

Die Münchner Malschule rückt Oberbayern ins Bild

Klaus J. Schönmetzler*

Lassen Sie mich eins als erstes sagen: Das Thema, das mir hier gestellt ist, ist nicht meines. Es stand vorgedruckt in den Prospekten dieses Seminars, und es wartete allein auf jemand, der es füllte. Daß dieser jemand ich bin, darf als Zufall gelten. Mir aber gibt der Zufall erst einmal ein Recht: das Recht zu fragen. "Die Münchner Malschule rückt Oberbayern ins Bild", heißt es hier. Und so viele Wörter, so viele Probleme. "Die" Münchner Malschule? Nein, die gibt es nicht; so gern und oft das Schlagwort auch bemüht wird. Was es dagegen gab, ist dies: Es gab seit 1806 ein Königreich in Bayern, eines von Napoleons Gnaden, aber auch mit starker frankophiler Sympathie, ein anti-preussisches mithin, und diese bayerische Parteilichkeit sollte immerhin bis 1866, bis zum bayerisch-preussischen Krieg hin halten; und sie schwärt als stille oder auch als laute Sym- und Antipathie bis heute, bis hinein in die Substanz der Sprache. Noch immer heißt in Bayern ein "Trottoir", was anderswo ein "Gehsteig" ist. Noch immer ist ein Feuerzeug, das funktioniert, in Bayern ein "Tuschur!", und ein anderes, bei dem man beten, hoffen, und fünfmal probieren muß, ist ein "Peteter!".

Doch zurück zur Sache: Mit dem neuen Königreich, das frankophil war nicht allein Napoleons wegen, sondern schon aus langer, ins Barock des Max Emanuel und weiter reichender Tradition, mit diesem neuen Königreich kam also zugleich jene "Liberalitas Bavariae", die unter Maximilian und zumal unterm ersten Ludwig vor allem eine Freiheit, eine Förderung der Künste war. Jenes "München leuchtete", das Thomas Mann als Initiale an den Anfang seiner wunderbar präzis-ironischen Novelle "Gladius Dei" stellte, dieses Leuchten wurde zweifellos von jenen beiden Herrschern angezündet. Und die kleinlichen Details - es war ja nicht nur Kunstsinn, sondern handfeste Politik, was da betrieben wurde: Der Ausbau einer relativ gedrängten, fast noch mittelalterlichen Stadt zum modernen Verwaltungszentrum (man darf nicht vergessen: Sowohl der Bau der Maximilianstraße wie der Ludwigstraße war nicht Stadtveränderung, sondern Stadterweiterung; beide Straßen wurden buchstäblich in die grüne Wiese hinausgeschlagen). Die kleinlichen Details also, um den Satz noch einmal aufzunehmen, all die Beamtenhaftigkeiten, Eigensüchteleien, Ungerechtigkeiten zumal Ludwigs, verschwanden im Blick einer

staunend bewundernden Kunstöffentlichkeit hinter jenem großen, derart angesteckten Leuchten. Selbst ein Heinrich Heine, kritischster der Köpfe, hat ja Bayerns Ludwig lebenslang, wenn auch mit Ironie, verehrt und allenfalls die kurios geschraubten Verse des als Dichter dilettierenden Monarchen mild bespöttelt.

In jedem Fall: Durch diese Mäzenatentätigkeit wurde München bald zum Zentrum, Ausgangs- und auch Zielpunkt einer im 19. Jahrhundert für jeden bildenden Künstler quasi verpflichtenden Kunst-Route, deren anderer Zielpunkt Rom hieß. Was für unser Thema heißt: Die "Münchner Schule" war bald nicht mehr oder nur zum Teil eine autochton gewachsene Gruppierung. Sie war eher das notwendige Ergebnis der Tatsache, daß so ziemlich jeder Künstler, der Karriere machen wollte, irgendwann durch München mußte und dann oft genug in München blieb; weshalb die Fraktion der "Nordlichter" in der Gruppierung stets eine beträchtliche Sperrminorität - und zuweilen die tonangebende Majorität - aufbot. Die Münchner Schule war so oft auch eine kölnisch-rheinische, eine schweizerische, eine hanseatische oder sächsische Schule; und ihr durch Gewohnheit nicht getrübler Blick trug zum Erfassen dieser Landschaft recht entscheidend bei.

Noch einmal unser Titel, doch mit neuem Ansatz: "Die Münchner Malschule rückt Oberbayern ins Bild". Und selbstverständlich stimmt dies nicht so glatt auch in des Satzes zweiter Hälfte. Ins Bild gerückt und in den bildnerischen Blick der Hauptstadt eingetreten war Oberbayern nämlich schon weit früher. Um 1550, Albrecht V. war gerade Bayerns Herzog, wanderte der Ingolstädter Mathematiker und Geometer Philipp Apian durch Oberbayern, um im herzoglichen Auftrag das erste große kartographische Tafelwerk des Landes zu erstellen. Und seine wie durch ein Wunder erhaltene Vermessungsskizze der Kampenwand darf als das erste gesicherte Dokument einer topographisch bewußten und korrekten oberbayerischen Landschaftsdarstellung gelten (Bild 1). Mit System wurde die bildnerische Landvernahme dann betrieben, als Herzog Wilhelm V. für die Gestaltung seines Antiquariums der Münchner Residenz den Maler Hans Tonnauer (so, mit "T" und Doppel-"n" signierte er sich selbst; die Kunstgeschichte

* ANL-Seminar "Landschaftsmalerei - ein Beitrag zur Geschichte des Naturschutzes" 27. - 29. April 1987 Laufen a.d. Salzach

führt ihn heut' als "Donauer") verpflichtete, die über hundert Stichkappen und Fensterlaibungen des Saales mit Ansichten bayerischer Städte auszuführen. Die Tafeln, etwa die von Aibling (Bild 2) zeigen, daß und wie genau Tonnauer zu beobachten verstand: Die Topographie des Ortes - der markante Burgberg mit der Kirche und die T-Form zweier Straßen, deren eine hoch zum Burgberg führt - läßt sich bis heute mühelos lokalisieren (trotz der im 18. Jahrhundert geschleiften Burg und trotz massiver Baueingriffe in den frühen Siebzigerjahren unseres Jahrhunderts, welche in Bad Aibling gerade die Nahtstelle der beiden Straßen, den Marienplatz, bis zur städtebaulichen Beliebbarkeit entstellten).

Nun war diese Erschließung Oberbayerns durch die Tonnauerschen Gemälde zunächst eine Erschließung seiner Städte, keine seiner Landschaften. Und an dieser durchaus zeittypischen, das Repräsentative aufsuchenden Haltung änderten auch die folgenden künstlerischen Landvernahmen wenig - nicht die allgemeine durch Matthaeus Merian im "Theatrum Europaeum" (1644), noch auch die spezifisch bayerische durch das grandiose Tafelwerk des Michael Wening in der "Descriptio historico-topographica", die um 1700 im kurfürstlichen Auftrag Max Emanuels entstand. Denn, wie das Beispiel "Grabenstätt" (Bild 3) erweist: Auch hier noch stand die Architektur, das adlige Gebäu im Mittelpunkt. Der See, die beiden Inseln sind wohl da, doch nur Staffage, so wie die in ihrer originalen Form zwar ahnbaren, aber doch sehr ins Allgemeine von "Gebirge" stilisierten Chiemgauer Berge. - Nein, es bedurfte einer neuen Basis, eines neuen Denkens, um das bayerische Oberland nach anderen Kriterien als denen seiner repräsentativen Baulichkeit zu fassen.

Im europäisch großen Rahmen war dies die "Empfindsamkeit", jene philosophisch von Rousseau und literarisch von Klopstock, Hölty, Haller, später Goethe initiierte subjektive Art, Natur zu sehen. Und im speziellen war es - wiederum - zunächst eine spezifisch wittelsbachische Bauleistung: Der "Englische Garten", der in Maximilians Auftrag von Friedrich Ludwig Skell im Münchner Norden angelegt wurde und der das neue Ideal einer natürlichen und doch gestalteten Natur gewissermaßen dingfest machte. Es ist symptomatisch, daß der Blick ins Alpenvorland sich den Künstlern deshalb oftmals aus dem Norden, über München weg, über die Isarauen öffnete (Bild 4). Ernst Kaiser, wie so viele ein Stipendiat Ludwigs I., hat 1835 diesen Blick höchst exemplarisch festgehalten: München scheint da durch die Präzision des malerischen Duktus - noch ganz nah, und jenseits des Flusses ist Natur schon Kunst-Natur, Englischer Garten. Doch diese Nähe steht bei Kaiser nun im weiten Raum (Bild 5). Das (gar nicht einmal große) Bildformat von 90 auf 120 cm reichte, um den Blick hin in die Berge aufzureißen, Land als Landschaft zu begreifen. Mit Wilhelm von Kobell fand diese Art des Sehens ihren An-

fang. Und daß seine berühmte "Isarlandschaft mit Pferden" von 1819 (Bild 6) fast exakt die Stelle vorwegnahm, von der zwanzig Jahre später Kaiser malte, ist wohl kaum ein Zufall.

