

Monika Wagner

Triumph und Tod des Helden

Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet

Zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum Köln (30.10.87-10.1.88; Kunsthaus Zürich 3.3.-24.4.; Musée des Beaux-Arts Lyon 18.5.-17.7.)

Helden sind unsterblich, besonders wenn ihnen die Gnade – nicht der späten Geburt –, sondern des frühen Todes beschieden ist. Das legen zumindest die Bilder nahe. Was zwischen etwa 1650 und 1850 als bildwürdiger Heldentod galt, demonstriert die zuerst in Köln gezeigte Ausstellung »Triumph und Tod des Helden – Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet«. Von Christus über Germanicus bis zu Nelson, Marat oder dem namenlosen Torero Manets starben die Helden eines unnatürlichen Todes. Was unter »Triumph« vorzustellen ist, bleibt offener, umschließt militärische Siege ebenso wie Huldigungen oder Gnadenbezeugungen. Häufig aber fällt der Triumph des Helden mit seinem Tod zusammen, ist also erst der Nachwelt präsent. Mit wenigen Ausnahmen (Kleopatra, Judith; Sophonisbe als Opfer) sind die in der Kölner Ausstellung versammelten Helden männlich, was nicht weiter verwundert, entspricht dies doch dem noch heute gängigen Assoziationsfeld des Wortes. In der Brockhaus Enzyklopädie von 1963 z.B. heißt es, ein Held sei »ein ungewöhnlicher *Mensch*, ausgezeichnet durch kühne Taten«. Doch wird die allgemeine Charakterisierung sogleich geschlechtsspezifisch eingeschränkt, zeichne sich »heldische Lebensart« doch vor allem durch die »hohe Schätzung des Manneswertes« aus. Der erweist sich vor allem im Kampf.¹ In diesem Punkt soll keineswegs auf Gleichberechtigung gepocht werden, hieße das doch lediglich, dem Siegen und Sterben der Helden das der Heldinnen – einer Penthesilea oder Jeanne d'Arc – hinzuzufügen. Vielmehr ist nach Gegenbildern zu fragen und damit auch nach dem Ziel, das heute eine Helden-Ausstellung verfolgt.

Nachdem Millionen toter Soldaten in einer verbalen Sinnstiftungsaktion zu Helden deklariert worden waren, tat man sich nach dem

1 Zum Begriffsfeld »Held« vgl. Sigrid Weigel: Die geopfertete Heldin und das Opfer als Heldin. Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen, in: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Argument Sonderband 96, Berlin 1985, S. 138-152, bes. S. 138f.

Zweiten Weltkrieg eine Zeit lang schwer, den Begriff überhaupt zu verwenden. Aus den Helden der Kriege wurden Opfer. Inzwischen sind die Tabus offenbar gebrochen. Zumindest die Bilder der Helden kehren zurück – nicht nur die nationalsozialistischen aus den Depots der USA. Auch Siegfrieds Wiederkehr wurde jüngst in der Münchner Nibelungenausstellung gefeiert. Mit der in Troosts Kunstgebäude zelebrierten angeblich neuen Sinnlichkeit, die schon in der Inszenierung die nordische Herkunft des Helden beschwor, hat freilich die Kölner Ausstellung nichts zu tun. Doch die zeitliche Koinzidenz scheint nicht ganz zufällig. Die lange verschmähte Historienmalerei, zu deren Hauptakturen Helden zählen, ist heute wieder aktuell, auch wenn sie keine Heldenverehrung, sondern Geschichtsdurchdringung beabsichtigt. Der Wettbewerb, die Ausmalung eines für die Republik so bedeutungsvollen Ortes wie die Frankfurter Paulskirche, belegt dies ebenso wie etwa Anselm Kiefers Geschichtsbearbeitungen. Dieser Aktualität des nur vermeintlich verstaubten Themas ist sich der Initiator der Ausstellung, Ekkehard Mai, bewußt. Er weist im Katalogtext selbst darauf hin.² Um so lohnender verspricht der Blick auf die Heldenbilder aus zwei Jahrhunderten zu sein.

Die Ausstellung ist mit rund einhundert Gemälden (es gibt Variationen an den verschiedenen Ausstellungsorten) und etwa 50 Handzeichnungen und Graphiken erfreulicherweise überschaubar. Man findet faszinierende »alte Bekannte« ebenso wie hierzulande nie oder selten gezeigte Exponate aus englischen Provinzmuseen oder Sammlungen der USA. Auch der Tresor der französischen Historienmalerei, das Musée des Beaux-Arts in Lyon, wurde geöffnet. Von daher lohnt sich die Reise zu der Heldenversammlung.

