

Untergang und Rettung

Zur wechselhaften Karriere von August Weckessers
«Brand im Sabinergebirge»



Von Beginn an als fulminante Manifestation von August Weckessers Können geplant: «Auszug der Abgebrannten im Sabinergebirg». (Bild: Museum zu Allerheiligen Schaffhausen)

Nach jahrelanger Suche finden die Bewohner des italienischen Dorfes Camerata Nuova das Gemälde, das vom wichtigsten Moment ihrer Geschichte zeugt – in Schaffhausen. Das gibt Anlass zu Fragen über den Sinn musealer Ewigkeitsansprüche und führt in ein wenig bekanntes Gebiet der Schweizer Kunstgeschichte.

ROGER FAYET

Museen sind Unternehmen gegen das Sterben der Dinge. Den Zerfall der Dinge aufzuhalten, das ist – neben der Vermittlung von Bedeutung – der innerste Sinn des Museums, seine Sendung. Doch geht diese Rettung nur zum Preis der Entfernung der Dinge aus dem realen Leben, durch ihre Herauslösung aus jener Alltagswelt, in der sie angefasst, benutzt und verbraucht würden. Es ist die Keuschheit des musealen Daseins, die den Objekten ein dauerhaftes Fortbestehen ermöglicht.

9. Januar des Jahres 1859

Die paradoxe Struktur des Musealisierungsvorgangs, der die Objekte dem Leben erhält, indem er sie aus dem Leben entfernt, beschäftigt derzeit die Bewohner des italienischen Dorfes Camerata Nuova, das 75 Kilometer östlich von Rom in den Monti Simbruini liegt. Seit Jahrzehnten waren sie auf der Suche nach einem verschollen geglaubten Gemälde, das den wichtigsten Moment in der Geschichte ihres Dorfes zum Thema hat: den Brand von Camerata am 9. Januar 1859. Damals zerstörte ein Feuer die auf einem Hügelkamm gelegene Siedlung bis auf die Grundmauern. Der Brand wütete die ganze Nacht hindurch und forderte sieben Todesopfer. Nur wenige Bewohner kehrten später in ihre verwüsteten Häuser zurück, die Mehrheit der Bevölkerung errichtete unten im Tal ein neues Dorf. Die Ruinen oben auf dem 1218 Meter hohen Felsrücken hiessen fortan Camerata Vecchia.

Von der Existenz des Bildes wusste man in Camerata Nuova aufgrund einer Reproduktion, die seit Jahrzehnten in der Dorfkneipe hing und trotz ihrem kleinen Format einen präzisen Eindruck davon gab, was man auf dem originalen Ölgemälde würde sehen können: im Hintergrund die in Flammen stehende Siedlung, aus der Rauchschwaden in den Abendhimmel steigen, davor eine Gruppe von Flüchtlingen, zur Mehrheit Frauen und Kinder, die mit ihrer Habe talwärts ziehen. Ihre wenigen Tiere führen sie mit sich, und was sie tragen können, haben sie in Bündel und Körbe gepackt. Soeben sind sie bei einer Kapelle mit einem kleinen Vorplatz und einem frei stehenden Holzkreuz angelangt.

Die zur Mitte hin positionierten Figuren – Kinder auf einem Esel, eine Frau, die auf dem Kopf eine mit Habseligkeiten beladene Wiege trägt, eine Greisin, gestützt von einem jüngeren Mann – scheinen den Marsch fortsetzen zu wollen. Zwei Frauen heben ein Kleinkind dem Holzkreuz entgegen, wohl aus Dank für seine Rettung, während kontrastierend hierzu vor der Kapelle ein weinendes Mädchen sein Gesicht in einer Decke verbirgt und eine Dorfbewohnerin vor Verzweiflung auf die Knie gefallen ist – die Arme zum Himmel gereckt, ist sie auch durch die Worte des Priesters nicht zu beruhigen. Wie eine Paraphrase auf die an der Kapellenwand thronende Muttergottes nimmt sich die marienähnliche junge Frau aus, die mit ihrem Kind im Arm energisch voranschreitet.

Die Darstellung entspricht den realen topografischen Verhältnissen und deckt sich mit der Schilderung, die der Dorfpfarrer drei Tage nach den Ereignissen an Kardinal Girolamo d'Andrea schickte. Darin wird die Ursache für die verheerende Wirkung des Feuers vor allem der Holzbedachung der Häuser zugeschrieben. Die ungewöhnliche Altersstruktur der Flüchtenden, die sich mehrheitlich aus jungen Müttern, Kindern und Alten zusammensetzen, erklärt sich aus den damaligen sozialen Verhältnissen: Drei Viertel der rund 800 Einwohner fanden ihr Auskommen als Gastarbeiter in der Campagna Romana und waren nach den Festtagen bereits wieder zu den tiefer gelegenen Bauernhöfen zurückgekehrt.