Jedenfalls: Der Blick war offen. Und er dehnte sich ins Ungeheure, Nicht-Geheure (Bild 7). Johann Georg von Dillis, der (schon 1805) das Zugspitz-Panorama malend wahr- und aufnahm, malte diese Ferne, die Distanz, aus der die Münchner Maler sich dem neuen Thema näherten, dramatisch in sein Bild mit ein. Die Sprache war gewissermaßen erst zu lernen, in der sich dieses Neue sagen ließ. Und auch der Abstand war erst noch zu überbrücken (dies ganz wörtlich). Denn südlich Münchens begann - auch verkehrstechnisch gesehen - Niemandsland. Man brauchte noch um 1850 etwa 24 Stunden, um zu Fuß oder per Stellwagen von München aus nach Rosenheim, ins Inntal oder in den Chiemgau zu gelangen.

Es hatte einen Hauch von Abenteuer, von beginnendem Balkan (Bram Stoker, der Erfinder des "Dracula", verlegte noch um 1910 eine seiner kleineren Vampirgeschichten auf die Höhe von Holzkirchen, wo für ihn, den weltgewandten Engländer, quasi die äußeren Karpathen anfangen). Und auch Heinrich Heine, um ihn nochmals zu zitieren, fühlte sich - wie nachzulesen in der "Reise von München nach Genua" - in einem Bogenhausener Biergarten schon ganz hinversetzt ins mittelmee-risch Transalpine: Isar-Athen als letzter Vorposten vor dem Abenteuer.

Je nun, so war's nicht ganz. Und dennoch kamen die ersten Münchner Landschaftsmaler auf ihren Exkursionen übers Inntal kaum hinaus. Lorenz Westenrieder hatte zwar den Wendelstein erstiegen, Ludwig Steub das Land auch literarisch vorerkundet. Aber noch blieben vor allem Brannenburg und Kiefersfelden, kurz: die Straßenorte auf dem Weg nach Innsbruck und Italien künstlerische Anlaufspunkte. Simon Warnberger (Bild 8) hat kurz nach 1800 diesen ersten Blick ins Inntal festgehalten. Sein vedutenhaft sorgfältiges Aquarell zeigt Burg und Dorf Neubeuern noch inmitten einer Urlandschaft: Der Inn, nicht kanalisiert, begradigt, eingegrenzt, durch Staustufen reglementiert, reichte da bis dicht an den Burgberg. Und wo heut die Autobahn ins Land gerammt ist, lief - man sieht's getreu im Vordergrund des Blattes - buchstäblich ein Holzweg. Auch in einem anderen Blatt (von Wilhelm von Kobell) ist diese Ungebahntheit noch zu spüren (Bild 9). Der Blick von einer Höhe nahe Rosenheim nach Süden wirkt, bei aller Heiterkeit der Szene, doch seltsam beklommen. Keine Frage: Für die ersten Maler, die von München in das Inntal kamen, endete hier etwas.

Jenseits des Inns, in Prien, wo dann die zweite der Münchner Malerkolonien um 1828 entstand, war es kaum anders. Auch hier blieb es zunächst beim fernen Blick. Dillis war, bereits vor 1800, wiederum der erste gewesen, der hier malte; und der Münchner Johann Jakob Dorner d.J. der erste, der

das Land malend erwanderte und künstlerisch erschloß. Sein Aquarell (Bild 10) von Wildenwart sowie dem Chiemsee mit seinen Inseln zeigt erneut den "weiten Blick". Die Tradition der alten Topographen ist, wie bei Warnberger, auch bei ihm stark spürbar. Der Mittelpunkt, an dem das Auge festmacht, ist noch immer Architektur: ein Schloß. Jedoch der Raum um diesen Mittelpunkt ist aufgerissen, und der Blick sieht: Landschaft.

Wie sehr der Chiemsee damals "Landschaft" war, wie anders mindestens er Landschaft war als heute, zeigt ein wohl um 1840 entstandenes Blatt (Bild 11) von Leopold Rottmann, das der alten Topographen-Tradition gleichfalls noch weitgehend verpflichtet ist. Rottmann, der fast 1.000 Aquarelle auf die Landschaft Oberbayerns und Tirols verwandte, hielt hier Prien im Mittelpunkt des Malens. Und die Nicht-Identifizierbarkeit für den modernen Bildbetrachter grenzt fast ans Gespenstische. Der noch nicht gesenkte Wasserspiegel reichte Kilometer weiter ins Gelände als heute. Die derzeit land- und forstwirtschaftlich ausgenutzten Uferzonen waren bis zum Bergrand Schilf und Ried. Und wo Bernau, Prien und Stock in einem städtebaulich seltsam unorganischen Gewucher heute fast schon ineinander übergehen, drängte sich ein karges Dutzend Häuslein um die Priener Kirche. Die beiden Klöster auf den Inseln waren zudem seit der Säkularisation aufgehoben und standen auf Jahrzehnte ungenutzt: ein Paradies für Eremiten.

Leopold Rottmanns Blatt zeigt dies alles. Doch es zeigt auch eine genuine Schwierigkeit, die alle Münchner Künstler mit der Seenlandschaft Bayerns hatten: die künstlerische Sprache, das Idiom zu finden. Was man bei Claude Lorrain, bei Rubens und bei Altdorfer als Landschaftskunst nach langer Stockung wieder neu sich angeeignet hatte, wollte in die hiesige Gegebenheit erst übersetzt sein. Wie schwer das war, wie sehr das ikonographische Modell das Individuelle überlagern konnte, mag die schnelle Beispielsreihe hier belegen: Daniel Fohrs "Chiemseelandschaft mit der Herreninsel" von 1842 (Bild 12), Adolf Heinrich Liers "Sommertag bei Pöcking am Starnberger See" von 1858 (Bild 13), Eduard Schleichs d. Ä. "Isarbett bei München", ebenfalls von 1858 (Bild 14): Ein eigentümlich emphatischer Tonfall beherrscht diese Bilder; eine "niederländische" bzw. altdorferisch geschulte Art des Sehens, dazu eine weitgehende Identität der Komposition. Wiederum der "weite Blick" als Formprinzip; desgleichen ein barocker Heroismus des Lichtes; ein Heroismus, der gerade dieser Landschaft fremd war, der sie in ein grandioses Nirgendwo entgrenzte.

Den Idyllikern erging es hier kaum besser. Wo Malern wie Eduard Schleich ein niederländisch rembrandtischer Tonfall den Blick auf die Gegebenheit verfärbte, da zauberte bei anderen der Charme von Claude Lorrain ganz ähnliche Beliebigkeiten. Peter von Hess' berühmtes Chiemsee-

Bild von ca. 1825 (Bild 15) zeigt uns eine Ansicht, die es so nicht gibt, zumindest nicht in der Natur. Die es jedoch sehr wohl gab in der Kunst; nämlich bei Simon Warnberger, dessen "Staffelsee" von 1820 (Bild 16) als spiegelverkehrtes Schwesterbild zu Hess' Landschaft wirkt.

Wie sehr hier die Idylle dominierte, wie sehr eine genrehafte Miniaturenmalerei nur ihre Begrenzungen verlor und sich in der soeben frisch erschlossenen Chiemsee-Region die neuen Grenzen mehr aus Zufall suchte, belegt nachdenklich die - fraglos meisterhafte - Kunst Max Joseph Wagenbauers. Sein "Ostufer des Starnberger Sees" von 1813 (Bild 17) ließe sich als wohlgeglückte, dem Landschaftscharakter angemessene Darstellung berühmen, wäre Wagenbauer später nicht so atemberaubend souverän bei der Hand gewesen, dasselbe Kompositionsmuster auf diametral entgegengesetzte Landschaften zu pflanzen. Auch seine Kampenwand von etwa 1820 (Bild 18) ist als Landschaftsbild ja ungemein präzise getroffen. Nicht minder ist es sein "Heuberg mit dem Blick ins Inntal" 1825 (Bild 19); wäre eben nicht der Makel, daß die individuellen Szenarien wie Schablonen in die immergleiche Rindviecher-Idylle eingepaßt sind. - Wie nahtlos diese Wagenbauersche Schablone überallhin paßte, offenbart ein Zugspitzbild von Heinrich Bürkel anno 1839 (Bild 20): Die Idylle, so sie nur Idylle blieb, war eben doch in äußerster Gefahr, zu bloßen Klötzchen-Baukasten vorgefertigten Betrachtungsweisen zu erstarren.

Die andere Erstarrung gab sich hochpathetisch. Wenn Ludwig Richter in einem wahrhaft eindrucksvollen und zu Recht berühmten Bild 1824 den Watzmann malte (Bild 21), so malte er kein konkretes Gebirge, sondern ein literarisches Prinzip, einen Mythos. Das Bild ist wie ein Dokument jener überwältigenden, hoch emotional gestimmten alpinen Erfahrung, wie sie viele nichtmünchener Maler prägte. Richter, der Dresdener, war - wie auch sonst? - gerade auf der Reise nach Italien. Und sein Reisetagebuch hält faszinierend fest, wie die Erfahrung sich für ihn gestaltete. Zwölf Stunden brauchte er von München bis nach Tegernsee. Als er am Schliersee ankam, war es tiefe Nacht, und die Erschöpfung groß genug, daß er sich erst kurieren mußte, um den Weg ins Inntal fortzusetzen. Er überstieg sodann tollkühn den Wendelstein, um von Fischbachau nach Brannenburg zu gelangen, entschloß sich (wiederum zwei Tagesreisen!) zu einem Abstecher nach Salzburg. Und dann eben war er dort, am Watzmann: Eine Julinacht, Sterne und Wetterleuchten um den Gipfel. Am nächsten Morgen begann Richter mit den Skizzen. Gemalt jedoch wurde dieses Bild nicht hier vor Ort, sondern fast ein Jahr später in Rom. Und was es zeigt, ist ergo nicht der Watzmann, sondern ein Ideal: ein Alpenmärchen.

Diese Italianita, diese Verklärung hallte weit und lange nach; und gerade Berchtesgaden und das Königsee-Gebiet waren davon betroffen. Noch

1836 malte Louis Gurlitt, ein Hanseat aus Altona, auf seiner Romfahrt den Hintersee (Bild 22) wie eine Mischung zwischen Hinterindien und Abruzzen - ein hochgemuter, meisterlicher Mal-Tonfall, der letzten Endes nicht die Landschaft meinte, sondern das heroische Enthobensein - und das Fremdsein in ihr.

Wie fremd dies wirklich war, wie sehr das bayerische Terrain für den Besucher, gar den norddeutsch zugewanderten Besucher, noch exotisch schien, ist wohl am ehesten an einem Orte festzumachen, der sich späterhin dem Fremdenstrom so unbedenklich wie kaum ein anderer in die Arme warf: an Garmisch-Partenkirchen. Als der Mecklenburger August Podesta um 1850 dort malte, fand er eine Unberührtheit, eine Sommer-Einsamkeit, die für uns Heutige kaum minder exotisch wirkt, wenn auch aus anderen Gründen (Bild 23). Und brach dann einmal die Idylle, ging statt Sommerlicht ein Sommerwetter nieder, wie in Heinrich Bürkels impressivem Garmischbild von 1838 (Bild 24), so war die Naturgewalt hier eine wahrhaft hautnahe Erfahrung. So waren die markanten Regenninnen, aus denen es im Wortsinn wie aus Traufen goß, ein Vorhang auch für völlige Weltabgeschiedenheit.

Selbst Carl Rottmann, der im Auftrag Ludwigs I. über Jahre die heroischen Landschaften Italiens und Griechenlands aufnahm - heroisch hier buchstäblich, denn es waren vor allem die berühmten Schlachtfelder der Antike, die Ludwig zur Gestaltung seiner Hofgarten-Arkaden und der neuen Pinakothek abgebildet wünschte, - selbst Carl Rottmann also fand in Garmisch statt der Landschaft einen Mythos. Sein "Eibsee mit der Zugspitze" von 1825 (Bild 25) ist nicht allein durch das berühmte Rottmann-Licht, durch jenes tiefe rote Glühen, das später ganze Generationen Alpenmaler bis zum Überdruß mißbrauchten, aus der Wirklichkeit gehoben. Es ist auch topographisch nur noch vage mit dem Augenschein vereinbar. Zumal der Schnee- und Wolkengipfel, der das Panorama abschließt, ist dem Olymp weit näher anverwandt als dem realen Zugspitzplatt. Was uns daran frapierend scheint, ist vor allem die Legitimation solcher Veränderungen. Heute vermöchte immerhin jeder Halbschuh-Tourist Rottmann mit einer Kamera zu widerlegen. Doch für das Münchner Publikum von 1825 war hier noch Terra incognita betreten, waren Garmisch und der Eibsee letztlich ferner als das bildungsbürgerlich bekannte Korfu oder Marathon.

Nur war der eben angeführte Kamera-Vergleich auch noch in anderer Hinsicht ein modernes, und somit ein falsches Argument. Die Frage, die sich hier in Wahrheit aufreißt, ist eine der Mal-Philosophie schlechthin. Die oft beschworene "Gegenständlichkeit" in der Kunst früherer Stilepochen beruht ja insgesamt auf einem Mißverständnis. Ziel aller Kunst vor Neunzehnhundert war niemals ein Realismus im modernen, photographisch ori-

entierten Sinn, sondern eine wie auch immer gear-tete Transformierung. Die Frage, und zumal die Frage für das idealistisch gesonnene 19. Jahrhundert, war nicht a priori, wie eine Landschaft konkret aussah, sondern wie sie nach ihren idealen Möglichkeiten aussehen konnte. Was die Malerei hier leistete und leisten wollte, entsprach etwa jenen Intentionen, die im Englischen Garten Realität geworden waren: Kunst als höchste mögliche Steigerungsform des idealisiert Natürlichen.

Die künstlerische Rezeption des Tegernseer Tales, die - weniger spektakulär als die des Chiemgaus - in die Entdeckung Oberbayerns durch die "Münchner Schule" durchaus einbezogen war, mag hierfür exemplarisch stehen. Wilhelm Scheuchzers Graphik "Blick auf Egern" etwa hält sich, 1835 aufgenommen, noch ganz in der Tradition der alten Topographen (Bild 26). Angestrebt ist hier nicht Überhöhung, sondern nur Genauigkeit, die Treue des Details. Doch eben diese Treue ist entschieden antiphotographisch. Denn setzt man Scheuchzers Blatt eine Photographie vom gleichen Blickwinkel entgegen (Bild 27), so erweist sich zweierlei: Es zeigt sich unter landschaftspflegerischem Aspekt die starke Aufforstung, die in den letzten 150 Jahren hier erfolgte. Und es zeigt sich künstlerisch, daß Scheuchzers Zeichner-Blick dem Blick der Kamera bestürzend überlegen war. Daß jene "Langzeit-Belichtung", wie sie das Auge eines Zeichners über viele Stunden hin ermöglichte, einen Detailreichtum offenbart, gegen den die Photographie verblaßt. Will heißen: Selbst ein echter künstlerischer Realismus hatte vor Erfindung und Verbreitung der Photographie noch eine Dimension, die unserem photographischen Realismus-Verständnis kraß entgegensteht.

Wo mehr, wo genuin Künstlerisches bezweckt war, wuchs dieser Gegensatz nochmals dramatisch. Ein "Blick über den Tegernsee" Franz Xaver von Hofstettens (1847) entspricht, idealisiert und ins Idyllische gewendet, durchaus noch der topographischen Gegebenheit: zumal die Form des Wallbergs ist ganz unverkennbar (Bild 28). Ein Foto aus dem heutigen Rottach-Egern bestätigt denn auch glatt die Grundzüge der Impression (Bild 29). Ein circa 1830 vom gleichen Standpunkt aus, wie ihn der Photograph einnahm, gemaltes Bild zeigt nun dramatisch, was die höhere Realität von Malerei bedeuten kann. Denn was in Ferdinand Wilhelm von Couvens "Egern"-Bild (Bild 30) zunächst nur wie eine groteske Ver-Zeichnung des realen Tatbestandes wirkt, das ist in Wahrheit eine Technik im Dienste höherer Realität (und eine Technik, wie sie hundert Jahre später auch Picasso anwandte): nämlich der mehrfache Wechsel der Perspektive. Das Dorf ist aus dem originalen Blickwinkel vom Ufer wiedergegeben, wie er auch dem Photographen möglich blieb. Der See mit samt der Barke wurde in den Vordergrund hereingezogen. Und das Panorama ist nicht aus der Bo-

denperspektive, sondern aus der Höhe aufgenommen und perspektivisch zudem stark zusammengedrängt. So informiert Couvens Bild zwar unter photographischem Gesichtspunkt falsch. Doch es summiert zugleich das Wesentliche einer Landschaft auf eine Weise, wie sie einem glatt "realistischen" Sehen schlicht verschlossen bleibt. Das heißt, es bietet eine andere, sublimierte Form von Wahrheit.