Problematischer ist dagegen die Gliederung, in der die Interessen und Fragestellungen der Veranstalter an das Material dem Betrachter begegnen. Das Entrée war vielversprechend. Leitmotivisch erschien in Köln wie in einem aufgeklappten Flügelaltar Poussins »Tod des Germanicus«, von Annibale Carraccis Neapler Pietà und Luca Giordanos Heiligem Michael flankiert. Die biblische Historie, die zwar später

nicht wieder aufgegriffen wird, liefert mit Christus und dem den Satan überwindenden siegreichen Erzengel Bildschemata für die profane Historie. Auch Poussins Sterbeszene aus der römischen Geschichte gehört bis ins 19. Jahrhundert zu den klassischen Orientierungsmustern. In der Gottesmutter wie in der Gattin des Germanicus wird eine zentrale Rolle der Frau im Historienbild angeschlagen: sie verkörpert als Begleitfigur Trauer und Leiden um den toten Helden.

Der für die Historienmalerei wichtige dritte Bereich, die Zeitgeschichte mit dem häufig kommentierend eingesetzten allegorischen Personal, war im Entrée nur in Rubens' kleiner Skizze »Die Einnahme von Paris« zum nicht ausgeführten Zyklus aus dem Leben Heinrichs IV. und in Le Bruns Entwurf »Der König zu Lande und zu Wasser gerüstet« für den Versailler Spiegelsaal vertreten. Hier – wie in weiteren Bereichen vor allem des 19. Jahrhunderts – macht sich die Schwierigkeit bemerkbar, Historienmalerei in einer musealen Ausstellung zu präsentieren, zielte sie als »öffentliche« Kunst doch idealiter auf das monumentale Wandbild.

Nach dieser der Ausstellung gleichsam als Exposé vorangestellten kleinen internationalen Abteilung des 17. Jahrhunderts, die biblische, antike und zeitgenössische Themen anschlägt, erwartet man eine ikonographische Gliederung, bzw. eine, die der Unterteilung der ranghöchsten Gattung Rechnung trägt. Stattdessen folgen nach Ländern (Frankreich, Italien, Niederlande, England, Deutschland) getrennte Abteilungen, wie sie bei einer Leistungsschau der Nationen üblich ist (der umfangreiche Katalog entspricht diesem Schema nicht nur in der Exponatenfolge, sondern auch in der vorweg gestellten Aufsatzsammlung). Angesichts des gewählten Zeitraumes zwischen der Mitte des 17. und der Mitte des 19. Jahrhunderts fällt es schwer zu begreifen, was eine geographische Einteilung der Geschichtsmalerei leistet. In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich mit dem aufklärerischen Kampf um neue Strukturen der Öffentlichkeit und der Emanzipation des Bürgertums als politische und ökonomische Kraft eine nachhaltige Veränderung des Historienbildes. Zwar hatte jedes Land seine eigenen zeitgenössischen Helden und seine besonderen historischen

² Ekkehard Mai: Zum Thema, zur Ausstellung, in: Ausst.-Kat.: Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, Wallraf-Richartz-Museum Köln 1987, S. 12.

Wahlverwandtschaften, doch täuschen diese Varianten über den grundlegenden Umbruch hinweg, der den »Bürger als Helden«³ kreierte. Eine Verbindung von Heldenvorstellung, Öffentlichkeit und Staatsform herzustellen, die erhellen könnte, wie sich die Transformation unter den verschiedenen politischen Bedingungen vollzog, die danach fragen würde, warum Englands Helden im späten 18. Jahrhundert anders aussahen als die Frankreichs oder der deutschen Partikularstaaten hätte eine zeitliche Ordnung erfordert.

Nur die französische Abteilung, die etwa viermal so viele Exponate umfaßt wie die jedes anderen Landes, macht seit Le Bruns Arbeiten für den Sonnenkönig die Etappen vom höfischen Helden zum bürgerlichen nachvollziehbar. Mit Davids »Marat« ist der Umschlagpunkt im Historienbild glänzend markiert. In der kunstvollen Sparsamkeit des »Marat« gelingt es David, einen neuen Helden und damit auch einen neuen Typ des Historienbildes zu schaffen. In karger Umgebung ist der Ermordete als armer, bis zum letzten Atemzug für die Revolution arbeitender »ami du peuple« dargestellt. Durch klassische Strenge bei gleichzeitiger Anverwandlung der christlichen Opferhaltung⁴ erhebt David eine dem Genre entstammende Szene zur Historie. Die Konfrontation des »Marat« mit dem fast 20 Jahre älteren moralisierenden Lehrstück Jean-Baptiste Greuzes »La Dame de charité«, das keinen Helden thematisiert, sondern die Erziehung zu tugendhaftem Verhalten in Gruppen vorführt, in denen die Frau als Erzieherin und Wohltäterin eine entscheidende Rolle spielt, erhellt den Umbruch ebenso wie der neuerliche Rückgriff auf die Herrscherikonographie in Napoleonischer Zeit, der mit Davids Reiterporträt des ersten Konsuls vertreten ist.

