

I.

Während Historienmaler wie Anton von Werner im Großformat die preußische Reichseinigung zum glorreichen Höhepunkt der Nationalgeschichte verklärten², deutete sich im Bildungsbürgertum schon ein Krisenbewußtsein an, das den Historismus der Zeitgenossen einer kritischen Betrachtung unterzog. Die Geschichtswissenschaft selbst war im 19. Jahrhundert ein Resultat der Krise, der massiven Umbrüche und Modernisierungsvorgänge. Die Malerei der Geschichte bot die anschauliche Entsprechung einer recht eingeschränkten Geschichtsauffassung, die Friedrich Nietzsche 1874 in seiner Betrachtung über »Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« die monumentalische genannt hat.³ Historienmalerei ist fast immer monumentalisch gewesen. Sie hat eine Jubelgeschichte der Helden und Sieger, der Dynastien und ihrer Ideale geliefert. Sie verlängerte den »Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausende hin«⁴ bis in die Gegenwart.

Diese Form des historischen Denkens geriet jedoch zunehmend in die Kritik. Hayden White bemerkt über das Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg: »Überall wuchs der Verdacht, daß Europas fieberhaftes Herumkramen in den Trümmern seiner Vergangenheit weniger Ausdruck eines Gefühls der sicheren Beherrschung der Gegenwart sei als vielmehr einer unbewußten Angst vor einer Zukunft, die zu schrecklich ist, um ihr ins Auge zu blicken.«⁵

Drohend sah schon Jacob Burckhardt in seiner Vorlesung über das Studium der Geschichte, die er im Wintersemester 1868/69 und 1870/71 gehalten hat, »die Verflechtung der gegenwärtigen Krisis mit gewaltigen Völkerkriegen in Aussicht« und fügte in Notizen im März 1873 die Frage an: »Wird der als Erwerbssinn und Machtsinn ausgeprägte Optimismus weiter dauern, und wie lange?«⁶ Die Krisen des 20. Jahrhunderts haben die optimistisch-monumentale Geschichtsauffassung erschüttert und damit auch Grundlagen der Historienmalerei untergraben. Die kritische Funktion der Geschichte trat hervor, über die Nietzsche bemerkt: Der Mensch »muss die Kraft haben und von Zeit zu Zeit anwenden, eine Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen, um leben zu können: dies erreicht er dadurch, daß er sie vor Gericht zieht, peinlich inquirirt, und endlich verurtheilt. [...] Wenn wir jene Verirrungen verurtheilen und uns ihrer für enthoben erachten, so ist die Thatsache nicht beseitigt, daß wir aus ihnen herkommen.«⁷

Eine solche Abrechnung mit der Geschichte verträgt sich nicht mit monumentaler Historienmalerei. Diese Malerei ist selbst zu Geschichte geworden, mit der uns nicht viel verbindet. Im Stilpluralismus des 19. Jahrhunderts versagen wir Strömungen aus der 1. Hälfte die ästhetische Anerkennung längst nicht mehr. Die theatralischen Gemälde aus dem »Bildersaal deutscher Geschichte« erscheinen dagegen pathetisch und wurden folgerichtig im 20. Jahrhundert durch die Moderne überwunden.

Die akademische Tradition der Historienmalerei ist in der Bundesrepublik abgerissen, während in den sozialistischen Ländern die »Erbelehre« und Forderung

nach volksnaher öffentlicher Kunst die Historienmalerei in modernisierter Form überleben ließ. Wir sind geneigt, Geschichte wieder zur Sinnstiftung und Orientierungssuche zu bemühen. Darum ging es im Historikerstreit um die Einordnung des Nationalsozialismus in die deutsche Geschichte. Die Debatte, ob wir ein neues historisches Museum in Berlin brauchen, gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Faktisch sind wir dabei, durch die deutsche Einheit eine der wichtigsten Kriegsfolgen zu beseitigen. Geschichte ist wieder salonfähig geworden, aber welche Geschichte? Die deutsche Einheit wird das »Aus« für wesentliche Traditionsbestände des sozialistischen Erbes mit sich bringen. In die Kritik geraten wird auch die Einschätzung des deutschen Bauernkriegs von 1525 als frühbürgerlicher Revolution.

Entstehungsbedingungen und Rezeption der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts sollen hier zur Debatte stehen. Während in der DDR die Bezugnahme auf die Vergangenheit in allen konjunkturellen Phasen immer einen hohen Stellenwert behielt, war in der BRD die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte in der Kunst keineswegs selbstverständlich. Während die aktuelle Kunst nur zögernd zur figuralen Tafelmalerei zurückfand, war in der kunsthistorischen Forschung die Auseinandersetzung mit dem 19. Jahrhundert rege und hat das Wissen über die Historienmalerei vielfach bereichert. Die Malerei der Geschichte ist für uns, weit mehr als es in der DDR der Fall gewesen ist, ein historisches Phänomen. »Das Historienbild ist gescheitert«, formulierte Werner Hager 1989 vielleicht mit allzu großer Selbstverständlichkeit.⁸

II.

In der akademischen Hierarchie, die die Pariser Akademie kanonisiert hatte, nahm auch im 19. Jahrhundert das Historienbild den höchsten Rang ein. Repräsentative Formate, mit Erfindungsgeist komponiert, schwierig durch die Verbindung von Figur, Architektur und Landschaft, zudem durch Transponierung in eine andere Zeit für das Publikum nicht leicht aufzuschlüsseln, hoch in der Achtung, wenn auch – gemessen an der Arbeitszeit – nicht immer im Preis, das waren Merkmale dieser Malerei. Geschichte wird dabei fast immer als Monument hingestellt. Das setzt verbindliche Werte voraus, auf die man sich beziehen konnte, und die diese Malerei weiter verfestigte. Zunächst knüpften sich diese Werte an einen internationalen Themenkanon, doch begann sich die europäische Historienmalerei unter dem Einfluß der politischen Umbrüche im 19. Jahrhundert national zu verengen.

