

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

26. Jahrgang

Juni 1973

Heft 6

HANS MAKART, TRIUMPH EINER SCHÖNEN EPOCHE

Zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 23. 6. bis 17. 9. 1972

Hans Makart, dessen Name immer schon als Etikett gründerzeitlicher Ostentation diente, war nach seiner fragwürdigen Rehabilitation durch Hitler vollends zum Exponenten eines 19. Jahrhunderts erklärt worden, das als prototypisches Gegenbild zu aller Moderne fungierte und deshalb – von wenigen Ausnahmen abgesehen – kaum der Gegenstand einer vor allem stilkritisch und am Begriff der Qualität orientierten Kunstgeschichte werden konnte.

Die lange Zeit diffamierte und infolgedessen meist nur mit Allgemeinplätzen bedachte Kunst der Gründerzeit wurde bestenfalls am Leitfaden formaler Kategorien gegen eine zu ihrer Zeit verkannte „Moderne“ – und als solche figurierten bekanntlich die Impressionisten – ausgespielt. Auf der Grundlage eines undialektischen Geschichtsverständnisses wurde jene „Moderne“ schließlich aus ihrem historischen Zusammenhang gelöst und dergestalt im Sinne einer immer schon fraglos ausgewiesenen „Avantgarde“ zum normativen Regulativ historischer Forschung verabsolutiert.

Das erklärt zum Teil, weshalb Emil Pirchans anekdotisch überlastete und nicht umsonst 1942 publizierte Makartmonographie bis heute die vorläufig erste und einzige blieb und weshalb die Salzburger Makartausstellung von 1954, die den Maler im freilich fragmentarischen Kontext zeitgenössischer Kunstproduktion vorstellte, einen weitgehend nur lokalen Dokumentationswert hatte.

Das Verdikt über die „offizielle Kunst“ des 19. Jahrhunderts ist heute aufgehoben. Damit rückte auch Makart wieder ins Blickfeld kunsthistorischer Autoren und Ausstellungsveranstalter. Sie präsentierten den Künstler zunächst im Zusammenhang mit der „Salonmalerei“. Das war angesichts ihrer bisherigen Vernachlässigung legitim. Es galt, die „Salonmalerei“ insgesamt als einen genuinen Bereich damaliger Kunstproduktion vorzustellen.

Wenn 1972 eine monographische Ausstellung der Produktion Makarts versucht wurde, so ist das implizit ein historisches Urteil: Makart wird im Rahmen gründerzeitlicher Kunst eine besondere Stellung eingeräumt. Gerechtfertigt ist solches Urteil

historisch schon allein durch die beherrschende Rolle Makarts im Kunstleben des damaligen Österreich, die sich nicht zuletzt auch in seinem gesellschaftlichen Rang ausdrückte. Die Frage nach der Qualität seines Oeuvres ist dabei zunächst von sekundärer Bedeutung. Wie bereits Richard Muther festgestellt hat, kann sie nur im Zusammenhang mit dieser seiner gesellschaftlichen Rolle und – darüber hinaus – mit seiner Bedeutung für die damalige Kunstindustrie und Wohnkultur diskutiert werden (Geschichte der Malerei, Bd. 3, 3. Auflage, Berlin 1920, S. 478).

Fragt man nach dem geschichtlichen Aufklärungswert der Makartretrospektive, so ist er freilich nur im weiteren Rahmen der „Salonmalerei“ in ihrer Bedeutung für eine historisch differenziertere Sicht der gesamten Malerei jener Epoche zu bestimmen. Andererseits läßt sich auch der geschichtliche Stellenwert Makarts nur unter Berücksichtigung der verschiedenen Kunstrichtungen jener Zeit ermitteln. Auf eine Darstellung solcher Zusammenhänge aber wird im Katalog der Ausstellung gerade verzichtet. Deshalb scheint es angebracht, das bisher durch Ausstellungen und Publikationen dafür Geleistete in einem kursorischen Überblick wenigstens anzudeuten. Dabei liegt der Schwerpunkt der bisherigen Auseinandersetzung mit der „Salonmalerei“ freilich nicht auf einer geschichtlichen Standortbezeichnung Makarts, sondern auf der Erschließung neuer Perspektiven für eine Beurteilung damaliger Malerei. Das ist hier umso mehr zu berücksichtigen, als es eine Einzelausstellung der Malerei Makarts erst eigentlich ermöglicht hat.

Die neuerliche Aktualisierung der „Salonmalerei“ ist bekanntlich unterschiedlich motiviert. Entsprechend verschieden ist der Maßstab ihrer Beurteilung.

Schlecht beraten sind dabei jene Publikationen, die in opulenter Ausstattung mit dem Reizwert eines modischen Trends spekulieren und die „Salonmalerei“ zum Gegenstand einer ironisch hypertrophen, Verlegenheit nur schlecht kaschierenden Kommentierung machen. Ein Buch wie „Was sie liebten, Salonmalerei im XIX. Jahrhundert“ (Paul Vogt, Köln 1969) disqualifiziert die genannte Malerei gleichsam apriorisch. Das im Titel mittelbar ausgesprochene Urteil bestätigt ein gängiges Vorurteil, ohne es wenigstens im Nachhinein auf seine Stichhaltigkeit zu überprüfen. Für den derart präjudizierten Leser gerät die „Salonmalerei“ unversehens in den Randbereich bloßer Kuriosa und entzieht sich damit jeder historischen Vergleichbarkeit. Das Klischee vom „Gründerzeitkitsch“ – und dazu gehört an exponierter Stelle natürlich auch Makart – wird einmal mehr zitiert. Klaus Gallwitz war sich der Fatalität solcher Unternehmungen bewußt, wenn er sich mit seiner Makartretrospektive ausdrücklich von derartig „modischem Kalkül“ distanzierte.

Soweit es sich aber in Ausstellungen und Publikationen nicht um eine bloß opportunistische, marktkonforme Demonstration handelt, zeichnet sich andererseits für die Interpretation und Bewertung der „Salonmalerei“ eine neue Orientierung ab, die mit ihrem kritischen Anspruch wenigstens mittelbar zu den Voraussetzungen der Makartausstellung gehört. Weltanschauliche Voreingenommenheit hat hier ebensowenig ihren Ort wie eine Beschränkung auf bloß positivistische Faktenaufarbeitung, die sich zu ihrem Gegenstand historisch indifferent verhält.

Ein vorläufiges Ergebnis jener anderen Sicht der „Salonmalerei“ ist nicht zuletzt die historische Relativierung scheinbar einander ausschließender Kunstrichtungen: Mit der Reflexion auf den damals möglichen geschichtlichen Erfahrungshorizont zeigten sich „offizielle“ und „nichtoffizielle“ Kunst als verschiedene mögliche Antworten auf reales historisches Geschehen. Jenseits einer bloß mechanischen Abbildtheorie war das subjektive, wenngleich seinerseits durch außersubjektive Faktoren mitbedingte Moment künstlerischer Produktion und damit bis zu einem gewissen Grade deren Verschiedenheit in einen objektiv determinierten geschichtlichen Zusammenhang gestellt.

Ein solcherart im Ansatz kritisches Konzept zeigten Ausstellungen wie „Le Salon Imaginaire“ (Berlin 1969), der die Baden-Badener Ausstellung wesentliche Anregungen verdankt, und „Ein Geschmack wird untersucht“ (Hamburg 1971). Thema waren die ideologischen Leitmotive der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die für die französische „Salonmalerei“ bereits 1949 durch eine entsprechend gruppierte Bilddokumentation mit allerdings dürftiger Kommentierung erarbeitet worden waren (Francis Jourdain, *L'Art officiel de Jules Grevy à Albert Lebrun, Le Point, Revue artistique et littéraire*, XXXVII, April 1949). Damit war zugleich die Frage nach Inhalt und Funktion jener Kunstproduktion gestellt: Die formalistische Betrachtung wurde durch eine auch ikonographisch und ikonologisch ausgerichtete ergänzt.