Schon Greuze hat durch die formale Orientierung seiner Genreszenen an dem »ersten« Poussin um eine Durchbrechung der Gattungsgrenzen »zwischen Prosa und Poesie ... Heldentragödie und bürgerlicher Tragödie«⁵ gekämpft. Aber erst David gelang mit dem »Marat« auch eine wirksame Durchsetzung.

Demgegenüber sind die Abteilungen der übrigen Länder in der Kölner Ausstellung fragmentarisch bestückt. Das englische Historienbild

(hier wurden auch Maler amerikanischer Herkunft – Benjamin West und John Trumbull – integriert) ist fast ausschließlich durch Kriegshelden – Nelson, der sterbend triumphiert – vertreten. Parallele Bestrebungen, wie in Frankreich ein bürgerliches Geschichtsbild – nicht in Anlehnung an die Klassik, sondern ausschließlich an die christliche Ikonographie – zu schaffen, gab es allerdings auch in England. Sie werden mit William Hogarths »modern moral subjects« manifest, die den Antihelden als Abschreckungsbeispiel ebenso vorführen wie den neuen Helden; sie gipfeln in Joseph Wright of Derbys Darstellungen wissenschaftlicher Experimente, die sich Momente der christlichen Ikonographie einverleibt haben, um den historiengleichen Anspruch zu verdeutlichen.⁶ Wright arbeitete für das Industriebürgertum der Provinz, Hogarth zielte mit billigen Grafikfolgen auf ein neues Publikum. Beide richteten sich also mit ihren zeitgemäßen Geschichten an eine neue Öffentlichkeit. Die der französischen Entwicklung analogen Strukturen in der Genese des bürgerlichen Geschichtsbildes lassen die inhaltlichen Unterschiede um so deutlicher zutage treten: die französische Revolutionshistorie thematisiert den politischen Bürger und zielt auch auf ihn als Adressaten; in England steht der Wissenschaftler und das industrielle Bürgertum im Zentrum, Signifikanten, die den unterschiedlichen Weg der bürgerlichen Emanzipation in beiden Ländern erkennen lassen. Daß aus diesem englischen Bereich nicht einmal ein Blatt in die Graphikabteilung der Kölner Ausstellung Eingang fand, bleibt unverständlich.

Die geographische Ausstellungsgliederung verhindert, länderübergreifende Beziehungen zu erkennen, die sich stilistisch wie thematisch zeigen. So hängt – um nur ein Beispiel zu nennen – Philipp Friedrich Hetschs an David geschultes Lehrstück der »simplicité«, »Cornelia, Mutter der Gracchen«, das der Frau als Erzieherin der zukünftigen Volkstribunen eine politische Rolle zuweist und Hetschs Sympathie mit der Französischen Revolution erkennen läßt, völlig isoliert in der deutschen Abteilung. Ähnlich ergeht es auch Gavin Hamiltons klassizistischer Darstellung »Agrippina mit der Asche des Germanicus« zwischen den anglo-amerikanischen zeitgenössischen Schlachtenbildern.

3 »Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche« ist Heinz Schaffers Buch (Frankfurt/M. 1973) betitelt.

4 Vgl. Willibald Sauerländer: Davids »Marat à son dernier soupir« oder Malerei als Terreur, in: Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Bd. 2, 1983, S. 49-88. Die »doppelte Ansprache« der revolutionären Führungsschicht durch »Antikenannäherung« und des Volkes durch »Einholung christlicher Tradition« weist Klaus Herding als bewußte Strategie Davids nach: Davids »Marat« als dernier appel à l'unité révolutionnaire, in: Idea, Bd. 2, 1983, S. 89-112.

5 Denis Diderot: Versuch über die Malerei (1765), in: ders.: Ästhetische Schriften, hrsg. von Friedrich Bassenge, 2 Bde., Frankfurt/M. 1968, Bd. 2, S. 682.

