publikation als Heliogravüren, die in „Die Graphischen Künste“ von 1891 mit einem Blatt vorgestellt bzw. angekündigt wurden.⁵ Interessanterweise ergänzte man die Herausgabe dieser Reproduktionen um ein völlig neues Titelblatt (Abb. 1). Schwind sitzt hier mit aufgestütztem Kopf vor einem lebensgroßen Kreuzifix, zu seiner Rechten die Staffelei mit dem noch weißen Blatt. Dargestellt ist die Ideenfindung des Künstlers aus dem Geiste der Kunst bzw. (dem Sinnbild) der christlichen Religion. Die Bedeutung der Titelseite erklärt sich aus der nazarenischen Tradition, deren Programmatik einen Aspekt der Schwindschen Kunst darstellt. So teilte Schwind weniger die Begeisterung für religiöse Inhalte als vielmehr die Überzeugung vom Primat der Linie bzw. Zeichnung. Dem Entwurf als dem ur-

sprünglicheren Medium maß er einen höheren Stellenwert bei als dem ausgeführten Werk.

Einen Schwerpunkt im Schaffen Schwinds bildete die von den Nazarenern propagierte monumentale Freskomalerei. Doch obschon er etwa 1847 mit dem Gemälde „Die Künste im Dienste der Religion“ dem nazarenischen Kunstideal na-

den, zum Teil auf das 12. Jahrhundert zurückgehenden Kirchenbaus. Die Vorzeichnungen stellte er noch im Mai, die Kartons bis spätestens September desselben Jahres fertig. Die eigenhändige Datierung „1863“ auf der XII. Station, „Jesus wird am Kreuz erhöht und stirbt“⁷ (Abb. 2), könnte allerdings darauf hinweisen, daß Schwind einen Teil der Entwürfe für den Kreuzweg später fertiggestellt bzw. nochmals überarbeitet hat. Die Ausführung der Fresken, die er zusammen mit dem Reichenhaller Karl Rudholzner übernahm, mußte allerdings aufgrund des Einsturzes von zwei Gewölben im Mittelschiff bis 1863 warten. Auf das Ergebnis war Schwind recht stolz: „Mit meiner hiesigen Arbeit glaube ich eine Nuß aufgeknackt zu haben: mit einfachen, ja den einfachsten Mitteln einen reichen und feierlichen Eindruck hervorzubringen. Es wird um die

2



1. Moritz von Schwind (1804–1871), Titelblatt zur Reproduktion der Kreuzwegstationen, Lithographie, 48,5 x 35,6 cm (Blatt), 38,3 x 28,2 cm (Motiv)

2. Moritz von Schwind (1804–1871), Jesus wird am Kreuz erhöht und stirbt (XII. Kreuzwegstation), 1863, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift

3. **Moritz von Schwind (1804–1871), Jesus wird an's Kreuz genagelt** (XI. Kreuzwegstation), 1862/63, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift

4. **Josef von Führich (1800–1876), Jesus nimmt das Kreuz auf sich**, Bleistift, 56,2 x 42,1 cm, bez. u. l.: Jos: Führich inv. del: & pinx;; u. r.: Aus der Kreuzwegstation in der Johanneskirche in Wien, Praterstraße; Inv.-Nr. MGS 534A

Kirche herum verteilt die vierzehn Stationen des Kreuzwegs, neben dem Altare anfangend und auf der anderen Seite schließend, und in der Chornische über dem Altar die hl. Drei-Einigkeit und vier Heilige, sämtlich über Lebensgröße. Die Stationen Zirkel von vier Fuß Durchmesser. Alle Welt ist höchst zufrieden.“⁸ Die Entwürfe beschränken sich auf eine an der Bleistiftunterzeichnung orientierte, die Kontur betonende feine Federlinie und eine sehr helle, sparsam eingesetzte Lavierung in Braun.

Auffälligstes Element der Kreuzwegstationen ist neben der Einbindung des Geschehens in das Kreisrund des Medailons ihre Reduktion auf wenige, zumeist drei Bildfiguren. Christus ist stets Mittelpunkt der Komposition, häufig gerahmt durch die orthogonalen Linien der Kreuzbalken, die in einer Ebene mit der Bildfläche liegen. Nur im Fall der V. Station, „Simon von Cyrene hilft Jesus das Kreuz zu tragen“, weist das Kreuz in Richtung Betrachter. Raumillusion wird vordringlich durch eine geschickt inszenierte und variierte Staffelung der Figuren bzw. durch Überschneidungen erzeugt. Nur bei Station XI (Abb. 3) suggeriert das schräg in den Bildraum gekippte Marterholz Tiefe. Die im Vordergrund und rechts aus dem Boden ragenden Menschenknochen implizieren wie bei der X. Station, „Jesus wird seiner Kleider beraubt“, eine wörtliche Anspielung auf den Ort des Geschehens, Golgotha (= Schädelstätte); bei den übrigen Stationen verzichtet Schwind auf jedwede Details. Die Abstraktion des Bildraums – in den Fresken durch den Goldgrund verstärkt – gelingt ihm vor allem mittels einer Bodenlinie, welche die Basis des Geschehens bildet.

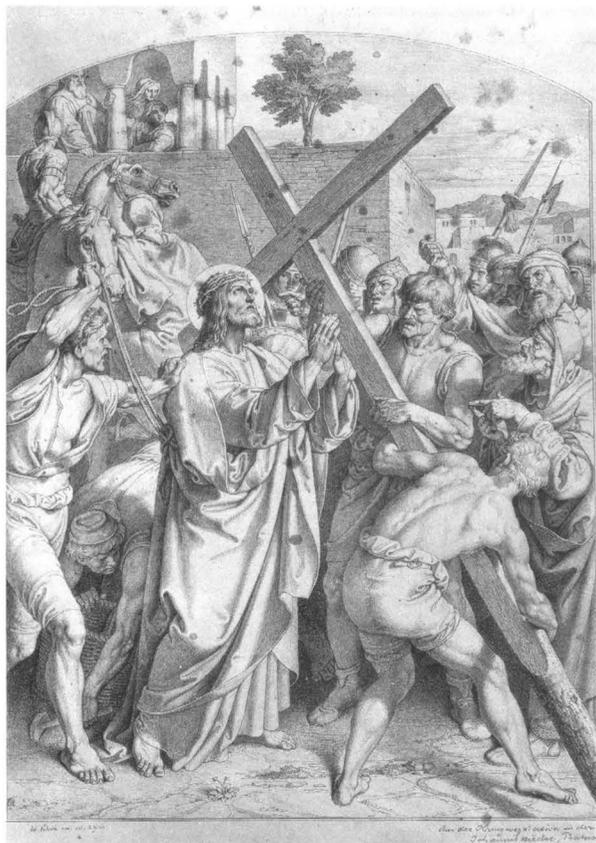
Einzige Ausnahme ist die XII. Station als der eigentliche Höhepunkt der Via crucis (Abb. 2). Hervorgehoben wird diese Szene neben der Datierung zudem durch die absolute Symmetrie der Darstellung: Das Kreuz mit dem ebenmäßig modellierten Christuskörper läßt jegliche Individualität vermissen. Die starke Stilisierung dient hier in erster Linie der Erhebung der Religion, der Lehre Gottes ins Absolute.



3

Dieser Entwurf unterscheidet sich als einziger von dem ausgeführten Fresko, allerdings stellt sich die Frage, ob die Änderung tatsächlich von Schwind so ausgeführt wurde oder bei einer der zahlreichen Restaurierungen erfolgte.

An der Außenseite des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Flügelaltars der Münchner Frauenkirche, an der Schwind 1859/61 arbeitete, befand sich eine mit der XII. Kreuzwegstation vergleichbare, an mittelalterliche Vorläufer angelehnte Kreuzigungsszene. Vor allem die links stehende Maria mit den zum Gebet vor der Brust gefalteten



4

Händen stimmt mit der Entwurfszeichnung bzw. dem Fresko stark überein.⁹ Im Unterschied zu gotischen Tafelbildern charakterisiert die Schwindschen Figuren jedoch eine ausgeprägte Körperlichkeit, die im Kontrast zu dem eindimensionalen, gemusterten Goldgrund steht, der sowohl für die Münchner Altartafeln als auch für die Reichenhaller Fresken eine abstrakte, symbolisch aufgeladene Folie liefert.

Von großem Einfluß auf seine Arbeit in Bad Reichenhall waren sicher entsprechende Werke seiner Künstlerkollegen, allen voran der österreichischen Nazarener Joseph von Führich (1800–1876) und Eduard von Steinle (1810–1886). Schwind reiste oft in seine Geburtsstadt Wien und hielt Kontakt zum Kreis der Wiener Spätromantiker; mit Steinle war er seit der gemeinsamen Zeit am Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt befreundet.