Die Abwesenheit des originalen Gemäldes hinderte die Bürger von Camerata Nuova nicht daran, in diesem Bild das wichtigste Zeugnis ihrer Vergangenheit zu sehen. Basierend auf der zur Verfügung stehenden Reproduktion wurde für den Gemeindesaal ein Wandgemälde angefertigt, und auch für die Ansichtskarten vom Dorf fand das Sujet Verwendung. Wiederholte Versuche, den Verbleib des Originals zu klären, blieben erfolglos, da die Signatur auf der Grafik falsch entziffert wurde. Mit der Zeit kursierte das Gerücht, das Bild sei nach Berlin gelangt und dort während des Zweiten Weltkriegs verbrannt – eine Phantasie, die eine eigentümliche Parallelität zwischen dem Inhalt des Werks und seinem Schicksal konstruierte. – Was man in Camerata Nuova bis vor kurzem nicht wusste: Beim Künstler handelt es sich um den 1821 in Winterthur geborenen August Weckesser. Dieser hatte in München studiert und dort für einige Jahre ein Atelier unterhalten. Als er 1848 nach Winterthur zurückkehrte, ermöglichte ihm sein Mäzen Friedrich Imhoof-Hotze die Weiterführung der Ausbildung, unter anderem in Antwerpen. Dort lernte er den jungen Ernst Stückelberg kennen, der einer seiner engsten Freunde wurde. 1858 finanzierte Imhoof-Hotze dem 37-jährigen Weckesser eine Reise nach Italien, die den Künstler über Venedig und Florenz nach Rom führte. Vorgesehen war eine Aufenthaltsdauer von einem Jahr – doch Weckesser sollte bis zu seinem Tod 1899 in der Stadt am Tiber bleiben.

Stückelberg, der zwei Jahre vor Weckesser in Rom eingetroffen war, machte diesen mit den Verhältnissen vertraut und empfahl ihm die bergige Gegend östlich der Hauptstadt für motivische Anregungen und Studien. Auf Stückelbergs Rat hin mietete Weckesser in Cervara, einem Bergdorf unweit von Camerata, eine Unterkunft. Soeben angekommen, beklagt sich Weckesser in einem Brief an seinen «theuersten Freund und Gebieter» Stückelberg, nicht der einzige Künstler im Ort zu sein: «Was mich etwas stört, sind die zwei Maler, die sich noch hier befinden; der eine ist Italiener, der andere Franzose; ein dritter ist zum Glück für einen Monat verreist. Die Herren sind sehr zuvorkommend; allein dieses tröstet mich nicht hinlänglich dafür, dass sie die guten Arbeitslokale in Besitz genommen haben.»

Ein monumentales Ereignisbild

Drei Monate nach Weckessers Ankunft in Cervara ging das Nachbardorf Camerata in Flammen auf. Einige der obdachlos gewordenen Familien fanden in Cervara eine vorübergehende Bleibe, und so war Weckesser von Anfang an in die Geschehnisse involviert. Bald darauf begann er mit Studien für ein Gemälde, das in seinem Œuvre einzigartig sein würde: Es sollte weder ein klassisches Historiengemälde werden wie etwa «Zwinglis Tod auf dem Schlachtfeld bei Kappel» und andere Werke, die er zu Themen der Schweizer Geschichte schuf, noch eines jener Genrebilder, mit denen er einem idyllisch verklärten bäuerlichen Alltag huldigte, sondern ein monumental angelegtes Ereignisbild, das sich im konzeptuellen Ansatz an Werken wie Géricaults «Floss der Medusa» oder Courbets

«Begräbnis in Ornans» orientierte. Geschichte manifestierte sich hier, wie es ein zeitgemässes Verständnis historischer Entwicklung empfahl, nicht mehr im Handeln grosser Herrscherpersönlichkeiten, sondern in der sozialen Realität unbekannter Subjekte. Dabei legte Weckesser akribische Detailgenauigkeit in der Abbildung von Kleidern, Gebrauchsobjekten und Landschaft an den Tag und suchte zugleich nach einer das individuelle Schicksal ins Allgemeine transzendierenden Darstellung überindividueller menschlicher Konstanten. Figuren wie die auf die Knie gesunkene junge Frau, die sich zum lodernden Dorf umblickenden Flüchtlinge, die energisch voranschreitende Mutter verkörpern – vergleichbar den Schiffbrüchigen auf Géricaults Floss – Grundhaltungen gegenüber der Katastrophe: Verzweiflung, Trauer, Hoffnung.

Weckesser plante das Gemälde von Beginn an als fulminante Manifestation seines Könnens, mit der er an den Turnus-Ausstellungen des Schweizerischen Kunstvereins für Furore sorgen würde. Alles war darauf angelegt, Aufmerksamkeit zu erheischen: das moderne Bildkonzept, das ein aktuelles Ereignis in einem unbekanntem Dorf der Monti Simbruini (nicht des Sabinergebirges, wie es im Titel heisst) in den Rang historischer Bedeutsamkeit erhebt, das spektakuläre Thema und das grosse Format von über zwei Metern Breite. Hinzu kam ein exorbitant hoher Verkaufspreis, der rund zehnmal höher lag als der Durchschnitt der auf den Turnus-Ausstellungen präsentierten Werke.