Zurück zu unserem Thema, und zurück ins Inntal, wie es Eduard Schleich der Ältere um 1850 aus der Sicht von Brannenburg im fantastisch niederländischen Helldunkel einer Gewitterstimmung porträtierte (Bild 31). Das Problem der Chiemgau-Malerei war ja, ungleich stärker als in Garmisch oder Berchtesgaden oder auch am Tegernsee, einer eigentümlich sanften, undramatischen Landschaft ihre künstlerische Sprache zu erfinden, die - egal, ob idealisiert, ob nicht - ihr wenigstens gemäßer war als das pauschale Pathos jener vielen Stilrückgriffe, welche nicht nur in der Architektur, sondern auch in der Malerei die Kunst des 19. Jahrhunderts prägte (vergegenwärtigen wir uns: ob Präraffaelitentum, ob Niederländer-Stil, ob Altdeutsch - es blieben stets Fluchten, Ausfluchten einer in ihrem Stilbewußtsein tief verunsicherten Epoche). Die Malerschule auf der Fraueninsel bot solch eine Chance (Bild 32). Um 1828 hatten hier die ersten, unter ihnen Max Haushofer, im verlassenen Kloster Quartier bezogen. Und ab 1841 belegen auch die berühmten Inselchroniken (originaler Titel "Die ehrwürdige, erlesene Chronik der Malerherberg auf Frauenwörth"), in wie gründlich altdeutsch deformierten Händen die Aufgabe einer adäquaten Chiemsee-Malerei vorerst noch lag. Literarischer und malerischer Gestus entsprachen sich weitgehend. Der altdorferische Tonfall von Georg Köbels Fraueninselbild von 1845 war dem altertümelnden Dürer-Deutsch der Chroniken in jeder Weise adäquat. Um 1850 wurde diese altdeutsche Manier zunehmend von einer niederländischen abgelöst, ob Wilhelm Boshart nun den Chiemsee ganz im Wolkenpathos eines Rubens malte (Bild 33) oder August Seidel in der Art Vermeers (Bild 34). Die beiden Bilder sind um 1860 entstanden. Und es stimmt doch nachdenklich, daß, während sich die Münchner Schule hier auf Frauenchiemsee noch in derlei Stilübungen vergrub, in Frankreich ein Gustave Courbet längst eine neue, freie und spontane Art des Sehens eingefordert hatte, und Eduard Manet mit seinem "Frühstück im Freien" zwar Giorgione zitierte, doch zugleich den Impressionismus "erfand".

So mußten die Impulse wohl von außen kommen. Von Johann Gottfried Steffan etwa, einem Schweizer, dessen malerischer Feinschliff zwar noch vieles Biedermeierliche in sich trägt, doch dessen Inselbilder (Bild 35) auch die neue, unbeschwertere Art des Sehens ahnen lassen. Dennoch: Es sollte fast bis zur Jahrhundertwende dauern, ehe

die Chiemseemalerei zu ihrer eigentlichen Sprache, zu dem atmosphärisch leichten, duftigen Farbauftrag der Impressionisten fand; und noch in Bildern wie dem 1914 gemalten "Sommertag am Chiemsee" Heinrich Deucherts (Bild 36) hängt ein Rest von alter akademischer Schwere nach. Es war denn letztlich einer neuen "Münchner Schule" vorbehalten, diesen Schritt zu tun, die malerische Sprache für den Chiemsee neu zu formulieren: der Münchner Sezession, für deren Mitglieder das Inntal und der Chiemgau schnell zum traditionellen Malort während der Sommermonate wurde und zum Teil bis heute blieb; die, wie der Maler Julius Exter (Bild 37) in Feldwies, auch ihre Ateliers und Wohnungen am See erwarben und die Münchner Chiemseemalerei auf diese Weise seßhaft machten.

Auf ein durchaus nicht problemloses Kapitel bleibt abschließend einzugehen: Auf das Verhältnis Kunst und Dasein, auf das Wechselspiel des frühen Kunsttourismus mit den Mechanismen von Touristik allgemein; auf die Erschließung (und "Erschließung" hier in jedem Sinne) Oberbayerns durch die Kunst. Für Maler wie den Mozart-Zeitgenossen Maximilian von Dillis war der Bruch noch nicht zu spüren (Bild 38). Er war in Oberbayern, in Grüngiebing, aufgewachsen und reproduzierte malend Wohlvertrautes. Erst im 19. Jahrhundert, mit dem Wachsen einer international geprägten Münchner Szene kam dann jener Bruch in die Beziehung, geriet Malerei in Oberbayern in den Ruch der "Entdeckung". Wenn der Leipziger Julius Köckert 1854 eine Bauernhochzeit auf dem Chiemsee malte (Bild 39), dann sprang das Fremdssein, sprang - letztendlich - die Verlogenheit des Pittoresken ihm aus jedem Pinselstrich. Zwei Bilder sind da unverkennbar ineinandergemalt: eine korrekt vor Ort gesehene Chiemseelandschaft; und ein peinlich sorgfältig im Atelier gestelltes Gruppenbild. Doch eben diese pittoreske Seite, dies von außen aufgesetzte, im Gefolge künstlich hochgezüchtete, bis heute munter perpetuierte Sepplum machte das bayerische Oberland dann auch zunehmend zur touristischen Attraktion: erst für das Münchner, dann das deutsche, dann das internationale Publikum. Bereits ein Bild des Prager Malers Franz Leo Ruben von 1880 zeigt den Chiemsee und die Fraueninsel (Bild 40) als das, was sie heute sind: eine erschlossene Touristik-Landschaft. Und es scheint symptomatisch, daß die neuen, vom französischen Impressionismus beeinflussten Maler sich zunehmend in die Winkel, in die Dörfer zurückzogen; so - als besonders schönes, frühes Beispiel - der Oberlausitzer Adolf Lier mit (Bild 41) seinen Etzenhausener Dorfbildern von 1870. Kritische Kunst-Touristen wie der große Adolph Menzel zeigten den Zusammenprall, das Unvereinbare (Bild 42), indem sie etwa die Herabwürdigung einer bayerisch-bäuerlichen Fronleichnamsprozession zur rings bestaunten touristischen Sehenswürdigkeit dokumentierten. Andere, wie der nicht minder große Max Lieber-

mann, entflohen diesem Bruch denn auch bevorzugt ins "neutrale" Territorium gut oberbayerischer Biergärten (Bild 43).

Den dramatischsten Rückzug, das spektakulärste Aussteigertum aus den Konventionen der Münchner Kunstszene leistete ein anderer Maler, wohl der bedeutendste dieser Epoche schlechthin: Wilhelm Leibl (Bild 44). Er suchte die Wahrheit des Landes, indem er sie sich neu erschuf.

Während die Münchner Malerfürsten ihre pomposen Stadtpaläste errichteten, erbaute er in einem Bauerngarten in Bad Aibling ein exemplarisch kleines, zweckdienliches Atelier, das - nach fast hundertjähriger Nutzung - erst im Frühjahr 1987 einer Bodenspekulation zum Opfer fiel. In diesem Atelier erschuf er sich das Bild von Oberbayern aus den Gesichtern seiner Menschen neu (Bild 45). Hier in Bad Aibling kam es auch zu einer der seltsamsten Symbiosen aller Kunstgeschichte. Leibl, der Kölner, der die Mentalität und Atmosphäre des Voralpenraumes begriff wie wohl kein anderer, war selber niemals Landschaftler. Doch er fand in dem Nürnberger Johann Sperl einen Malgefährten, der ihm diese selbstgewählte Beschränkung kongenial ausfüllte. Es entstanden Bilder wie das Doppel-Selbstporträt, in dem Sperl die Landschaft, Leibl die Figuren malte (Bild 46). Vor allem aber fand hier Johann Sperl unter Leibls Einfluß zu einer Landschaftskunst (Bild 47), die an Wahrhaftigkeit der Stimmung, an malerischer Reinheit und Integrität nie wieder übertroffen wurde.

In seiner Kunst entdeckte Sperl, analog dem Biberacher Anton Breith und dem Utrechter Christian Friedrich Mali, den schwermütigen Zauber der oberbayerischen Moore, der Panger Filze und des Moors um Feilnbach (Bild 48). Schon Eduard Schleich, ein Spezialist extremer Querformate, hatte 1865 etwas von den Möglichkeiten einer völligen Flächigkeit inmitten des Gebirgigen geahnt (Bild 49). In Bildern der Jahrhundertwende, wie der "Voralpenlandschaft" Joseph Wengleins, wurde diese lineare Ruhe, diese letzte aller möglichen Unberührtheiten, dann in wehmütiger Tristesse zum allgemeinen Thema (Bild 50). Denn zweifellos: Die Landschaft hatte sich durch Malerei verändert. Wer unberührten Chiemgau malen wollte, mußte, wie der Impressionist Hermann Groeber, weg vom See und in die Dörfer gehen (Bild 51). Wer sich um 1900 Oberbayerns Landschaft stellte, hatte nur zwei Möglichkeiten: Sich - wie Wilhelm Trübner in einem großartig kargen Seon-Bild - zugleich auch den neuen Tatsachen, den Telegraphendrähten und frisch planierten Straßen zu stellen (Bild 52), oder eine neue Idealisierung, eine neue Verklärung aufzusuchen. Wobei die Ruhe,

wie sie eine Generation früher etwa Heinrich Bürkel in seinen Kochelseer Bildern zeigte (Bild 53), beim Leibl/Sperl-Schüler Karl Haider eine gänzlich andere, nostalgische, fast schon sakrale Dimension annahm (Bild 54).