Exemplarisch dafür sind nach den freilich ideologisch tendenziösen Veröffentlichungen Hermann Beenkens und Hans Sedlmayrs vor allem die einschlägigen Publikationen Werner Hofmanns, obwohl sie insgesamt wegen ihres Methodenpluralismus und ihrer wechselnden historischen Perspektiven nicht immer zu stringenten Ergebnissen führen. Ein wichtiges Resultat seiner Arbeiten ist nicht zuletzt, daß sich die konventionellen Klassifizierungsversuche nach stil- und gattungsgeschichtlichen Gesichtspunkten als zumindest unzureichend erwiesen. Mit dem Rekurs auf literarische Quellen, mit der Einbeziehung kunstsoziologischer und motiv- und geistesgeschichtlicher Aspekte wurden Zusammenhänge zwischen „offizieller“ und „nichtoffizieller“ Kunst deutlich, wo man bisher nur Unterschiede gesehen hatte. Stilistische und modale Unterschiede blieben dabei weitgehend unberücksichtigt.

Darin lag zugleich die Gefahr einer Forschung und Ausstellungspraxis, die auf die Erfassung allgemeiner Inhalte zielte. Im Extremfall wurden die unterschiedlichen Bildinhalte jenseits der Chronologie und der verschiedenen, manifesten Kunstrichtungen in gleichsam archetypischer Vereinfachung erschlossen, was schließlich auch zu einer Nivellierung des historischen Wertreliefs führen kann. Diese Gefahr wurde bereits von Jan Bialostocki erkannt und entsprechend korrigiert (*Stil und Ikonographie, Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden o. J.*). Matthias Widders kenntnisreiches Vorwort für den Katalog der genannten Berliner Ausstellung trägt dem ebenso Rechnung wie schließlich auch Werner Hofmanns neueste Publikationen (u. a. Katalog der zitierten Hamburger Ausstellung). Bildbeispiele verschiedener Kunstrichtungen, die zusammen ein ideologisches Leitmotiv illustrieren, werden hier zugleich im Verhältnis ihrer spezifischen Differenz reflektiert. Nur so ist es schließlich möglich, den gesellschaftlichen

Gehalt und den historischen Standort einer motivisch bzw. thematisch vergleichbaren, durch ihre bildnerische Form aber jeweils charakteristisch unterschiedenen Malerei im Zusammenhang einer Epoche zu fassen. Dies gilt umso mehr für eine Malerei, in der das Verhältnis von Bildmotiv und Form problematisch geworden ist. Bekanntlich trifft das insbesondere auf Makart zu.

Nach Adorno hätte sich an diesem primären Kontext eines Kunstwerks schließlich auch dessen „gesellschaftliche Dechiffrierung“ auszuweisen, wobei die Bedingungen seiner Entstehung, seine Rezeptionsgeschichte bzw. seine gesellschaftliche Verwertung und das reale historische Geschehen im Sinne ihrer gegenseitigen Vermittlung mitzuberechnenden sind.

Der doppelte Anspruch der Makartretrospektive stellt sie in den Zusammenhang der oben skizzierten Rezeption gründerzeitlicher Kunst: Er zielte auf „eine Klärung bestimmter ästhetischer Schablonen und Vorlieben unserer Tage“ und auf „eine kritische Revision der Bedeutung von Makart.“ Die Frage ist, inwieweit das mit der Ausstellung realisiert bzw. eingelöst wurde.

Positiv zu vermerken ist zunächst, daß man mit einer Ausnahme auf eine gründerzeitliche Inszenierung der Bilder verzichtet hat. Tatsächlich hätte sie nur zu einem fatalen Kompromiß führen können. Die wenngleich fragmentarische, maßstabgetreue „Rekonstruktion“ des Dumba-Zimmers war trotz ihrer in einzelnen Teilen an Roy Lichtenstein gemahnenden Verfremdung gerechtfertigt, da sie den Bilderzyklus im ursprünglichen Proportionsverhältnis seiner Anordnung vorstellte. Gründerzeitliche „Atmosphäre“ in der Stilisierung eines modernen Environments wurde mit einigen charakteristischen Versatzstücken angedeutet. Dabei blieb das insgesamt weniger eine Rekonstruktion denn ein synkretistisches Arrangement vorstellende Zimmer für den Betrachter in seinen vom ursprünglichen Zustand abweichenden Teile überprüfbar: Ein im Katalog abgebildetes Aquarell Rudolf von Alts dokumentierte den Originalzustand.

Wie das Beispiel des Dumba-Zyklus exemplarisch zeigt, gründet die Authentizität vieler Bilder Makarts nicht zuletzt auch in ihrer kalkulierten Zugehörigkeit zum dicht staffierten Interieur, für welches weniger das Detail als der Gesamteindruck wichtig ist. Diesen Zusammenhang hat eine qualitative Beurteilung der Malerei Makarts immer zu berücksichtigen, auch wenn er in einer Ausstellung nicht präsent sein kann. Gallwitz betont zwar ausdrücklich das Moment der Inszenierung als ein spezifisches Merkmal Makartscher Kunst, desavouiert es aber zugleich, indem er die Hängung „vor nüchternen, weißen Wänden“ gleichsam als Probe aufs Exempel der Qualität betrachtet: Puristisch wird an Makart der am impressionistischen Beispiel gewonnene Maßstab der „reinen Malerei“ gelegt. Die einstige „Moderne“ spielt, wenn auch nicht beabsichtigt, wieder einmal die Rolle des normativen Regulativs. Aus der Not einer ausstellungstechnisch in der Tat unmöglichen Rekonstruktion der ursprünglichen Umgebung wird eine historisch zweifelhafte Tugend gemacht. Unter solchen Prämissen kann sich die doch intendierte „sachbezogene Diskussion“ nur in ihr Gegenteil verkehren. Die Katalogbeiträge sind in diesem Zusammenhang freilich ein Korrektiv.

Angesichts der Schwierigkeit leihgeberischer Verhältnisse hat man bei der Bildauswahl mit Erfolg versucht, einen repräsentativen Querschnitt durch das weitgefächerte Spektrum des Oeuvres zu geben. Mit der „Catarina Cornaro“ hatte man sogar eines der für Makart charakteristischen Riesenformate beschafft. Soweit entscheidende Werke wie etwa der „Einzug Karls V. in Antwerpen“ nicht ausgeliehen werden konnten, waren sie in der Ausstellung durch vorbereitende Studien und durch Photos im Katalog vertreten. Entsprechend hat man auch den Inbegriff Makartscher Inszenierungskünste, sein Atelier, mit dokumentarischen Photos und einem guten Kommentar (Christine Hoh-Slodczyk) berücksichtigt.

Die Bildpräsentation orientierte sich mit einleuchtender Begründung weniger an der Chronologie, sondern – im Katalog systematisch, in der Ausstellung, soweit es technisch möglich war – am gattungsspezifischen bzw. thematischen Zusammenhang oder an der Funktion. (Festliche Szenen, Portrait, Literarische Motive, Historienbilder, Allegorie und Mythologie, Stilleben, Festzug, Theatervorhänge, Deckenbilder, Architekturmalerei.) Gesondert vorgestellt hat man neben dem Dumba-Zyklus die „Modernen Amoretten“, die sog. „Pest in Florenz“ und die Kleopatra-Bilder.