»Die Gegenstände der Mythologie, der griechischen, römischen und biblischen Geschichte überhaupt, sind so allgemein bekannt, dass alle Nationen Europens ein gleiches Interesse dabei haben«, bemerkte ein Akademiker 1799 in »Berlin. Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste, des Geschmacks und der Moden.«⁹ »Welche Mühe gibt man sich nicht, alle Historiker und Dichter zu durchsuchen – um ein Kunstwerk zu erklären, das uns noch nicht ganz verständlich ist? Konnte dies die Kunst für die Griechen und Römer – warum sollte sie es nicht für jedes neuere Volk eben so gut können? Und welches Interesse bekäme dann die Kunst für dies Volk selbst! Sie würde ein vorzügliches Mittel den Patriotismus zu wecken und den Gemeingeist zu befördern. [...] Das Volk überhaupt würde nach und nach mehr Teil an der Kunst nehmen, weil die Gegenstände derselben ihm nä-

her lägen, und durch dieses Interesse des Volks allein wäre es möglich, daß die Kunst selbst wieder die Höhe erreichte, von welcher sie herabgesunken ist.«

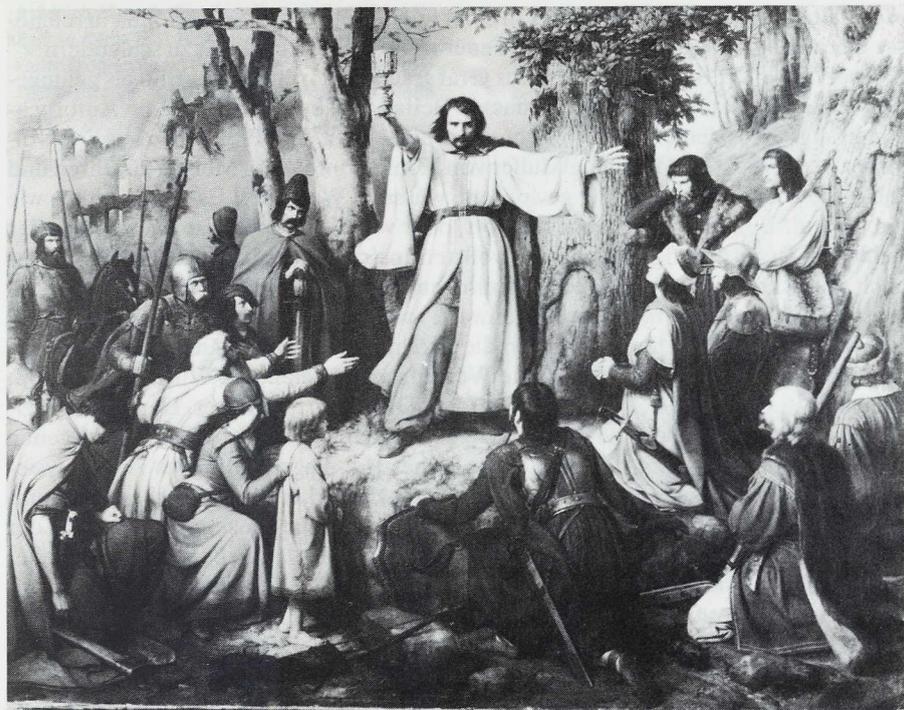
Hinter diesen Erwägungen verbarg sich ein Dekret des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. Der Monarch hatte während der Krise der napoleonischen Kriege den Wunsch ausgesprochen, daß sich die Künstler »vorzüglich« mit Darstellungen der brandenburgischen Geschichte beschäftigen sollten. Der nur mit »R.« zeichnende Verfasser entwickelte ein ganzes Programm der Kunstförderung durch volksnahe, patriotische Malerei. Er stellte das Publikum ins Zentrum der Überlegungen und wies damit in eine Richtung, die später stärkere Bedeutung erlangte. Die Anfänge allerdings waren eher bescheiden¹⁰ und wurden überrollt durch die französische Invasion.

Die historischen Bezüge, aus denen sich Sinn für die Gegenwart schöpfen ließ, wechselten im Verlauf des Jahrhunderts vielfach. Die Orientierung am Themenkanon der klassischen Antike und der Bibel blieb weiterhin wichtig. Eher geeignet, nationale Bezüge herzustellen, war der Rückgriff auf das christliche Mittelalter, zumal man die Gotik als Nationalstil mißverstand.¹¹ Auch die frühe Neuzeit bot einen vielfältigen Fundus für eher weltliche Themen, für die Geschichte der Herrscherhäuser, Schlachten und großen Helden. Es war bezeichnend für die Geschichtsmalerei, daß ihre Darstellungsmittel immer auch für die Kulminationspunkte der Gegenwart angemessen schienen, wie es z.B. in der Napoleon-Verherrlichung im Werk Davids deutlich wird. Historienbild und auf die Gegenwart bezogenes Ereignisbild gingen ineinander über. Jacob Burckhardt formulierte 1842 in der Diskussion über die belgische Historienmalerei: »Die deutschen Regierungen, besonders König Ludwig, haben schon so viele Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte malen lassen; woher kommt es denn, daß wir hinter unsern Nachbarvölkern zurückgeblieben sind? – Für's Erste genügt es nicht, eine Geschichte gehabt zu haben; man muß eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen.«¹²

Geschichte wurde und wird immer aus dem Blickwinkel der Gegenwart angeeignet. Dies zeigt sich zum Beispiel in den heftigen Reaktionen der Zeitgenossen auf ein Gemälde (Abb. 1), das der Düsseldorfer Maler Carl Friedrich Lessing 1836 fertigstellte und mit dem er im Vormärz »in der öffentlichen Meinung zum Protagonisten einer gegen die Restauration und ihre ruhige-idealistische Malerei gerichtete ›Kunst der Tat‹« avancierte.¹³ In seiner Aussage ist das Bild allerdings so vage, daß es von allen politischen Lagern anders gelesen werden konnte.