6 Grundlegend: Werner Busch: Joseph Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion, Frankfurt/M. 1986.

Am problematischsten stellt sich in der Ausstellung die Entwicklung der Historienmalerei und ihrer Helden im 19. Jahrhundert dar. Die beiden großen Linien, die restaurative Verewigung der Helden alten Typs in der Bildpropaganda der staatlichen Auftragsmalerei fast aller europäischen Länder einerseits wie andererseits die Thematisierung des »gescheiterten Helden« und die Aufwertung der »anonymen Helden« aus dem einstigen Genremilieu in der autonomen Malerei, werden nur im Katalog⁷, nicht in der Ausstellung herauspräpariert. Sie treten in den verschiedenen Abteilungen – meist in Skizzen – unvermittelt auf.

Doch ließe sich zeigen, daß auch die Helden der Auftragshistorie nicht mehr die einmal erreichte Position völlig negieren können. Selbst das Zeremonienbild mußte darauf Rücksicht nehmen und zeigt jetzt Herrscher, die auf die Verfassung schwören: ein versprengtes Beispiel findet sich in dem Entwurf Gustaf Wappers mit dem Eid des belgischen Königs Leopold I. auf die Verfassung von 1831.

Wichtiger als diese Bestrebungen der Monarchien, sich durch eine Verfassung als entwicklungsfähig auszuweisen, ist die Verquickung von Genre und Historie zu dem im 19. Jahrhundert heftig diskutierten historischen Genrebild, in dem die Namenlosen zu Handlungsträgern von Geschichte werden.

Im Vormärz beklagte der Ästhetikprofessor und Republikaner Friedrich Theodor Vischer die heldenlose Zeit, deren Ursache er in der politischen Handlungslosigkeit des deutschen Bürgertums sah. Die alten Helden waren für ihn abgelebt und neue noch nicht in Aktion getreten. Folglich könne auch die Historienmalerei noch keine zeitgenössischen Helden gestalten. Erste Ansätze dazu fand er in den italienischen Bauernburschen und Landfrauen Leopold Roberts. Diese Genrebilder – so Vischer – seien »schwanger mit historischem Geiste. Man bringe solche Naturen in Handlung und wir haben das historische Gemälde«.⁸

Als 1830 und 1848 zumindest in Frankreich der soziale Stand in Aktion trat, den Vischer als künftigen Geschichtsträger sah, entstanden auch neue Historienbilder, allen voran Delacroix' »Die Freiheit führt das Volk an« (nur in der Gra-

phikabteilung durch eine kleine frühe Detailstudie vertreten), in denen sich die klassische weibliche Personifikation den anonymen Barrikadenkämpfern verbündet und sie so in den Rang der Historie erhebt. Die Ebene kollektiven Handelns, in der auch die weibliche Personifikation eine aktive Rolle übernimmt, fehlt in der Kölner Ausstellung ebenso wie jenes zeitgenössische »Genre« eines Gustave Courbet, das die Gattungsgrenzen sprengte, indem die bäuerliche Bevölkerung zu monumentalem Rang gelangte.

Die sich im thematisierten Zeitraum vollziehende grundlegende Wandlung des Historienbildes hat auch den Helden verändert. Indem das Genremilieu geschichtsfähig wird, gilt weder Triumph noch Tod als Kriterium seiner Darstellungswürdigkeit. Manets »Olympia«, die über die doppelte Moral des Betrachters triumphiert, gehört mit demselben Recht zu den zeitgenössischen Helden wie die »Erschießung Kaiser Maximilians«. Im Schema der Venus thematisiert sich »Olympia« als Heldin einer neuen Zeit. Derartige Gegenbilder, die den alten Helden unterlaufen, läßt die Kölner Ausstellung vermissen.

Wenn aber Heldentod das eigentliche Ausstellungsthema sein sollte, was die abschließenden Bilder der französischen Abteilung nahe legen (neben Manets »Totem Torero« Jean-Léon Gérômes »Hinrichtung des Marschall Ney«), dann wäre eine kritische Auseinandersetzung mit den staatlich propagierten Heldenbildern und der Heldenverehrung an den »Altären des Vaterlandes« gefordert, liegen hier doch die Wurzeln für den nationalistischen Heldenkult unseres Jahrhunderts.

⁷ Vgl. Thomas Gaethgens: Der Künstler als Held – Eugène Delacroix und Uwe Westfeling: Helden, Anti-Helden, Anonyme Helden (in: Ausst.-Kat. wie Anm. 2). Beide Aufsätze beziehen sich ausschließlich auf die französische Entwicklung.

⁸ Friedrich Theodor Vischer: Der Triumph der Religion in den Künsten, in: Kritische Gänge, Bd. 1, Tübingen 1844, S. 195.