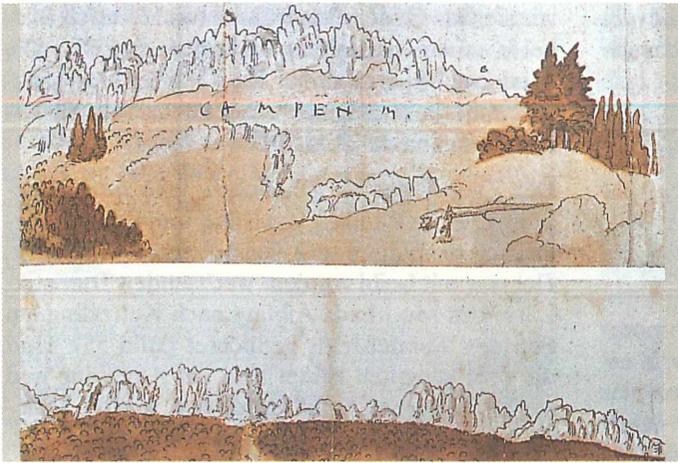
Der Zauber des Vergänglichen, jene zutiefst bedrohte, letzte Reinheit von Natur und Leben prägte auch das Alterswerk von Johann Sperl selbst. Der war mit Leibl vor dem wachsenden Touristik-Lärm des Moorbads Aibling nach Kutterling am Fuß des Wendelsteins geflüchtet (Bild 55). Und die dort gemalten Bilder sind ein Abgesang und zugleich äußerste Erfüllung dessen, was die Malerei im Bayerischen Hochland war: ein ruhiges, leuchtendes und schnell verwelktes Blühen (Bild 56).

Der Rest ist Epilog. Der Frühling überm Inntal, den Rudolf Sieck 1905 bezaubernd festhielt (Bild 57), ist bereits moderner Frühling. So reinlich kultiviert und löwenzahngesättigt bieten sich die Wiesen wohl auch heute. Und wer nun als Maltourist ins Inntal kam, wie etwa der Deutsch-New Yorker Adolf Erbslöh, ein Mann aus dem Kandinsky-Kreis des "Blauen Reiters", der sah anders (Bild 58). Und wer im Inntal wohnte, wie der hochberühmte Kirchenmaler und Akademieprofessor Karl Caspar, wohnte dort nicht immer freiwillig. Nach 1933 nämlich war, wie sonderbar das immer klingen mag, die alte Künstlerkolonie von Brannenburg eine Art Exil für Maler, die den Säuberungen der Nationalsozialisten entgehen wollten (Bild 59). Caspar etwa, einer der unfreiwillig prominenten Teilnehmer an der Ausstellung "Entartete Kunst", lebte dort an Leib und Leben unbehelligt, aber mit Malverbot, und konnte erst nach 1945 die selbstgeschnittene Rohrfeder und das zusammengestohlene, versteckte Packpapier wieder mit Leinwand und Pinsel tauschen. Und wenn Caspars Frau, die kaum minder prominente Künstlerin (und erste deutsche Akademie-Professorin) Maria Caspar-Filser 1940 das Inntal mit dem Heuberg malte (Bild 60), zeigte sich die Landschaft ihr in einem nun sehr anderen, kühlen und kargen winterlichen Licht: im Lichte derer, die mit dieser Landschaft lebten. Die nicht nur ihr Dasein sahen, sondern auch ihre Veränderbarkeit, ihr Endlichsein. Der Zauber war noch da. Doch es war hier der Zauber der Entzauberung.

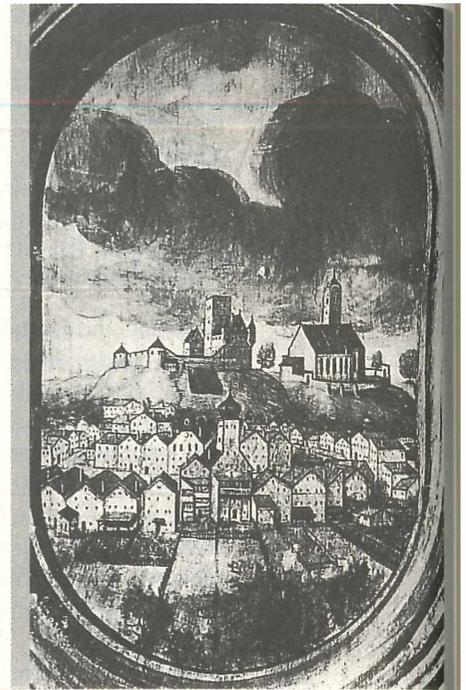
Anhang: 10 Seiten Abbildungen

Anschrift des Verfassers:

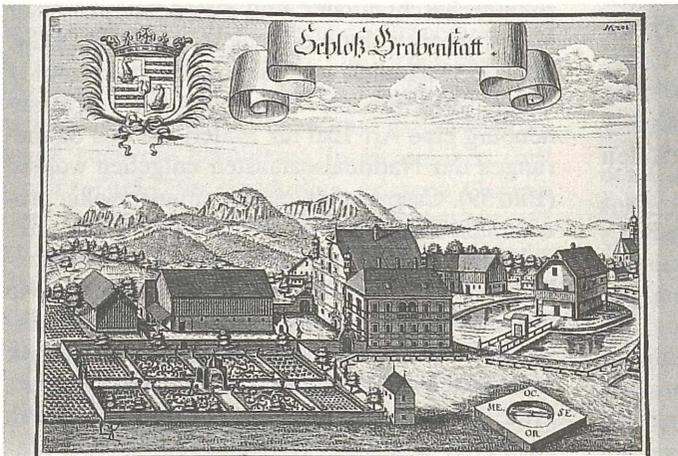
Klaus J. Schönmetzler
Kulturreferent Landkreis Rosenheim
Stürzerstr. 13
D-83043 Bad Aibling



1: Philipp Apian (1531-1589)
Auf der Campen (um 1550)
Aquarelle; 16 x 33 cm/16 x 30 cm; Bayer. Staatsbibliothek München



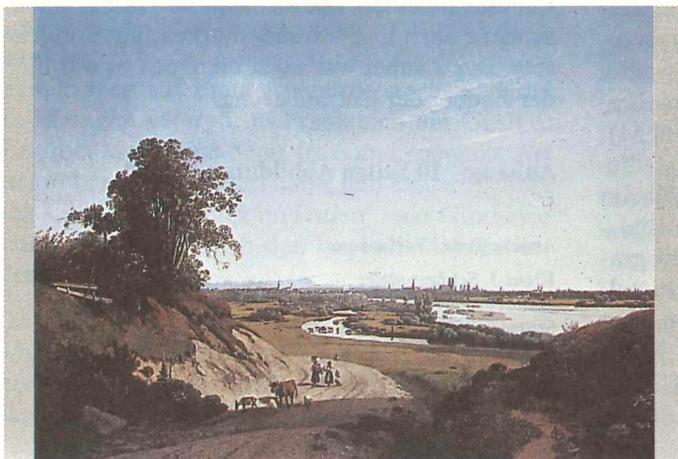
2: Hans Tonnauer (1521-1596)
Aibling (um 1590)
Fresko; Antiquarium der Münchner Residenz



3: Michael Wening (1645-1718)
Schloß Grabenstätt (1701)
Kupferstich; 26 x 35 cm; aus: „Historio-topographica descriptio-Erster Thail“



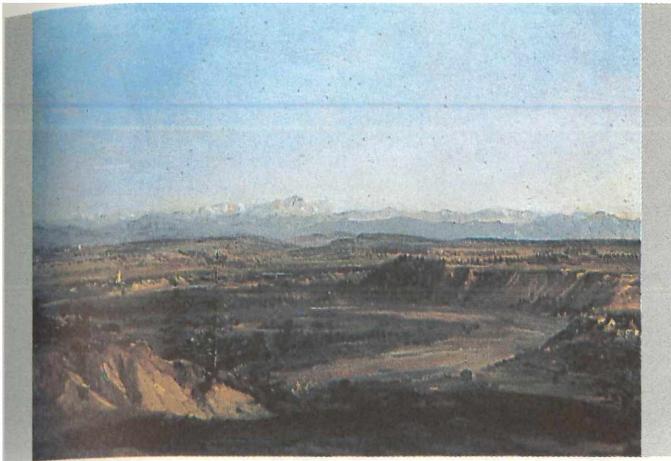
4: Ernst Kaiser (1803-1865)
Blick von Oberföhring auf München (1835)
Öl auf Leinwand; 90 x 120 cm; Städt. Galerie im Lenbachhaus, München



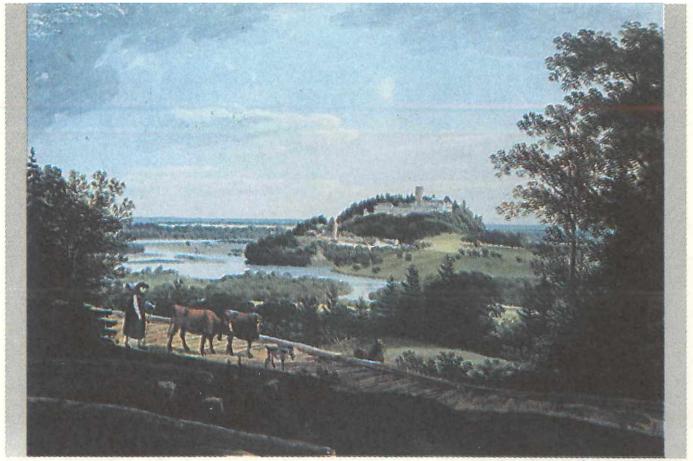
5: Ernst Kaiser (1803-1865)
Blick von Oberföhring auf München (1835)
Öl auf Leinwand; 90 x 120 cm; Städt. Galerie im Lenbachhaus, München



6: Wilhelm von Kobell (1766-1853)
Isarlandschaft (1819)
Öl auf Holz; 40 x 35 cm; Neue Pinakothek, München



7: **Johann Georg von Dillis** (1759-1841)
Das Lechtal mit Blick auf die Zugspitze (1805)
Öl auf Papp; 20 x 26,7 cm; Städt. Galerie im Lenbachhaus, München



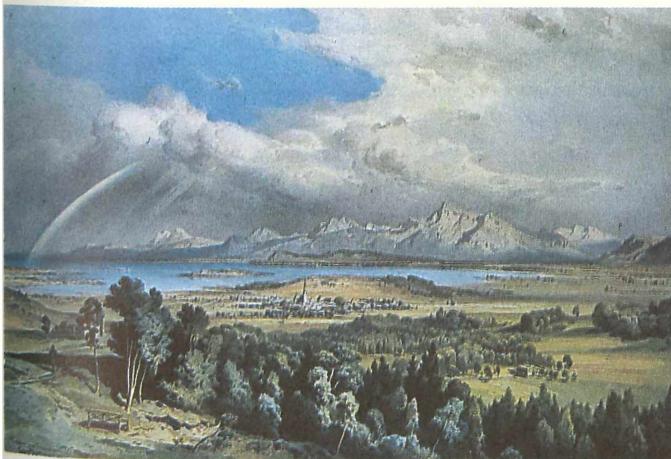
8: **Simon Warnberger** (1769-1847)
Blick auf Neubeuern (um 1800)
Aquarell; 25 x 35 cm; Staatl. Graphische Sammlung, München



9: **Wilhelm von Kobell** (1766-1853)
Der Inn bei Rosenheim (um 1800)
Aquarellierte Radierung; 20 x 24 cm; Staatl. Graphische Sammlung, München



10: **Johann Jakob Dorner d.J.** (1775-1852)
Ansicht von Wildenwart (um 1805)
Aquarell; 35 x 45 cm; Staatl. Graphische Sammlung, München



11: **Leopold Rottmann** (1812-1881)
Prien am Chiemsee (um 1840)
Aquarell; 35 x 51 cm; Staatl. Graphische Sammlung, München



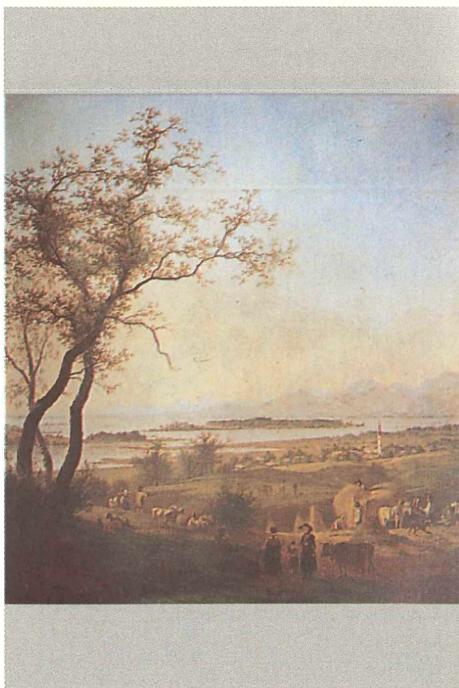
12: **Daniel Fohr** (1801-1862)
Chiemseelandschaft mit Blick auf Frauen- und Herreninsel (1842)
Öl auf Leinwand; 30 x 40 cm; Privatbesitz, Hannover



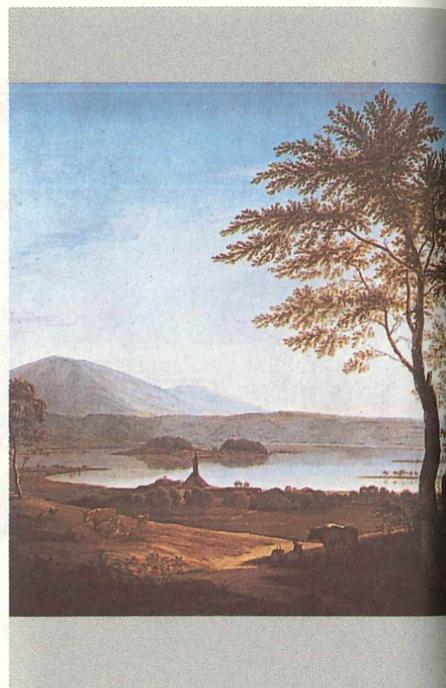
13: Adolf Heinrich Lier (1826-1882)
Sommertag bei Pöcking (1858)
Öl auf Leinwand; 101 x 144 cm; Privatbesitz, Hannover



14: Eduard Schleich d.Ä. (1812-1874)
Das Isarbett bei München (1858)
Öl auf Leinwand; 200 x 233 cm; Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München



15: Peter von Hess (1792-1871)
Der Chiemsee (1825)
Öl auf Leinwand; 303 x 260 cm; Bayer.
Schlösserverwaltung, Nymphenburg



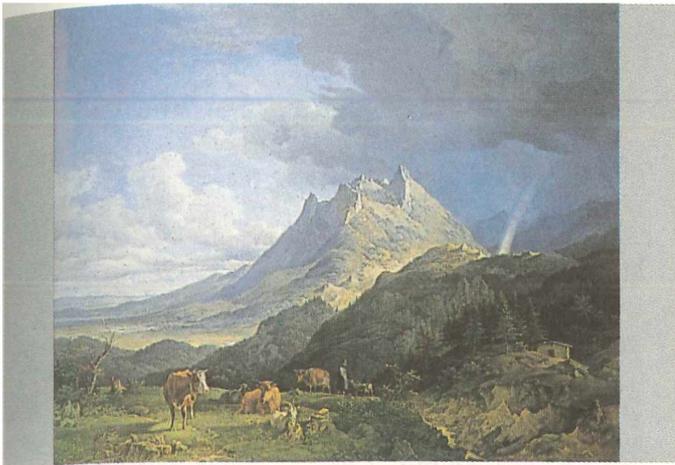
16: Simon Warnberger
Der Staffelsee (1820)
Öl auf Leinwand; 300 x 260 cm; Bayer.
Schlösserverwaltung, Nymphenburg



17: Max Joseph Wagenbauer (1775-1829)
Ostufer des Starnberger Sees (1813)
Öl auf Leinwand, 134 x 164 cm; Städt. Galerie im Lenbachhaus, München



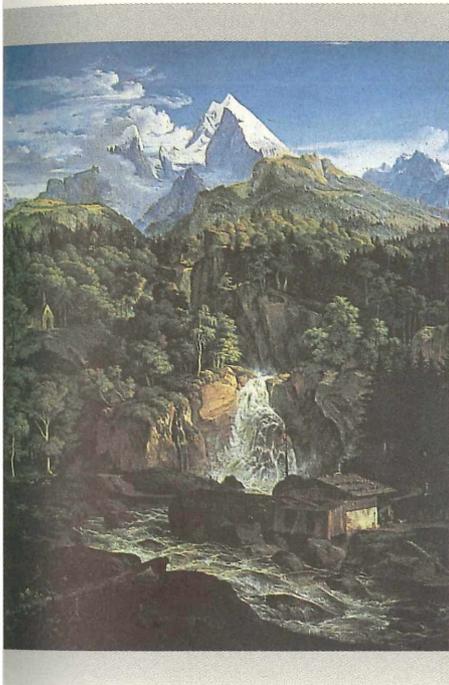
18: Max Joseph Wagenbauer (1775-1829)
Kampenwand (1820)
Öl auf Leinwand, 46 x 61 cm; Städt. Galerie im Lenbachhaus, München



19: Max Joseph Wagenbauer (1775-1829)
Heuberg mit Inntal (1825)
Öl auf Leinwand; 51 x 62 cm; Galerie Füssl & Jakob, München



20: Heinrich Bürkel (1802-1869)
Bei Garmisch mit Blick auf die Zugspitze (1839)
Öl auf Leinwand; 59 x 88 cm; Städt. Galerie im Lenbachhaus, München



21: Ludwig Richter (1803-1884)
Der Watzmann (1824)
Öl auf Leinwand; 120 x 93 cm; Neue Pinakothek, München



22: Louis Gurlitt (1812-1897)
Hintersee bei Berchtesgaden (1836)
Öl auf Leinwand; 92 x 115 cm; Privatbesitz, Hannover



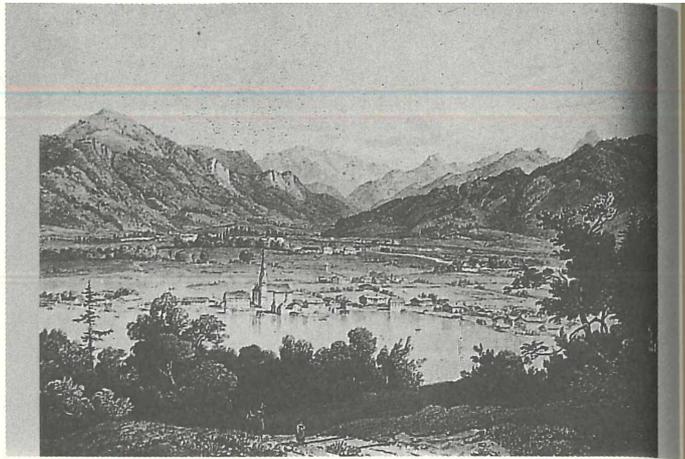
23: August Podesta (1813-1858)
Garmisch-Partenkirchen (um 1850)
Öl auf Leinwand; 27 x 35 cm; Privatbesitz, Essen



24: Heinrich Bürkel (1802-1869)
Regenschauer in Partenkirchen (1838)
Öl auf Leinwand; 43 x 60 cm; Neue Pinakothek, München



25: Carl Rottmann (1797-1850)
Der Eibsee (1825)
Öl auf Leinwand; 76 x 99,5 cm; Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München



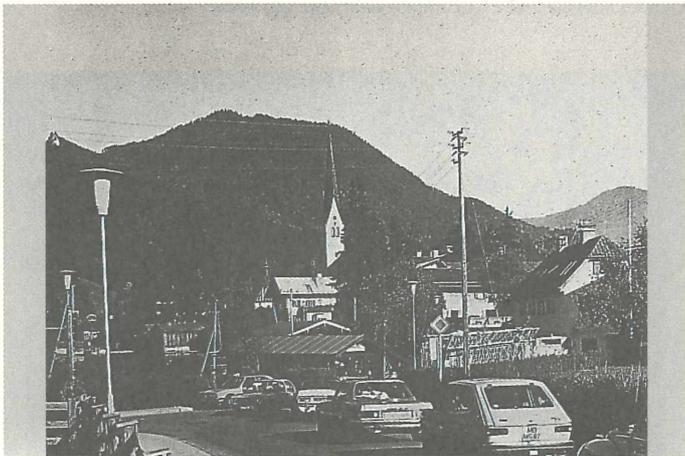
26: Wilhelm Scheuchzer (1803-1866)
Blick auf Egern am Tegernsee (um 1835)
Aquarellierte Tuschzeichnung; 21 x 29 cm; Städt. Galerie im Lenbachhaus, München



27: Photographie vom gleichen Blickwinkel wie Bild 26



28: Franz Xaver von Hofstetten (1811-1883)
Tegernsee (1847)
Öl auf Leinwand; 80 x 107 cm; Privatbesitz, München



29: Foto aus dem heutigen Rottach-Egern



30: Ferdinand Wilhelm von Couven (1786-1866)
Ansicht von Egern (um 1830)
Öl auf Holz; Stadtmuseum, München



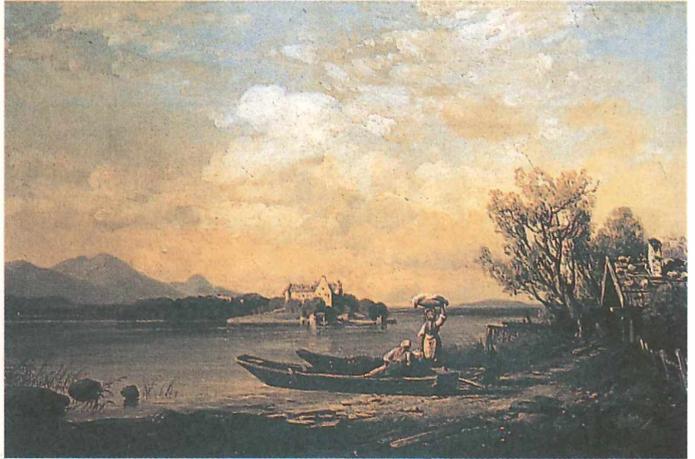
31: **Eduard Schleich d.Ä.** (1812-1874)
Bei Brannenburg (um 1850)
Öl auf Holz; 30 x 38 cm; Neue Pinakothek, München



32: **Georg Köbel** (1807-1894)
Chiemsee mit Fraueninsel (um 1840)
Öl auf Leinwand; 50 x 70 cm; Privatbesitz



33: **Wilhelm Boshart** (1815-1878)
Am Chiemsee (um 1860)
Öl auf Leinwand; 63 x 92 cm; Privatbesitz, Prien



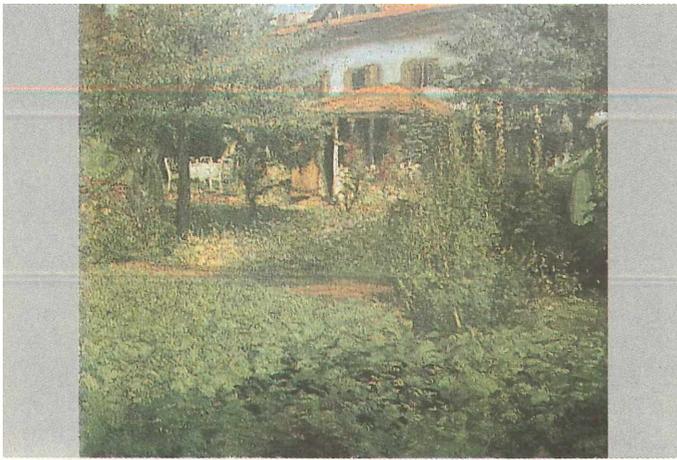
34: **August Seidel** (1820-1895)
Am Chiemsee (um 1860)
Öl auf Leinwand; 59 x 88 cm; Privatbesitz, Prien



35: **Johann Gottfried Steffan** (1815-1905)
Auf der Fraueninsel (um 1875)
Öl auf Pappe; 47 x 63 cm; Privatbesitz, Prien



36: **Heinrich Deuchert** (1840-1923)
Sommertag am Chiemsee (1914)
Öl auf Leinwand; 62 x 100 cm; Privatbesitz, München



37: Julius Exter (1863-1939)
Nachmittag im Garten (um 1900)
Öl auf Leinwand; 100 x 120 cm; Bayer. Schlösserverwaltung



38: Maximilian von Dillis (1759-1841)
Familie Dillis in Grüngiebing (um 1790)
Öl auf Leinwand; 59 x 79 cm; Bayer. Staatsgemäldesammlung, München



39: Julius Köckert (1827-1918)
Hochzeitszug auf dem Chiemsee (1854)
Öl auf Leinwand; 100 x 140 cm; Privatbesitz, Chiemgau



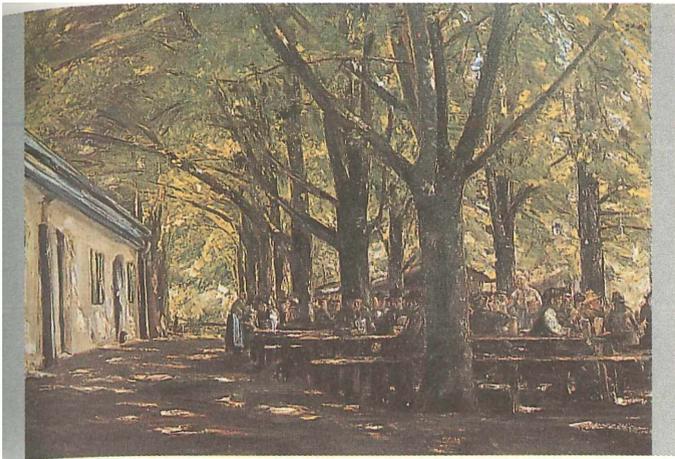
40: Franz Leo Ruben (1842-1920)
In der Sommerfrische (um 1880)
Öl auf Pappe; 23 x 32 cm; Privatbesitz, Prien



41: Adolf Lier (1826-1882)
Dorfstraße in Etzenhausen (1870)
Öl auf Leinwand; 62 x 75 cm; Privatbesitz



42: Adolph Menzel (1815-1905)
Prozession in Hofgastein (1880)
Öl auf Leinwand; 52 x 71 cm; Neue Pinakothek, München