Es zeigt eine Szene aus den böhmischen Hussitenkriegen (1419-1436). Jan Hus, der 1415 als Ketzer in Konstanz hingerichtet wurde, kämpfte mit Unterstützung großer Teile der Bevölkerung und mit Rückendeckung König Wenzels und des Erzbischofs für Armut der Geistlichen, Bestrafung der Todsünden durch weltliche Gerichte und für die Predigt und die Spendung des Abendmahls durch Laien. Mit dem Tod des Reformators war die Bewegung nicht am Ende. Als Kaiser Sigismund 1420 die Forderungen ablehnte, begann die gewaltsame Auseinandersetzung, die den Hussiten zunächst große militärische Erfolge einbrachte.

Im Zentrum der Komposition steht der Hussitenprediger, der – durch kräftige Bäume gerahmt – den Laienkelch als Symbol der Bewegung wie ein Schwert in der rechten Hand hält und sich mit Blickkontakt direkt an den Betrachter wendet. Die in Kleidung und Bewaffnung vielfach differenzierte Gruppe der Zuhörer gibt dem Ma-



1 Carl Friedrich Lessing: Hussitenpredigt, 1836, Öl auf Lwd., H 230 B 290, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof (Leihgabe der Nationalgalerie SMPK Berlin)

ler Gelegenheit, eine Vielfalt von Charakteren mit ihren besonderen seelischen Reaktionen vorzuführen. Die brennende Klosterruine in der oberen linken Bildecke zeigt an, daß es bereits zur gewaltsamen Auseinandersetzung gekommen ist. Eine braugelbliche Farbgebung nach dem Vorbild der Niederländer taucht die Szene in ein fast unwirklich historisierendes Licht. Der Maler, der selbst von einer böhmischen Hussitenfamilie abstammte, eröffnete mit der Darstellung eine Reihe von spektakulären Bildern zu diesem Themenkreis, in denen er sich auf historische Studien bezog, zum Beispiel auf Theobald Zachs »Hussitenkrieg« (Nürnberg 1609-1621). Die Darstellung, die der protestantische preußische Kronprinz, der spätere König Friedrich Wilhelm IV., bestellt hatte, sorgte für große Aufregung und provozierte die unterschiedlichsten Reaktionen.¹⁴ Lessing selbst äußerte sich unverbindlich: »In Bezug auf meine Bilder mag ich weder für die eine noch für die andere Partei etwas getan haben.«¹⁵

Wilhelm von Schadow, der Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie und Lehrer Lessings, war entsetzt. Er trat für eine einige katholische Kirche ein, die den Ausgleich mit Preußen suchte. Doch die kirchenpolitischen Streitigkeiten spitzten sich bis zum offenen Konflikt zu. 1837 setzte der König den Kölner Erzbischof Droste zu Fischering in Minden in Festungshaft, weil er in Mischehen kompromißlos die katholische Erziehung der Kinder forderte. 1840 schrieb Schadow in einem Brief:

»Ich halte es für ein reelles Unglück in einer [Zeit, welche weiter-; J. G.]hin in religiöser Beziehung so aufgeregter ist, einen Feuerbrand mehr in die Welt zu schleudern.«¹⁶ Konservative Kritiker wie Athanasius Graf Raczyński zollten dem Bild als gelungene Darstellung fanatisierter Volksmassen Beifall.¹⁷ Liberale feierten die Aufbruchstimmung: »Aus deinen Bildern sieht uns groß bewußt/ Die Freiheit an aus liebevollen Augen«, dichtete Wolfgang Müller von Königswinter dem Meister zu Ehren und sah in dem Bild »das lebendig gewordene wütende Wort. [...] Es klingt daraus wie ein Choral: Ein feste Burg ist unser Gott, oder wie die Marseillaise, wenn sie in der heißesten Begeisterung und von den vollsten Instrumenten begleitet ertönt.«¹⁸ Der auch von Karl Marx redigierte Rheinische Zeitung schließlich schien der Hussitenstoff 1842 bedeutsam für die Gegenwart, »welche unter anderen Formen denselben Kampf der Geistesfreiheit gegen die Kirche noch einmal kämpft und zum Abschluß bringt.«¹⁹ Wie immer auch die Wertungen ausfielen, die Wirkung war groß. 1836 und 1837 war das Bild in Paris, Dresden, Düsseldorf, Münster, Hannover, Weimar, Leipzig und Lübeck zu sehen. Schadow bedauerte sehr, daß ihm nicht genug Genie gegeben sei, »um das Schädliche seines [Lessings] Einflusses zu paralisieren.«²⁰ Wenn auch die Literatur des Vormärz weit stärker die politischen Spannungen der Zeit widerspiegelte, so gab es – wie die Darstellung gezeigt hat – auch in der Malerei Reflexe der gesellschaftlichen Gesamtlage. Ein aktueller Bezug lag nahe, war aber nicht verbindlich festgeschrieben. Die heftige Diskussion um die »Tendenz« eines Bildes nutzte dem Maler, denn es erhöhte seine Publizität.

Die außerordentliche Wirkung einiger Historienbilder sollte aber nicht über wesentliche Merkmale der Gattung hinwegtäuschen. Sie war an besonders zahlungskräftige Auftraggeber gebunden. »Historische Arbeiten, die ohnehin selten vorkommen, werden [...] so bezahlt, daß, wer nicht sonst eine Beihilfe hat, nicht Zeit genug gewinnt, sie gut auszuführen«, klagte Wilhelm Schadow 1821 in einem Brief an den preußischen Kultusminister.²¹ Das ewige Portraitieren vernichte aber auf die Dauer den poetischen Sinn und vernichte beim Maler »alle Lust und Liebe zu seinem Fache«. Jacob Götzenberger hatte mit anderen Schülern Peter von Cornelius' die Universitätsaula in Bonn ausgemalt.²² Raczyński urteilte über den Maler: »Der Kreis, in welchem er sich bewegt, und zu welchem ihm seine Neigung vielleicht eben so sehr das Beispiel und die Lehren des Cornelius getrieben haben, liegt sehr hoch; es ist die Geschichtsmalerei; der Styl in seiner ganzen Großheit, umfassende Darstellungen, Frescogemälde.«²³ Das Renomee bedingte auch die Fallhöhe. Götzenberger erhielt einen Ruf nach Mannheim, aber keinen größeren Auftrag: »kleine süße Bilderchen will ich nicht malen, lieber Kartoffeln essen und nach etwas Großem streben«, schrieb er 1836 an den preußischen Kultusminister; »wie glücklich wäre ich, wenn ich je wieder unter dem Schutz Eurer Exzellenz etwas Großes auszuführen bekäme.«²⁴

In seiner 1834 erschienenen lithographischen Serie zu »Künstlers Erdenwalen« zeichnete der damals neunzehnjährige Adolf Menzel von der Wirklichkeit des Malers ein bitteres Bild. (Abb. 2) In Breslau von Pfändung bedroht, war der Vater 1829 nach Berlin gekommen; ein Schritt, zu dem ihn in erster Hinsicht die wirtschaftliche Not gezwungen hatte und nicht allein der Wunsch, dem Sohn eine gediegene künstlerische Ausbildung zu verschaffen.²⁵ Hier war er am 5. Januar 1832 gestorben, und es liegt nahe, im 5. Blatt der Serie (»Wirklichkeit und Ende«)²⁶ eine autobiographische Spiegelung der Ereignisse zu sehen.²⁷ Auf der linken, hier abgebildeten Sei-

2 Adolph Menzel: Künstlers Erdenwallen. Hg. v. L. Sachse, Berlin 1843, Blatt 5 (linke Hälfte): Wirklichkeit. Federlithographie auf Chinapapier, H 22,1 B 30,1 (Gesamtblatt ohne Schrift), Kupferstichkabinett SMPK Berlin



te des Blattes sieht man einen Künstler in einer Dachkammer bei der Arbeit. Seine Frau ist mit zwei Kindern im Hintergrund rechts zu sehen. Die Gemälde an der Wand verweisen auf nahezu enzyklopädische Weise auf den Bereich der Historienmalerei: die Darstellung von Heiligen, einer Schlacht und der drei Grazien – die Bereiche der biblischen, profanen und mythologischen Historie – sind erkennbar, aber der Maler ist aus materieller Notwendigkeit mit dem Portrait einer wenig attraktiven Bürgersfrau beschäftigt, die mit ihrem Schoßhund zu einem biedermeierlichen Portrait sitzt, während ihr Gatte in selbstbewußt breitbeiniger Haltung jeden Strich des Künstlers beobachtet. Sein Bild »Belisar als blinder Bettler«, das im Sterbezimmer des Malers hängt, bleibt unverkauft und beschert ihm nur Nachruhm, dem Bilderhändler aber reiche Ernte (Blatt 5 rechts, hier nicht abgebildet). Dem Künstler, so faßt die Vignette am Fuß des Blattes zusammen, werden durch die Verhältnisse die Flügel gestutzt, wie dem Schwan die Flügel durch eine alte Frau, die wahrscheinlich die Sorge verkörpert.

Die offiziell so hoch bewertete Gattung der Historienmalerei hatte zumindest statistisch gesehen nie das Übergewicht. Auf der Ausstellung der Berliner Kunstakademie von 1836 waren zum Beispiel von 1683 gezeigten Arbeiten nur etwa 70 Historienbilder, dagegen 320 Landschaften und 40 Architekturstücke sowie 225 Genrebilder zu sehen.²⁸ »Wie gewöhnlich richtet sich die Aufmerksamkeit zu den Porträts und unter diesen besonders zu den Bildnissen nach dem Leben«, charakterisierte Gottfried Schadow das Publikumsinteresse auf der Berliner Kunstausstellung im Jahr 1844.²⁹

Viele Künstler begannen im Historienfach, aber die meisten blieben auf der Strecke. Wilhelm Schadow beschrieb die Düsseldorfer Eleven so: »In der bildenden Kunst beginnen sie mit dem jüngsten Gericht oder dem trojanischen Kriege, in der Poesie mit dem Trauerspiel und dem Heldengedicht. Daran läge auch nichts, wenn