Im Jahr 1863 zeigte Weckesser den «Auszug der Abgebrannten im Sabinergebirge» erstmals an der Turnus-Ausstellung des Kunstvereins, die unter anderem in Basel, Zürich und St. Gallen Station machte. Der Katalog zur Ausstellung in St. Gallen verzeichnet das Gemälde zu einem Preis von 7000 Franken – kein Bild war auch nur annähernd so teuer ins Rennen gegangen. Doch Weckessers Rechnung ging auf: Es war sein Gemälde, das von der Jury zum Ankauf ausgewählt wurde, und dies, obschon sein Preis den hierfür vorgesehenen Bundesbeitrag um das Dreifache überstieg.

Wie es das Reglement der Turnus-Ausstellungen vorsah, wurde das Gemälde unter den beteiligten Kunstvereins-Städten verlost. Es ging an Schaffhausen, wo es bald darauf in einem neu errichteten Theater- und Ausstellungshaus dem Publikum zugänglich gemacht wurde. Weckesser zog das Bild noch mehrere Male ab, um es an weiteren Turnus-Ausstellungen, an den Weltausstellungen 1867 in Paris und 1873 in Wien sowie 1883 an der Schweizerischen Landesausstellung in Zürich zu zeigen. Für den Künstler war es ein Erfolgsbild, und für Schaffhausen wurde es für einige Jahrzehnte zum kapitalen Stück der Kunstsammlung. Aus dem Nachlass des Künstlers erwarb man zusätzlich mehrere zum Teil sehr sorgfältig ausgeführte Ölstudien. Eine Ansicht von Camerata Vecchia, die sich heute in einer Privatsammlung in Beverungen befindet, dürfte ebenfalls eine Studie zum «Brand im Sabinergebirge» sein.

Mit der Zeit aber nahm die Rezeption des ehemals prominenten Gemäldes jene Wendung, die vielen Kunstwerken zum Schicksal gerät: Es wurde von einer Welle neu erworbener, aktueller Bilder überrollt. Es wanderte ins Depot, wurde kaum noch ausgestellt, und auch wenn es im Sammlungskatalog des Museums zu Allerheiligen von 1989 noch mit einem ganzseitigen Text gewürdigt wird, so fiel es allmählich doch in Vergessenheit.

Die Leute von Camerata Nuova allerdings liessen nicht locker und setzten die Suche nach dem Originalgemälde fort. Dank Internet stiessen zwei besonders hartnäckige Dorfbewohner im Herbst 2009 auf das Bild in Schaffhausen, das damals in einer thematischen Sonderausstellung erstmals seit langem wieder öffentlich gezeigt wurde. Eine Gruppe interessierter Bürger reiste umgehend nach Schaffhausen, um dort jenem Gemälde zu begegnen, das wie kein anderes Objekt für die Identität von Camerata steht. Geäussert wurde dabei auch der Wunsch, das Bild als wichtigstes Zeugnis des Dorfes dauerhaft dort ausstellen zu dürfen.

Triumph und Tragik des Museums

Angesichts der kunsthistorischen Bedeutung des Werks und weil in Camerata Nuova keine Räumlichkeiten vorhanden sind, die auch nur annähernd musealen Standards entsprechen würden, entschied sich das Museum für die Schenkung einer druckgrafischen Kopie. Letztlich aber offenbart der Fall ein grundlegendes Dilemma eines jeden Museums: Es garantiert den bleibenden Erhalt und die Auffindbarkeit seiner Kulturgüter, doch kann es diese Leistung nur erbringen, wenn es die Objekte aus dem alltäglichen Leben entfernt. Der Vorgang der Musealisierung ist ein Tauschprozess, bei dem Gewinne auf der Seite der Konservierung mit Verlusten auf der Seite der praktischen und emotionalen Bezüge erkaufte werden. Der Triumph des Museums basiert auf seiner Macht, Dinge unberührbar zu machen – im wörtlichen wie übertragenen Sinne. Doch liegt in der noblen Abgeschlossenheit einer Vielzahl seiner Gegenstände auch seine Tragik. In Anbetracht des hier skizzierten Beispiels stellt sich jedenfalls die Frage, ob es in manchen Fällen nicht richtiger wäre, auf das ewige Leben der Dinge zugunsten ihrer Beheimatung im Alltag zu verzichten.

In einer Inschrift für den Palais de Chaillot in Paris spricht Paul Valéry davon, dass das Museum sowohl zum Grab als auch zum Schatz werden könne, für Letzteres aber brauche es den von Leidenschaft erfüllten Besucher: «Vom Vorübergehenden hängt es ab – Ob ich nun Grab bin oder Schatz – Freund, ohne echtes Verlangen tritt hier nicht ein.» Für die Leute von Camerata Nuova ist Weckessers «Brand im Sabinergebirge» mit Gewissheit ein Schatz. Ein versöhnliches Fazit könnte demnach auch lauten: Es ist gerade das Verlangen dieser Menschen, das dem Museum Sinn verleiht.

Roger Fayet ist Direktor des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft.