Lacher, Reimar F.: ***Friedrich Georg Weitsch. (Braunschweig 1758 - 1828 Berlin) ; Maler - Kenner - Akademiker*****, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2005**
ISBN-10: 3-7861-2321-7, 366 S, ca. EUR 88.00, ca. sfr 144.00

Rezensiert von: Joachim Rees

„Grabmal des Raphael Mengs in einem alten germanischen Eichenhain“ (1784), „Die Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen bekrönen die Statue des Königs“ (1795), „Große Landschaft mit Chimborazo in Südamerika“ (1806-1808), „Didus ineptus. Der Dudu“ (1818). Vier Werke des Malers Friedrich Georg Weitsch, jedes einem anderen Jahrzehnt seines Schaffens entnommen, jedes partizipiert stets an mehreren Bildtraditionen und -gattungen, nirgends zeigt sich ein ungebrochenes Verhältnis zwischen Gegenstand und Darstellung. Die Landschaft wird allegorisch (Grabmal Mengs), die Allegorie porträthaft (die statuenschmückenden Prinzessinnen), das Porträt landschaftsbildend (denn Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland sind die Hauptfiguren der Chimborazo-Ansicht) und das naturkundliche Tierbild ist zugleich Altmeisterkopie (den Dodo, jenen voluminösen, in tropischen Breiten beheimateten Vogel hatte Weitsch auf einem Gemälde des frühen 17. Jahrhunderts entdeckt und ihm ein postumes Denkmal gesetzt, denn längst war das flugunfähige Tier, massenweise zu Proviant für die europäischen Seefahrer verarbeitet, ausgestorben). Vier Beispiele auch, die belegen, das die Welt des Friedrich Georg Weitsch weitergefaßt war, als es die Stationen seines Lebens (Geburt, Kindheit, Jugend in Braunschweig, Ausbildung in Kassel und Düsseldorf, eine Italienreise 1784-87, ab 1799 ständiger Wohnsitz in Berlin) ahnen lassen. Eine Welt, in der die Kunst früh wichtig wurde (der Vater, Pascha Johann Friedrich Weitsch, war gleichfalls Maler), aber nicht mit Unbedingtheit den weiteren Lebensweg diktierte; als Landpfarrer hätte Weitsch auch gerne gewirkt, wie er einmal bekannte.

Über Leben und Werk von Friedrich Georg Weitsch informiert nun umfassend die Studie von Reimar F. Lacher, hervorgegangen aus einer an der Freien Universität Berlin eingereichten Dissertation. Dies merkt man dem Buch weder hinsichtlich seiner sprachlichen Durchformung an (denn diese ist über alle stilistischen Labilitäten, die dieser Textform bisweilen anhaften, erhaben), noch seiner Gestaltung und Ausstattung: Von asketischem Dissertationsdruck weit entfernt, besticht die Publikation durch ein überaus gediegenes Erscheinungsbild. Ihr nicht ganz geringer Preis erscheint angesichts Leineneinband, hochwertigen Farbabbildungen und Verlagslektorat (!) nur gerechtfertigt.

Die Studie gliedert sich in einen biographischen Teil, eine gattungsspezifische Erörterung der Haupttätigkeitsfelder des Künstlers (Porträt, Historie, Landschafts- und Tiermalerei) mit exemplarischen Werkanalysen sowie eine Besprechung diverser Denkmalentwürfe. Zwischengeschaltet findet sich ein etwas isoliert wirkender Exkurs über Weitsch als Kunstkenner, der, ohnehin knapp gehalten, auch in den biographischen Teil zu integrieren gewesen wäre. Das sich anschließende Werkverzeichnis bildet mit rund 200 Druckseiten das umfangreichste Segment des Buches. Zum Catalogue raisonée zugehörig erweist sich, obschon in den Anhang verbannt, die aus 26 Positionen bestehende Liste der abgeschriebenen Werke. Die Publikation wird erschlossen durch ein

Standort- und Personenregister.

Werkverzeichnisse gehören zu den ebenso unentbehrlichen wie undankbaren kunsthistorischen Textsorten. Ihre Erstellung ist mühsam und sobald sie publiziert sind, treten sie in die Phase ihrer Revisionsbedürftigkeit ein. Im Falle von Friedrich Georg Weitsch, der in der kunsthistorischen Forschung ungleich weniger Aufmerksamkeit als sein Vater erfahren hat, konnte der Autor immerhin auf die wichtige Vorarbeit von Annette Müller-Klocke zurückgreifen, die in ihrer gleichfalls an der Freien Universität entstandenen, aber unveröffentlicht gebliebenen Magisterarbeit von 1990 gleichsam eine Grundsicherung des ¼uvres geleistet hat. Den dort verzeichneten Bestand konnte Lacher um etwa das Doppelte erweitern; sein Katalog weist 583 Werke nach. Dieser an sich erfreuliche Zuwachs relativiert sich indessen erheblich, wenn man bedenkt, daß für etwa 230 Arbeiten der aktuelle Verbleib nicht zu ermitteln war. Darunter befinden sich Stücke, die überhaupt nur archivalisch belegt sind (etwa durch eine Erwähnung in Weitschs Nachlaßinventar) und andere, die nach dem zweiten Weltkrieg als verschollen gelten müssen. Stellt man zudem in Rechnung, daß ein großer Anteil von Weitschs ¼uvre in Privatbesitz befindlich ist, läßt sich vermuten, daß die Erstellung des Werkverzeichnisses mit einem erheblichen Rechercheaufwand und - angesichts der vielen nicht (mehr) nachweisbaren Werke - nur mit einer hohen Frustrationstoleranz zu bewältigen gewesen ist. Die in die obligatorischen Dankesworte (7) eingeflossene Bemerkung des Autors, ausgerechnet in Weitschs Heimatstadt Braunschweig habe er bei seinen Recherchen „neben Unterstützung auch Hinderung“ erfahren, läßt ahnen, daß sich hinter dem vielfach zu lesenden Verzeichnisvermerk „Verbleib unbekannt“ wohl nicht selten fruchtlose Bemühungen um den in Privatbesitz befindlichen Teil von Weitschs Werk verbergen.

Mit 256 Arbeiten (davon 158 heute nachweisbar) bilden die Porträts die größte Werkgruppe des Verzeichnisses. Es folgen Landschafts- und Tierdarstellungen (128 Werke) sowie Historien (71 Werke). Lacher legt dar, daß die Diversifizierung seines Bildangebots Weitsch in der schwierigen Anfangsphase in Berlin durchaus förderlich gewesen ist und von den Konkurrenten, die in der Regel auf ein Fach festgelegt waren, kritisch beäugt wurde (46). Weitsch wurde in der preußischen Hauptstadt ein Maler für (fast) alle Fälle: Sein erster großer Publikumserfolg, das Doppelporträt der büstenschmückenden Prinzessinnen, war ein Kunststück auch in dem Sinne, daß Weitsch ‚lebensechte‘ Konterfeis der jungen Frauen schuf, ohne daß die Kronprinzessin und ihre Schwester dem Maler auch nur einmal Modell gesessen hätten. Allerdings teilte Weitsch damals das Domizil mit Johann Gottfried Schadow, unter dessen Hand das Gipsmodell für seine nachmals gefeierte Prinzessinnengruppe entstand. Insofern begab sich Weitsch mit seinem ambitionierten portrait historié in einen (freundschaftlich ausgetragenen) Wettstreit der Gattungen - ein rekurrentes Motiv seines Schaffens. Und als der Akademieprotektor Friedrich Anton von Heinitz dem siechenden Historienfach seine besondere Förderung zuteil werden ließ, war Weitsch unter anderem mit der Darstellung eines germanischen Opferfestes auf den Höhen des Harzes zur Stelle (1797/98), eine Mischung aus patriotischem Historien- und vaterländischem Landschaftsbild, dem der Künstler seine Ernennung zum Akademierektor verdanken sollte. Der „Disparität“ der Weitsch‘schen Themen bescheinigt Lacher „Methode“ (12), insofern sich hier ein unübersehbar strategisches Kalkül zu erkennen gibt: Der Künstler war, so hieße wohl die heutige merkantile Wendung für diesen Sachverhalt, breiter aufgestellt als die Konkurrenz und betrieb pragmatisch die Nivellierung der Gattungshierarchie, für deren kunsttheoretische Gültigkeit die Akademie offiziell noch immer einzutreten hatte.

Da Weitsch in seinem malerischen Schaffen kaum eine der klassischen Bildgattungen unberührt gelassen hat, war hier einiges an genrespezifischen Traditionssträngen und Theoriebildungen aufzuarbeiten. Lacher referiert diese Kontexte knapp und gleichwohl präzise, seiner Leserschaft redundante Ausführungen zu Gattungstraditionen und -hierarchien ersparend. Die Lektüre wird nicht nur erleichtert, sondern nachhaltig stimuliert durch eine souveräne stilistische Durchformung der beschreibenden und analytischen Passagen. Die unleugbaren repetitiven Tendenzen im Schaffen von Friedrich Georg Weitsch (Lacher bezeichnet diesen Sachverhalt vornehm als ‚topisch'), haben glücklicherweise nicht auf die sprachliche Verfassung der Studie abgefärbt, diese bleibt durchgängig von einem hohen Grad an Differenzierungsvermögen und gedanklichem Nuancenreichtum geprägt.

Gegenüber der aus einer profunden Quellenkenntnis geschöpften biographischen Betrachtungsweise hält sich der Verfasser mit vergleichend-typologisierenden Betrachtungen zu Leben und Werk erkennbar zurück. Legt man die zumeist an den Verhältnissen in den Kunstmetropolen Rom, Paris und London gewonnenen Muster künstlerischen Rollenverhaltens des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zugrunde, so sitzt Weitsch auch hier zwischen allen Stühlen. Einen „artiste philosophe" mag man ihn, trotz Sympathien für ein paternalistisches Aufklärungsverständnis, kaum nennen wollen. Züge eines auf Publikumserfolg spekulierenden „Ausstellungskünstlers" zeigte Weitsch vor allem in den frühen Berliner Jahren, während er sich im weiteren Verlauf seiner Karriere immer stärker zu dem wandelte, was Lacher den „beamteten Künstler" nennt (11).

Vielleicht besteht in letztgenannter Kategorie tatsächlich der einzig genuin preußisch-deutsche Beitrag zur Künstlertypologie der Epoche. Vor diesem Hintergrund kann es kaum verwundern, daß Weitschs Leben und Werk, so wie es nun in der Studie von Reimar Lacher greifbar wird, nichts zum Sagenschatz über die Entstehung des modernen, ‚heroischen' Künstlertums beizutragen hat. Wir begegnen weder jener unwiderstehlichen inneren Berufung, die den jungen Weitsch zur Kunst gedrängt hätte, noch scheint das Verhältnis zu seinem Künstler-Vater von ödipaler Konkurrenz getrübt gewesen zu sein. Die Akademie und ihr Protektor waren für Weitsch keineswegs Instanzen der Tyrannei, von denen er sich pathetisch hätte lossagen müssen. Auftragsarbeiten für Gewerbe und Manufakturen waren ihm offenkundig keine knechtischen Brotarbeiten, die ihn an der Ausübung seiner wahren Berufung gehindert hätten. Nirgendwo ist spürbar, daß Weitsch an einer Diskrepanz zwischen den eigenen Ansprüchen und den gegebenen Bedingungen ihrer Realisierbarkeit gelitten hätte. Als Künstler und Bürger, Maler und Beamter scheinen ihm - offenbar in kluger Selbsteinschätzung seines Potentials - hochfahrende Autonomieansprüche ebenso fremd gewesen zu sein wie jedwede Erneuerungs- und Umsturzrhetorik.

Allerdings müssen diese Befunde mit der gebotenen Vorsicht formuliert werden. Denn ein Hauptproblem bei jeder Beschäftigung mit dem Künstler liegt darin, daß die umfänglichste zeitgenössische Quelle, ein Eintrag in Hans Heinrich Füsslis Allgemeinem Künstlerlexikon von 1820, von niemand anderem als von Weitsch selbst stammt. Der Artikel geht auf einen autobiographischen Text zurück, den der Künstler um 1818 verfaßte und der von Lacher als Autograph im Archiv der Akademie der Künste in Berlin identifiziert werden konnte. In der Künstlervita von eigener Hand gehen Bericht, Selbstdeutung, Reminiszenz und Apologie eine schwer zu entwirrende Verbindung ein. Bisweilen wünschte man sich, Lacher hätte Vita und Werk nachdrücklicher auf jene inneren Spannungen und evidenten Widersprüche befragt, die zwischen beiden Überlieferungskomplexen bestehen.

Dies gilt insbesondere für Weitschs Haltung gegenüber seinen französischen Auftraggebern und der französischen Kunst allgemein, die sich natürlich vielfach von der wechselhaften politisch-militärischen Ereignisgeschichte der Zeit beeinflußt zeigt. Wenn Weitsch in seiner Autobiographie, verfaßt im restaurativ gefestigten Preußen, bekundet, er sei „schon von der Schule an den Franzosen abholdt“ gewesen und Lacher diese Sentenz für bare Münze zu nehmen scheint (135), so spricht das Werkverzeichnis hier eine andere Sprache. Daß Weitsch im Jahre 1808, als die militärischen und politischen Karten noch anders gemischt waren, nicht weniger als vier Porträts von französischen Generälen anfertigt hat, will nicht recht zu dem späteren gallophoben Pflichtbekenntnis passen (vgl. W 154 - W 158 des Werkverzeichnisses). Für Marschall Soult, dem Sieger von Jena und Auerstädt, fertigte Weitsch im gleichen Jahr nicht nur ein lebensgroßes Porträt, bestimmt für die „Salle des Maréchaux“ im Pariser Tuilerienschloß (W 154), sondern erhielt von diesem auch den Auftrag für eine monumentale, auf fünf (!) Meter Breite angelegte Darstellung einer Parforcejagd mit dem Feldherrn in seiner Eigenschaft als Großjägermeister von Frankreich als Hauptfigur. Der Entwurf zu diesem Werk, dessen parvenühafter Imponiergestus offenkundig erscheint, ist zwar nie über eine Skizze hinausgelangt (W 246), doch bleibt diese Auftragsvergabe, über die sowohl in der französischen wie deutschen Presse berichtet wurde, bemerkenswert
genug.

Daß Weitsch nach 1815 kein Interesse mehr daran haben konnte, sich seiner Beziehungen zu französischen Auftraggebern rühmend zu erinnern, liegt auf der Hand. Doch wäre es genauso abwegig anzunehmen, der Künstler sei zu dieser Kollaboration mit der Besatzungsmacht genötigt worden. Kunstsoziologisches Gewicht erhält die hier greifbare Beziehung zu französischen Auftraggebern vor allem durch die tiefgreifende Refiguration mäzenatischen Handelns, die durch den dekorumswidrigen Auftritt der napoleonischen self-made men auf der europäischen Bühne möglich wurde. Es spricht vieles dafür, daß Weitsch entschlossen war, die sich hier eröffnenden künstlerischen Chancen zu nutzen. Das monumentale Waidwerk-Panorama für Marschall Soult hätte gut und gerne die Krönung seines ¼uvres werden können, wäre hier doch eine Verschmelzung von Bildgattungen möglich geworden, die Weitsch ohnehin, wenn auch stets im kleineren Maßstab, betrieb.

Überflüssig zu betonen, daß Weitsch in seiner Eigenschaft als preußischer Hofmaler nicht einen Auftrag erhalten hat, der ähnlich ambitioniert gewesen wäre wie die projektierte Parforcejagd für den französischen Mäzen. Die einzig nennenswerte Kommission, die Weitsch vom preußischen Königshaus zugesprochen bekam, betraf die bereits erwähnte Darstellung zur Südamerikareise von Humboldt und Bonpland und - als Gegenstück dazu - ein Expeditionsbild zur russischen Weltumsegelung unter Leitung von Johann Adam Krusenstern. Die zwischen Chimborazo und Kamtschatka angesiedelten Veduten sind Reisebilder aus zweiter, wenn nicht dritter Hand und bezeugen den etwas bemüht wirkenden Versuch der preußischen Monarchie, wenigstens in vermittelter Form an andernorts errungenen wissenschaftlichen Erfolgen zu partizipieren, da es an militärischen und politischen fehlte. Der Künstler, dies ist einer verdienstvollen Zusammenstellung seines (meist amtlichen) Briefwechsels im Anhang des Buches zu entnehmen, mußte im übrigen noch vier Jahre nach Ablieferung der Bilder durch schriftliche Eingaben an die Auszahlung des vereinbarten Honorars erinnern. Wenn es denn überhaupt eine empfindliche Leerstelle in Lachers Studie gibt, dann betrifft sie die Nachzeichnung der europäischen Konturen in Weitschs künstlerischem Werk, vor allem dessen Beziehung zur englischen und französischen Kunst. Daß Weitschs Porträtschaffen nach 1800, späteren gallophoben Auslassungen des Künstlers zum Trotz, auch