43: Max Liebermann (1847-1935)
Brannenburger Biergarten (um 1900)
Öl auf Leinwand; 71 x 105 cm; Musée National d'Art Moderne, Paris



44: (rechts, Hochformat): Johann Sperl (1840-1914)
Wiese vor Leibls Atelier in Aibling (um 1888)
Öl auf Leinwand; 93 x 68 cm; Städt. Galerie im Lenbachhaus, München



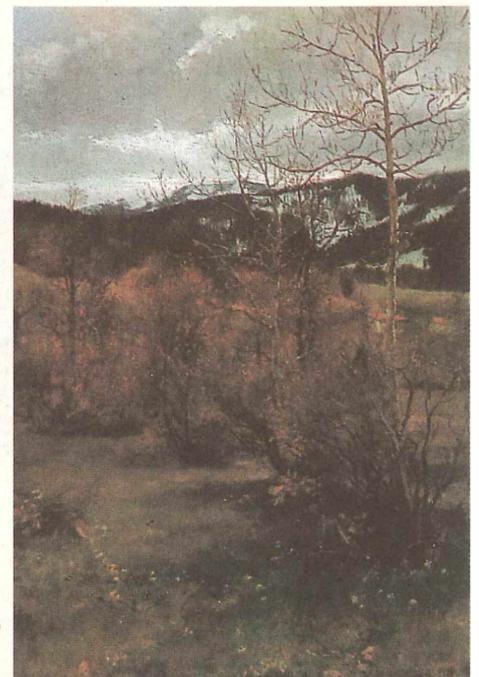
45: Wilhelm Leibl (1844-1900)
Die Spinnerin (1892)
Öl auf Leinwand; 65 x 74 cm; Museum der bildenden Künste, Leipzig



46: Wilhelm Leibl (1844-1900) / Johann Sperl (1840-1914)
Auf der Hühnerjagd (um 1890)
Öl auf Leinwand; 40 x 58 cm; Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München



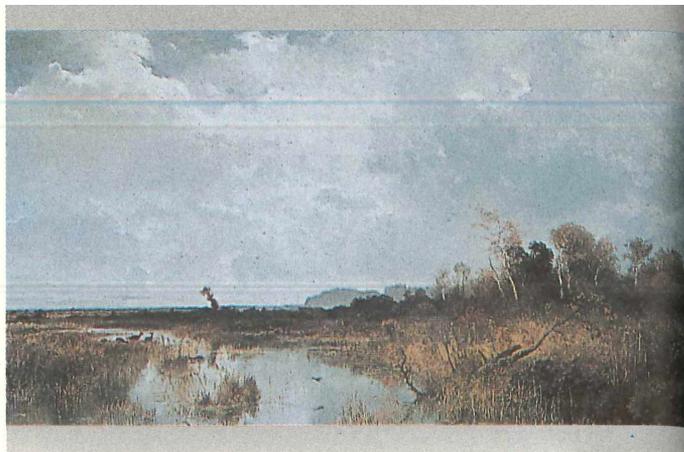
47: (links): Johann Sperl (1840-1914)
Der Jenbach bei Feilnbach (um 1900)
Öl auf Leinwand; 48 x 35 cm; Privatbesitz



48: (rechts): Johann Sperl (1840-1914)
Vorfrühling im Alpenvorland (um 1905)
Öl auf Leinwand; 38 x 35 cm;
Sammlung Schäfer, Schweinfurt



49: Eduard Schleich d.Ä. (1812-1874)
Der Ammersee mit Blick auf die Alpen (1865)
Öl auf Holz; 48 x 93 cm; Neue Pinakothek, München



50: Joseph Wenglein (1845-1919)
Voralpenlandschaft (1901)
Öl auf Leinwand; 72 x 121 cm; Privatbesitz



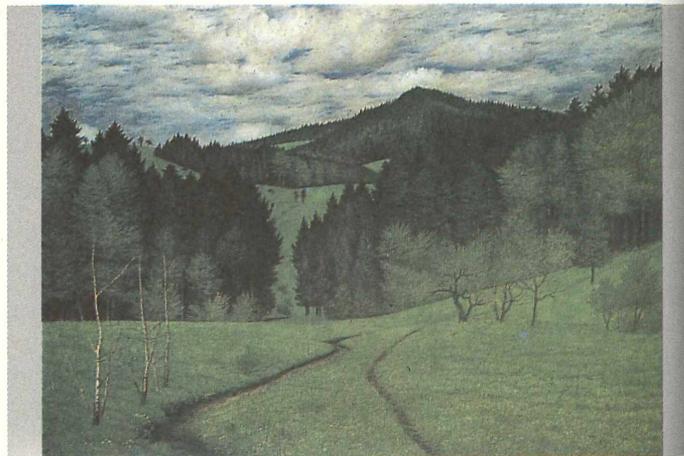
51: Hermann Groeber (1865-1935)
Chiemseelandschaft (1890)
Öl auf Leinwand; 27 x 37 cm; Privatbesitz



52: Wilhelm Trübner (1851-1917)
Landschaft bei Kloster Seon (um 1890)
Öl auf Leinwand; 62 x 77 cm; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



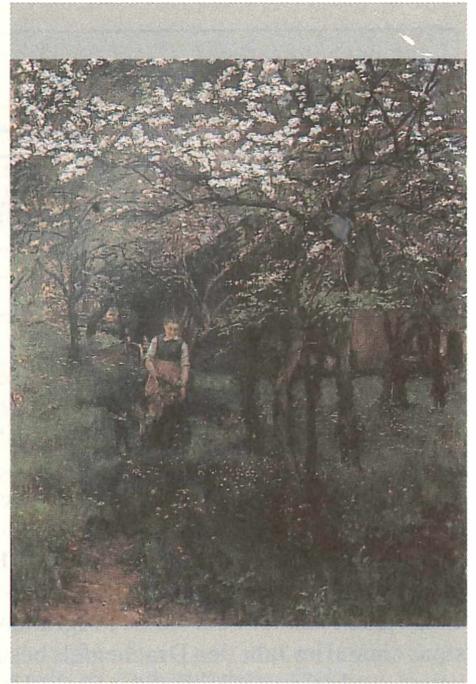
53: Heinrich Bürkel (1802-1869)
Bei Schlehdorf am Kochelsee (1835)
Öl auf Papier; 27 x 38 cm; Staatl. Graphische Sammlung, München



54: Karl Haider (1846-1912)
Frühlingslandschaft bei Hausham (1896)
Öl auf Holz; 96 x 127 cm; Neue Pinakothek, München



55: **Johann Sperl** (1840-1914)
Sommertag bei Kutterling (1904)
Öl auf Leinwand; 42 x 63 cm; Privatbesitz, Prien



56: (rechts, Hochformat): **Johann Sperl** (1840-1914)
Frühling in Kutterling (um 1898)
Öl auf Leinwand; 94 x 77 cm; Nationalgalerie, Berlin



57: **Rudolf Sieck** (1877-1957)
Frühling über dem Inntal (1905)
Tempera auf Pappe; 50 x 66 cm; Privatbesitz, Prien

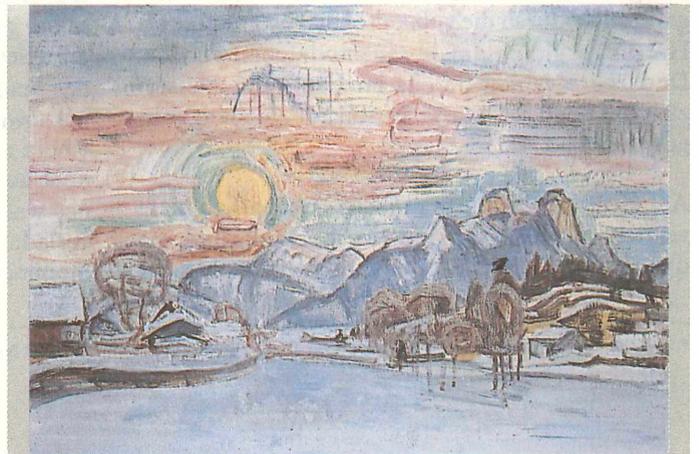


58: **Adolf Erbslöh** (1881-1947)
Oberbayerische Landschaft - Inntal (1911)
Öl auf Leinwand; 69 x 99 cm; Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe



59: (links unten): **Karl Caspar** (1879-1956)
Ein Bäumchen wird gepflanzt (um 1950)
Öl auf Leinwand; 100 x 80 cm; Städt. Kunstinstitut, Frankfurt/M.

60: (rechts unten): **Maria Caspar-Filser** (1878-1968)
Wintermond im Inntal (1940)
Öl auf Leinwand; 80 x 110 cm; Privatbesitz



ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Laufener Spezialbeiträge und Laufener Seminarbeiträge \(LSB\)](#)

Jahr/Year: 1992

Band/Volume: [4_1992](#)

Autor(en)/Author(s): Schönmetzler Klaus J.

Artikel/Article: [Die Münchner Malschule rückt Oberbayern ins Bild 34-49](#)