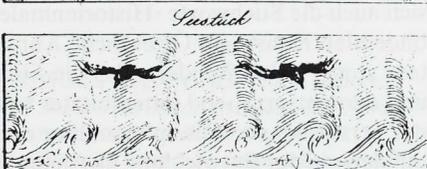
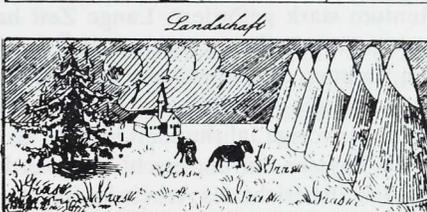
sie nur nicht verlangten, daß die besonnene Menschheit es ansehen, lesen oder sogar kaufen sollte. Nach zehn Jahren kann man sie allerdings wohlfeiler haben. Der Maler ernährt sich von Genrebildchen, Landschaftchen und Porträts (und ich schätze ihn keineswegs gering, wenn sie gut sind) [...] Die arge Presserin, die Noth, zwingt diese Leute meist in die ihnen von der Natur angewiesenen Schranken zurück.«³⁰ Wenn unter hundert Talenten »drei für Götter und Helden darunter sind, so ist das viel«, bemerkte er bei anderer Gelegenheit.³¹

Geschichtsmalerei war elitär. Eine einflußreiche Minderheit der Mäzene, Kritiker und Künstler hielt die Gattung am Leben. Stereotyp wiederholten sich in den bürgerlichen Kunstvereinen, die sich ab 1820 in allen größeren Städten bildeten, die Klagen, es entstünden nicht genug historische Werke. So beklagte der Vorstand des Kunstvereins für Pommern in Stettin 1839 in seinem General-Bericht »eine einseitige Richtung der Zeit [...], die sich fortwährend abwendet von dem [am] weiten bedeutendsten und wichtigsten Zweige der Malerkunst, von der Geschichtsmalerei« und traf mit anderen preußischen Vereinen die Übereinkunft, alle zwei Jahre gemeinsam ein bedeutendes historisches Gemälde anzukaufen.³² In seiner satirischen Anleitung »Die Kunst, in drei Stunden ein Kunstkenner zu werden« gab der Rechtsanwalt Johann Hermann Detmold 1834 folgende Empfehlung ab: »Die Hauptgattung der Malerei ist die Historienmalerei. Nach dieser muß der Kunstkenner eine ungeheure Sehnsucht zu empfinden scheinen und die Abnahme der historischen Bilder sehr bedauern.«³³ Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen, der 1829 in Düsseldorf gegründet wurde, sah in den Statuten eine Rücklage von einem Viertel der Einnahmen für monumentale Werke vor. Man befürchtete »eine kleinliche und nachtheilige Beförderung von solchen Kunstwerken, die nothwendig von den niedrigsten Moderücksichten und dem Geschmacke des Tages abhängig werden müßten«.³⁴ 1854 bildet sich die »Verbindung für historische Kunst« als Dachverband der Kunstvereine, um die spezielle Gattung besonders zu fördern.³⁵ Mit der Historienmalerei wurde dem Massengeschmack entgegengesteuert.

Die Gattungshierarchie, die an den Akademien offiziell am Leben gehalten wurde, begann sich durch den Einfluß des Kunstmarktes aufzulösen. Zwei unterschiedliche Wertsysteme begannen miteinander zu konkurrieren: die Malerei der Geschichte blieb im gesamten Jahrhundert eine zentrale, hochgeschätzte Gattung, die durch Aufträge des Staates, der Kommunen und das Mäzenatentum der Vereine finanziert wurde. Sie hatte in öffentlichen Räumen und Museen ihren Platz, und konnte – von der Kunstkritik stark beachtet und propagiert – durch das große Format und virtuoses Handwerk auch ein ungeschultes Publikum beeindrucken. So wurde der Kritiker Friedrich Pecht aus seiner Betrachtung von Karl Theodor Pilotys »Seni an der Leiche Wallensteins« (1855) durch ein zufällig belauschtes Ausstellungsgespräch jäh herausgerissen: »Ich war noch versunken in den Anblick dieser wunderbaren, sturm- und wetterfesten, und nun vielleicht zum erstenmal erschütterten Züge [des Astrologen], als ich neben mir die Bemerkung hörte: ›Nein, die Seidenstoffe! Zu schön!‹.«³⁶

Die Geschichtsmalerei stand jedoch in Konkurrenz zur eingängigeren Genrekunst, zu den populären Gattungen z. B. der Landschaft und Vedute. Nur ein öffentliches System der Kunstförderung konnte ihre Vorrangstellung sichern. Dazu gehörten die Personalpolitik an den Akademien, Ankaufskommissionen und bedeutende Museen wie die Nationalgalerie in Berlin. Wilhelm Scholz, der spätere Zeichner des

3 Wilhelm Scholz: Schemata für Compositionen. Nach einem gründlichen Studium der neueren Meister zusammengestellt, Illustration in: Ernst Kossak, Die Berliner Kunst-Ausstellung im Jahre 1846. Humoristisch-satyrische Bilder-Schau der heutigen Malerwelt, Berlin 1847, S. 77. (Kunstabibliothek SMPK Berlin)



*Schemata für Compositionen.
Nach einem gründlichen Studium der neueren
Meister zusammengestellt.*

Berliner Kladderadatsch, lieferte 1847 eine satirische Darstellung der Gattungshierarchie (Abb. 3). Nur die »entleerten« Kostüme von König, Edelleuten und Bischof kennzeichnen hier die höchste Gattung in einer Stufenfolge, die sich bis zum Fuß des Blattes im Seestück mit schwappenden Wogen und zwei symmetrisch angeordneten Vögeln ins Banale verliert.

In Rathäusern, Gymnasien, Hochschulen, Bahnhöfen – überall fanden sich historische Bildprogramme, die von Kommissionen, Vereinen und vom Staat gefördert wurden. Bürgerliches Bildungsgut, Fortschrittsglaube, Errungenschaften der Technik wie Elektrifizierung und Gasbeleuchtung, die Herrscherdynastie sind die Themen.³⁷ Toni Wappenschmidt bemerkte über diese Malerei: »historische Monumentalgemälde blieben uneingeschränkt künstlerisches Medium einer staatlich geförderten, offiziellen Kunst und eines durch das Dreiklassenwahlrecht gefestigten, führenden Bürgertums.«³⁸ Zunehmend verlor diese Malerei an innerer Innovationskraft. In der zweiten Jahrhunderthälfte kam es zu peinlichen Mißgriffen wie z.B. der

Ausmalung der Kaiserpfalz in Goslar durch Hermann Wislicenus³⁹, dessen gute Kontakte zur Berliner Ministerialbürokratie in krassem Gegensatz zu einer blutlosen historisierenden Kunst standen. Wenn auch die Geschichtsmalerei sich unter dem Einfluß belgischer und französischer Strömungen, z.B. beim Münchener Karl Theodor Piloty⁴⁰, zu einem breit akzeptierten historisierenden virtuoson Salon-Realismus erneuerte, lebte sie doch an zukunftsweisenden Zeitströmungen vorbei. Solange die glorreiche Reichseinigung von oben die Hohenzollernverehrung zu rechtfertigen schien und die Malerei »eine Botschaft von eindeutiger Staatstreue ausstrahlen konnte⁴¹, war für eine Kunst, wie sie Anton von Werner⁴² lieferte und in Schlüsselpositionen des Berliner Kunstbetriebes verteidigte, ein Fundament gegeben. Spätestens der Erste Weltkrieg jedoch hat es nachhaltig erschüttert.

III.

Nicht nur die Historienmalerei selbst, auch ihre Erforschung wurde durch Mäzenatentum stark gefördert. Lange Zeit hat das Thema die kunstgeschichtliche Forschung nur beiläufig beschäftigt.⁴³ Die 1959 gegründete Fritz Thyssen Stiftung gab im Rahmen des »Forschungsunternehmens 19. Jahrhundert« seit 1962 wichtige Impulse für die Auseinandersetzung mit dem Thema. »Es ist nicht übertrieben, wenn man das vorige Jahrhundert weithin als terra incognita bezeichnet, die nun dank der Fritz Thyssen Stiftung erschlossen werden kann«, bemerkte Ludwig Grote im ersten Tätigkeitsbericht des Arbeitskreises Kunstgeschichte, in dessen Themenverzeichnis sich auch die Stichworte »Historienmalerei, Das Fresko als Idee, Historismus in der bildenden Kunst und Öffentliche Kunstförderung« finden.⁴⁴ Ziel des »Hausprojektes« zum 19. Jahrhundert, das die Stiftung »als eigenes Unternehmen betrachtete und dementsprechend unterstützte« waren »Untersuchungen im Zusammenwirken der verschiedenen Disziplinen über die geistesgeschichtliche Stellung des 19. Jahrhunderts in der Entwicklung überhaupt und seine Auswirkungen auf unsere Zeit.«⁴⁵ 1975 sah die Stiftung das Ziel ihrer Förderungstätigkeit weitgehend erreicht und löste die Arbeitskreise auf.⁴⁶ In den »Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts« und den »Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts« erschienen zahlreiche wichtige Untersuchungen, die auch zum besseren Verständnis der Historienmalerei beitrugen.⁴⁷ Dennoch ging die Förderung der kunstgeschichtlichen Forschung auch im Anschluß weiter. So wollte die Arbeitsgruppe des Projektes »Kunst, Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich« es »bei einer positivistischen Bestandsaufnahme« zur Kunst des 19. Jahrhunderts nicht belassen und mit den Methodenansätzen einer jüngeren Kunstgeschichte die Grenzen traditioneller Beschreibungsmethoden überschreiten.⁴⁸ Bis in die jüngste Zeit hat die Fritz Thyssen Stiftung die Erforschung der Historienmalerei unterstützt.⁴⁹

Ihre Gründung fiel 1959 in ein Jahr, in dem die 2. documenta in Kassel heftige Kontroversen um Abstraktion oder Gegenständlichkeit in der modernen Kunst auslöste.⁵⁰ Erschien den Veranstaltern die »Abstraktion als Weltsprache«, so erhoben Kritiker den Vorwurf der Realitätsfeindlichkeit und Flucht vor den gesellschaftlichen Verhältnissen, des Ausstieges aus der eigenen Vergangenheit. In der sich hinziehenden Debatte um die Rückgewinnung des Gegenstandes in der Malerei bekam die Forschung zum 19. Jahrhundert einen aktuellen Bezug, der freilich in den ent-

sprechenden Studien nur beiläufig angesprochen wird.⁵¹ Bei Markus Lüpertz, Anselm Kiefer oder Jörg Immendorff wurde in der Tafelmalerei der Bundesrepublik die Geschichte zurückgewonnen⁵² und »Trauerarbeit auf Riesenformaten« (Beaucamp) geleistet.⁵³

Aktuelle Interessen prägten auch den Zugriff der Kunstgeschichte auf das 19. Jahrhundert. Hier ließen sich in einem soziologischen Modell Prozesse der Kunstbeeinflussung studieren, Auftraggeberinteressen und die Einbindung von Kunst in die Gesellschaft. Es ging um die Aneignung einer oft affirmativen Kunst in kritischer Absicht. Als Beispiel sei hier Magdalene Drostes Studie »Das Fresko als Idee« (1980)⁵⁴ zitiert: »Die Beschäftigung mit dem Einsatz öffentlicher Malerei, ihrer anfänglichen Festschreibung auf Freskomalerei und der institutionalisierten Förderung durch Vereine oder den Staat ließ bald den ausführenden Künstler selbst in das Blickfeld geraten, deren Abhängigkeit vom Auftraggeber in der Wandmalerei stärker als in jeder anderen Gattung ist. Vom Künstler wird hier in der Regel ein Maß an Entäußerung gefordert, das zu Konflikten mit den Auftraggebern führen kann oder sich als Inadäquanz zwischen Wollen und Können in formalen Brüchen im Bild niederschlägt.«

Gilt noch heute ähnliches? Muß sich die Historienmalerei auch heute weitgehend in einer monumentalen Geschichtsauffassung oder einer ästhetisierenden Geschichtsmythologie erschöpfen oder kann sie kritische Energien freisetzen?