stilistisch einiges dem französischen Empire zu verdanken hat, ist von der älteren Weitsch-Forschung (A. Schulz-Stettin) durchaus schon gesehen worden. Daher sei das überaus sorgfältig gearbeitete Werkverzeichnis, trotz seiner bisweilen telegrammartig verknappten Diktion, nachhaltig zur Lektüre empfohlen: Hier finden sich Facetten des Widerständigen und Nonkonformen, die zu der Folgerichtigkeit des biographischen Erzählmusters immer wieder überraschende Kontrapunkte setzen.

Legt man das Buch nach ebenso instruktiver wie anregender Lektüre aus der Hand, fällt der Blick auf die hintere Umschlagseite. Einen Auszug aus Johann Gottfrieds Schadows Nekrolog auf den am 30. Mai 1828 verschiedenen Künstler lesen wir dort. Der langjährige Künstlerfreund fand konsensfähige Worte der Anerkennung über Leben und Werk des Verstorbenen. Allein Schadows Diktum, Weitsch „gehörte unter die Wenigen, welche die Natur zu Künstlern bestimmt“ habe, möchte man sich doch nicht vorbehaltlos anschließen. Das Epitaphium wird ergänzt durch Weitschs ornithologische Darstellung des Didus ineptus. Daß der Künstler seine glücklichsten Bildfindungen einem emblematisch geschulten Bildwitz zu verdanken hatte, finden wir in Lachers Studie überzeugend dargelegt. Und so drängen sich auch hier Mutmaßungen über hintergründige Sinnbezüge dieser Bild-Text-Kombination auf, mit der Reimar F. Lacher seine Leserschaft entläßt. Nein: ineptus, unbeholfen, wird man Weitsch schwerlich nennen können. Der Dodo starb aus, weil er sich neuen Lebensbedingungen nicht schnell genug anpassen konnte. Man ist versucht, für Weitsch das Gegenteil festzustellen: Wendig durch widrige Zeitläufte navigierend, wußte er Gattungskonventionen und Darstellungsaufgaben mit einer Elastizität zu handhaben, die vergessen machte, wie porös die Traditionsvorgaben schon geworden waren, auf denen die akademisch verfaßte Theorie und Praxis der Malerei ‚um 1800‘ ruhte. Ob Weitsch die Brüchigkeit der ästhetischen und institutionellen Prämissen bewußt war, auf der sein Künstlertum gründete, bleibt eine müßige Frage; sie waren noch hinreichend tragfähig, um ihm und seiner Familie ein Auskommen zu sichern in einer Zeit, die ohnehin eher Mars als den Musen zugetan war.

Am 8. August 2008 wird man die 250. Wiederkehr von Weitschs Geburtstag begehen können. Dies wäre Anlaß genug, um dem Künstler eine monographische Ausstellung zu widmen - es wäre die erste überhaupt. Mangelnde Vorarbeiten wird man weder in Braunschweig noch in Berlin ins Feld führen können, wenn diese längst überfällige Werkschau unterbliebe. Mit Reimar F. Lachers Studie liegt ein schönes und verläßliches Referenzwerk für jedwede weitere Beschäftigung mit dem Künstler, seinem Werk und der Epoche seines Wirkens vor.

Empfohlene Zitation:
Joachim Rees: [Rezension zu:] Lacher, Reimar F.: *Friedrich Georg Weitsch. (Braunschweig 1758 - 1828 Berlin) ; Maler - Kenner - Akademiker*, Berlin 2005. In: ArtHist.net, 25.05.2006. Letzter Zugriff 21.11.2026. <https://arthist.net/reviews/123>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.