In den Sommermonaten der Jahre 1844/46 malte Führich, unterstützt von seinem Schüler Adam Vogler, für die Johann-Nepomuk-Kirche in Wien 14 vielfach rezipierte Kreuzwegbilder als jeweils 2,40 x 1,85 m große Fresken. Damit schuf er die erste monumentale Fassung des insbesondere in der Volksfrömmigkeit beliebten und in der Romantik wiederbelebten Themas. Zu der zweiten Station, „Jesus nimmt das Kreuz auf sich“, besitzt das Museum Georg Schäfer eine Bleistiftzeichnung, die sowohl als Entwurf für das Fresko wie aufgrund ihres hohen Ausführungsgrades auch zu Reproduktionszwecken gedient haben könnte (Abb. 4).¹⁰ Um die zentrale Christus-Figur, welche den Blick emporhebt und mit den Händen zum Kreuz greift, stehen dicht gedrängt Menschen mit exaltierter Gebärdensprache. Im Unterschied zu Führichs detaillierter, manieristisch anmutender Darstellungsweise schildert Schwind die Passion nicht als dramatisch-bewegtes Ereignis. Jesus hat hier stets den Blick zum Boden bzw. nach innen gerichtet, während er bei Führich offensichtlich himmlischen Beistand erlebt oder „die Sehnsucht [...] nach dem Kreuz“¹¹ zum Ausdruck bringt. Diese der mittelalterlichen Leidensmystik verpflichtete Betrachtungsweise legt vor allem die 1834 nach den Visionen der Augustiner-Nonne Anna Katharina Emmerich veröffentlichte, vielbeachtete Beschreibung des Leidens Christi durch Clemens von Brentano nahe, welche offenbar nicht nur Führich beeindruckte, sondern auch den eng mit Brentano befreundeten Steinle. Zu dessen 1857/59 für die Seitenkapelle von St. Ägidius in Münster geschaffenen Fresken der 14 Kreuzwegstationen schreibt sein

Sohn Alphons von Steinle, daß „die Quelle für des Künstlers Schaffen das Grab der gottseligen Anna Katharina Emmerich in Dülmen war“.¹²

Steinles Zeichnung zur VI. Station, „Veronika reicht Jesus das Schweiß Tuch“, wurde nach Vollendung der Fresken angefertigt (Abb. 6).¹³ Der Gesamtaufbau der Szene verrät zweifellos das Vorbild Führichs, wenn auch die Beschränkung auf wenige Akteure auf Schwind vorauszuweisen scheint. Christus steht mit geschultertem Kreuz vor der knienden Veronika, welche ihm bei Steinle mit ehrfürchtig gesenktem, bei Führich und Schwind mit anteilnehmend erhobenem Blick das Schweiß Tuch reicht. Bei letzterem ist die Heilige so positioniert, daß der Betrachter frontal auf das sich auf dem Tuch abzeichnende Antlitz Christi blickt (Abb. 5), während Führichs und Steinles Christus gerade nach dem Leinen greift.

Alle drei Künstler zitieren bei der ersten Station das Matthäusevangelium (Mt. 27, 24) mit der Darstellung des Pilatus, der sich in dem von einem Knaben gereichten Wasserbecken die Hände in Unschuld wäscht. Auch Schwinds Stationen VII und VIII zeigen aufgrund des Schergen, der den Gottessohn am Seil zerrt, sowie der Gruppe der klagenden Frauen links im Vordergrund, daß der Künstler den Führich-Kreuzweg rezipiert hat. Für die Szene der Kreuzannagelung wählte er ebenfalls die raumgreifende Variante des diagonal am Boden liegenden Kreuzes, auf dem mit schmerzverzerrtem Gesicht Christus sein irdisches Leiden und seine Todesangst zum Erwecken des Mitleidens (compassio) und als Aufforderung zur Nachfolge (imitatio) deutlich erkenn- und nachvollziehbar werden läßt.

Wie bereits Schwinds erster Biograph Lukas von Führich, der Sohn Joseph von Führichs, betonte, gehören die im Durchmesser 1,20 Meter großen Tondi des Kreuzwegs mit dem Wandgemälde der Apsis als Bildprogramm zusammen.¹⁴ Die Passion bildet die Voraussetzung für die im Altarraum stattfindende Eucharistiefeier, zu der an dieser Stelle der Gnadenstuhl, Gottvater mit dem geopfertem Sohn, einlädt. In der ruhigen, die Meditation des Betrachters anregenden Darstellungsweise steht die Verinnerlichung des Glaubens im Vordergrund. Zwar mag Schwind gemäß eigener Einschätzung für religiöse Aufträge das „asketische Feuer“¹⁵ gefehlt haben, doch ist es gerade die „asketische“ Beschränkung auf „einfachste Mittel“, welche seinen Kreuzweg auszeichnet.



5. Moritz von Schwind (1804–1871), Veronika hält das Schweiß Tuch (VI. Kreuzwegstation), 1862/63, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift

Anmerkungen:

¹ Lukas Ritter von Führich: Moriz [!] von Schwinds Kreuzwegstationen in Reichenhall. In: Die Graphischen Künste, Jg. XIV, Wien 1891, S. 26–28

² Inv.-Nr. MGS 705A–718A, Feder und Pinsel in Braun über Bleistift, aufgezogen auf Karton, Sta-



tion I und XIII: Bleistift; 48,5 x 41,9 cm, ø ca. 40 cm; bez. u. r.: Mo Schwind; darunter (von anderer Hand) München; Station XII bez. u. r.: Mo Schwind 1863

³ Otto Weigmann (Hg.): Moritz von Schwind. Des Meisters Werke, Leipzig 1906, S. 555. Auf S. 440–443 sind die Zeichnungen abgebildet, auch „da diese ungleich mehr die Sicherheit des Striches geben“ (ebd., S. 555). Weigmann gibt als Provenienz Marie Baurnfeind, München, an (die zweite Tochter Schwinds).

⁴ Vgl. Reiner Neubauer: Zur Restaurierung der 14 Kreuzwegstationen aus der kath. Stadtpfarrkirche St. Nikolaus in Bad Reichenhall. In: Ausst.-Kat. Bildersammlungen der Romantik. Die Fresken Moritz von Schwinds, Eisenach 1995, S. 23; Christian Baur: Moritz von Schwinds Kreuzwegstationen von St. Nikolaus in Bad Reichenhall. In: Jb. des Vereins für Christliche Kunst in München, Bd. 21, 1999, S. 299–316

⁵ Führich 1891 (s. Anm. 1), abgebildet ist hier die XI. Station. Die Heliogravüre stammt von einem R. Paulussen. Wahrscheinlich handelt es sich bei den im Ausst.-Kat. Eisenach 1995 (s. Anm. 4) unter Nr. 27 a–o verzeichneten Lithographien (?) um die in den „Graphischen Künsten“ angekündigten Heliogravüren.

⁶ Brief an Swerts vom 1.7.1864, zit. nach Otto Stoessel (Hg.), Moritz von Schwind – Briefe, Leipzig o. J. [1924], S. 413. Laut einem Brief Schwinds an Cornelius vom 20.9.1862 wurden tatsächlich Kartons angefertigt. Weiterhin heißt es in einem Brief vom 3.11.1862 an Bernhard Schädel:

„Bis halben Mai hin waren die Kompositionen und großen Kartons fertig für Fresken in der Kirche von Reichenhall“, zit. nach ebd., S. 405. Wahrscheinlich befanden sich die Kartons zunächst im Besitz der Pfarrei. Daß die Entwürfe ungerastert sind, ist für Schwind nicht ungewöhnlich. Vgl. Barbara Rommé: Moritz von Schwind. Fresken und Wandbilder, Hrsg. Landesbildstelle Baden und Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1996, S. 17 f.

⁷ Die Titel der Stationen wurden von der Beschriftung der Zeichnungen auf den Untersatzkartons übernommen, auch wenn diese nicht die Handschrift Schwinds tragen.

⁸ Brief vom 25.7.1863 an B. Schädel, zit. nach Stoessel (s. Anm. 6), S. 406 f. In einem Brief an Swerts vom 3.12.1863 heißt es: „... lieber wäre es mir gewesen, Sie in Reichenhall bei mir zu haben, da ich mir auf die Kirchengemälde etwas zugute tue und Ihnen gerne meine Art, al fresco zu malen, vorgeführt hätte.“ Zit. nach ebd., S. 408

⁹ Zum Hochaltar in München Christine Goetz: „... daß hier erreicht worden ist, was jenen Alten vorschwebte...“. In: Monachinum sacrum. Festschrift zur 500 Jahrfeier der Metropolitankirche zu Unserer Lieben Frau in München, Hg. Hans Ramisch, München 1994, S. 263–280, hier S. 266 f.

¹⁰ Vgl. P. Bonaventura Pihan (Hg.): Der Führich-Kreuzweg. Leutesdorf 2001, mit Farbabb.; Bernhard Rittinger: Die Kreuzwegfresken Josef von Führichs, phil. Diss. Wien 1976

¹¹ Rittinger 1976, S. 106

¹² Alphons Maria von Steinle: Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden. Bd. 1, Freiburg 1897, S. 95

¹³ Inv.-Nr. MGS 905A. Die Zeichnung stimmt mit dem Fresko, das nicht von Steinle selbst ausgeführt wurde, stark überein.

¹⁴ Führich 1891 (s. Anm. 1), S. 28

¹⁵ Zit. nach Goetz (s. Anm. 9, S. 267)

6. Eduard von Steinle (1810–1886), Veronika reicht Jesus das Schweiß Tuch, bez. u. l.: 1861, Aquarell über Bleistift, Gold, 39,8 x 23,3 cm

Alle Abbildungen: Museum Georg Schäfer, Schweinfurt