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag weicht wegen der beschränkten Möglichkeit, Abbildungen aufzunehmen, von der Vortragsfassung erheblich ab.
- 2 Thomas W. Gaethgens, Anton von Werner. Die Proklamation des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik, Frankfurt a.M. 1990 (Kunststück).
- 3 Friedrich Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe III. 1., Berlin u.a. 1972, S. 239-330, hier: 254-61.
- 4 Ebd., S. 255.
- 5 Hayden White, Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Topologie des historischen Diskurses, Stuttgart 1986, S. 45.
- 6 Jacob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, München 1978, S. 140 und 150.
- 7 A.a.O., S. 265f. Die antiquarische – bewahrende und verehrende – Geschichtsbeachtung, die Nietzsche als dritte Art der Historie beschreibt, kann hier außer Betracht bleiben.
- 8 Werner Hager, Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim u.a. 1989, S. 7. Wichtige neue Gesamtdarstellungen gab Ekkehard Mai heraus: Triumph und Tod des Helden, Ausstellungskatalog Köln 1987; Historienmalerei in Europa, Mainz 1990.
- 9 Etwas über Gemälde aus der neueren Geschichte in Bezug auf eine Bekanntmachung Seiner Majestät Friedrich Wilhelm III. an die Künstler zu Berlin, in: Berlin. Eine Zeitschrift für Freunde der schönen Künste, des Geschmacks und der Moden, 4. Heft 1799, S. 3-14, hier: 4f.
- 10 Helmut Börsch-Supan, Vaterländische Kunst zu Beginn der Regierungszeit Friedrich Wilhelms III., in: Aurora 39 (1979), S. 79-100.
- 11 Sybille Gramlich, Architekturmalerei im 19. Jahrhundert in Deutschland, Phil. Diss. FU Berlin 1990, S. 8-31.
- 12 Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1842, in: Kunstblatt 24, Stuttgart/Tübingen 1843, S. 1f., 5-7, 9-15,

- 81-83, 89-91, 93-95, 97-99, hier: 15.
- 13 Elke v. Radziewsky, *Kunstkritik im Vormärz. Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule*, Bochum 1983, S. 118.
 - 14 Literatur zum Bild, sofern nicht gesondert zitiert: Irene Markowitz, *Die Düsseldorfer Malerschule, Kataloge des Düsseldorfer Kunstmuseums, Malerei, Bd. 2*, Düsseldorf 1969, Nr. 228; Donat de Chapeaurouge, *Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 31 (1977), S. 115-142, hier: 125-28; *Die Düsseldorfer Malerschule, Ausstellungskatalog hg. v. Wend v. Kalnein*, Düsseldorf 1979, Nr. 159; Wolfgang Hütt, *Die Düsseldorfer Malerschule*, Leipzig 1985, S. 88.
 - 15 Brief vom 2.3.1843, in: *Zeitschrift für bildende Kunst XVIII* (1882), S. 225.
 - 16 An Julius Hübner 17.12.1840 zu einem weiteren Bild Lessings aus der Hus-Serie, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf.
 - 17 Athanasius Raczyński, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. I, Berlin 1836, S. 164.
 - 18 Wolfgang Müller von Königswinter, *An Carl Friedrich Lessing*, in: *Gedichte*, Frankfurt a.M. 1847; Ders., *Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren*, Leipzig 1854, S. 129.
 - 19 Ausgabe vom 1.11.1842.
 - 20 Brief vom 4.6.1841, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf.
 - 21 Zentrales Staatsarchiv Merseburg, Rep. 76 Ve, Sect. 4, Abt. XV, Litt A, Nr. 30, Bl. 1-2 (6.3.1821).
 - 22 Zum Freskenprogramm: Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen 1989 (*Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte*; 9), S. 41-63.
 - 23 Athanasius Raczyński, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. I, Berlin 1836, S. 309.
 - 24 Staatsarchiv Bamberg, Nachlaß Altenstein, G 36 Nr. 2435, Brief vom 20.11.1836.
 - 25 Hermann Maué, *Briefe der Familie Menzel aus dem Jahre 1829. Eine Quelle zum Frühwerk Adolph Menzels*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1982, S. 83-91.
 - 26 *Künstlers Erdenwallen. Componirt und lithographirt von A. Menzel*, hg. v. L. Sachse, Berlin 1834; *Abb. und Kommentar in: Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und ill. Bücher, Bestandskatalog Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Lucius GRIESEBACH (Hg.)*, Berlin 1984, Nr. 188; vgl. auch: Werner Hofmann, *Entfremdungen*, in: Ders., *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, S. 214-31, hier: 218-22 und Jens Christian Jensen, *Adolph Menzel*, 2. Aufl. Köln 1988, S. 17-20.
 - 27 Dabei ist natürlich zu beachten, daß der 1787 geborene Carl Erdmann Menzel, der Vater, zwar künstlerische Anlagen hatte, aber erst 1818 in Breslau eine Steindruckerei erwarb und glücklos betrieb. Auf autobiographische Bezüge hat bereits Hugo von Tschudi hingewiesen in: *Aus Menzels jungen Jahren*, in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen* 26 (1905), S. 215 ff., hier: 216-19 und die Ähnlichkeit von Adolf Menzels Selbstbildnis (1834) mit der Darstellung auf Blatt 3 (»Schule«) aufgezeigt. Die Verarbeitung des Todes des Vaters ist zugleich denkbar, denn auch in den Zügen des trauernden Sohnes im Blatt 5 (»Ende«) zeigen sich auffällige Ähnlichkeiten. Nach meiner These hätte sich Menzel also zweimal – in der Rolle des Sohnes und des Vaters – abgebildet.
 - 28 Bericht über die Berliner Kunstausstellung 1836, in: *Museum* 4 (1836) in zahlreichen Fortsetzungen 305 ff., hier: 306. Ähnlich ist der statistische Befund 1848: Vgl. Franz Kugler, *Berliner Briefe* 1848, in: Ders., *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, 3. Teil, Stuttgart 1854, S. 628-691, hier: 658 f.
 - 29 Gottfried Schadow, *Kunstwerke und Kunstansichten* (1849), Neudruck in 3 Bänden hg. v. Götz Eckardt, Berlin 1987, Bd. I, S. 236.
 - 30 Wilhelm Schadow, *Die Düsseldorfer Malerschule*, in: *Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen* 1 (1845), S. 57-61, hier: 58.
 - 31 Aus den Papieren Wilhelm von Schadows, *Kommentiert und zusammengestellt von Heinrich Finke*, in: *Hochland* 9 (1911/12),

- S. 147-80, hier: 179.
- 32 Zentrales Staatsarchiv Merseburg, Rep. 92 Altenstein, A VIb Nr. 7, Bl. 101.
 - 33 Erstausgabe Hannover 1834, hier zitiert nach der Ausgabe von Bruno Kaiser (Hg.), Berlin 1955, S. 28.
 - 34 Lorenz Clasen, Der Kunstverein für die Rheinlande und Westphalen, in: Correspondenz-Blatt des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen 1 (1845), S. 10-15, 20-23, 30-34, 50-55, hier: 11f. (zitiert wird Karl Mosler). Eine gründliche Darstellung des preußischen Kunstvereinswesens wird meine in Kürze abgeschlossene Studie über die »Sozialfigur des bildenden Künstlers in Preußen 1786-1859« (Arbeitstitel) enthalten.
 - 35 Hans-Werner Schmidt, Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für Historische Kunst 1854-1933, Marburg 1985 (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte; 1).
 - 36 Michael Bringmann, Tod und Verklärung. Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys »Seni vor der Leiche Wallensteins«, in: Ekkehard Mai, Historienmalerei in Europa, Mainz 1990, S. 229-251, hier: 240.
 - 37 Wagner, Allegorie und Geschichte (= Anm. 22); sehr kritisch hierzu: Heinz-Toni Wappenschmidt, in: Kunstchronik 44 (1991), S. 47-53.
 - 38 Heinz-Toni Wappenschmidt, Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert, München 1984, S. 50.
 - 39 Monika Arndt, Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal, Hildesheim 1976.
 - 40 Claudia Härtl-Kasulke, Karl Theodor Piloty (1826-1886). Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei, Diss. Freiburg 1990.
 - 41 Peter Paret zu den Kunstidealen Wilhelms II., in: Die Berliner Secession, Berlin 1981, S. 41.
 - 42 Dominik Bartmann, Anton v. Werner, Zur Kunst und Kunstpolitik im deutschen Kaiserreich, Berlin 1985.
 - 43 Einzige Gesamtdarstellung: Peter Brieger, Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1930; vgl. auch: Hermann Beenken, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte, München 1944.
 - 44 Historismus und bildende Kunst, Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif, München 1965 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts; 1), S. 9-11.
 - 45 Helmut Coing, Die Forschungstätigkeit der Fritz Thyssen Stiftung. Ein Überblick, in: Jahresbericht 1982/83, S. XII-XLII, hier: XXVII und XXIX.
 - 46 Jahresbericht 1975/76, S. 35.
 - 47 Fritz Thyssen Stiftung. Forschungsunternehmen 19. Jahrhundert. Bibliographie, Köln 1984. Hier sind 81 Titel zur Kunstgeschichte verzeichnet.
 - 48 Jahresbericht 1983/84, S. 48. Man wird wohl in dieser Formulierung auch eine (selbst)kritische Stellungnahme zur vorangegangenen Förderungstätigkeit sehen dürfen, obwohl das Forschungsunternehmen 19. Jahrhundert in seinen – allerdings meist getrennt tagenden – Arbeitskreisen interdisziplinär zusammengesetzt war. Zum Projekt: Peter Springer, Gesammelte Grenzgänge. Ein kritisches Resümee des Projektes »Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich«, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXXVIII (1984), S. 125-31.
 - 49 So hat sie die Gesamtdarstellungen von Mai (Hg.) 1987, 1990 und Hager 1989 (= Anm. 8) nachhaltig unterstützt.
 - 50 Stationen der Moderne. Ausstellungskatalog Berlin 1989, S. 426-73; Marianne Heinz, Abstraktion und Gegenständlichkeit. Die Dokumenta II – ein Forum der abstrakten Malerei, in: Monika Wagner (Hg.), Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek 1991, Bd. 2, S. 533-51.
 - 51 Z.B. Wagner (= Anm. 22), S. 21.
 - 52 Ulrich Krempel, Spurensuche und Vergangenheitsbewältigung. Immendorff, Kitaj, Kiefer, in: Wagner, Moderne Kunst (= Anm. 50), S. 630-48.
 - 53 Eduard Beaucamp, Arbeiter als Apostel. Beobachtungen zur Historienmalerei in der DDR, in: Ekkehard Mai (Hg.), Historienmalerei in Europa, Mainz 1990, S. 423-432, hier: 423.
 - 54 Diss. Marburg 1977, gedruckt: Münster 1980, S. 10.