Besonders gut dokumentiert und angesichts Makarts Rolle als Modeportaitist des damaligen Wien angemessen proportioniert waren dabei die Bildnisse, die in ihrer Reihung als eine Art gründerzeitlicher Schönheitsgalerie nach mehr oder weniger schabloniertem Muster figurierten.

Für die übrigen Bilder hat man in vielen Fällen vorbereitende Olskizzen, Entwurfsvarianten, projektierte, aber nicht ausgeführte Einfügungen der Bilder in Saaldekorationen und – für die „Pest in Florenz“ – Vorzeichnungen herangezogen. Auch die von Makart häufig und nicht nur als arbeitstechnisches Mittel benutzte Fotografie war mit einigen charakteristischen Beispielen vertreten.

Damit war ein für Makarts Werk besonders aufschlußreicher Aspekt vorgestellt, der im Verhältnis von Vorzeichnung und Bild das weniger komponierende als vielmehr akkumulierende Verfahren und damit die geheime Sterilität des so oft zitierten „Gluthigen“ zeigte, für das Verhältnis von Skizze und Bild dagegen deren spezifische Divergenz in der Handhabung der malerischen Mittel. Dem unter solchem Aspekt vorgeführten Bildmaterial und seiner Dimensionierung in der Ausstellung entsprechend, hätte man im Katalog eine eben dies Verhältnis zusammenhängend kommentierende Darstellung erwarten dürfen. Stattdessen aber fand man eine Kennzeichnung formaler und technischer Merkmale mit gelegentlichen, den jeweiligen Unterschied erklärenden Verweisen nur in den einzelnen Katalognummern. In diesem Zusammenhang aber mußte sie notwendig allgemein bleiben.

Für den Unterschied zwischen freier Skizze und ausgeführtem Bild hat man zwar zurecht rezeptionsästhetische Gründe geltend gemacht, diese aber ihrerseits nicht oder kaum erklärt. Die dafür unabdingbare Bestimmung der wirkungsästhetischen Dimension fehlte nahezu gänzlich. Die gehäufte und damit inhaltlich trivialisierte Verwendung tradiert Pathosformeln („Pest in Florenz“), der manchmal anzügliche Detailnaturalismus, der Verzicht auf Differenzierung im Sinne einer die Bildordnung deter-

minierenden Bedeutungshierarchie, die innere Maßstabslosigkeit, die etwa mit einem megalomanen Bildformat kompensiert wird, schließlich die Hypertrophie der Farbe und deren Einsatz im Sinne eines affektstimulierenden, sensualistischen Reizes hätten gerade im Unterschied zur freien Skizze auch psychologisch genauer gefaßt werden können. Historische Vergleichsbeispiele, die das Besondere jenes divergenten Verhältnisses hätten präzisieren können, wurden nicht angeführt, wohl aber der Zusammenhang der farblichen Textur und des Bildarrangements mit dem zeitgenössischen Interieur: Er wird durch ein im Katalog abgedrucktes Kapitel aus Dolf Sternbergers Buch „Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert“ (1. Aufl. 1939) illustriert.

Da Sternbergers Buch für die heutige Rezeption gründerzeitlicher Kunst eine wachsende Rolle spielt und auch für das Vorwort des Makartkataloges nicht ohne Bedeutung gewesen sein dürfte, sei hier kurz und in Paranthese auf die bei aller phänomenologischen Brillanz offensichtlichen Mängel des Buches hingewiesen. Der Panoramatext ist eine essayistische Sammlung großenteils treffender Einzelbeobachtungen, die – aus sehr verschiedenen Bereichen gewonnen – mehr assoziativ als systematisch in leitmotivischen Themen bzw. Kapitelüberschriften zusammengefaßt sind. Deren Zusammenhang ist freilich mehr oder weniger willkürlich, und das gilt oft auch für die Verbindung einzelner Erscheinungen aus verschiedenen Bereichen. Die beobachteten Phänomene sind historisch nicht auf ihren Begriff gebracht. Bei einer unreflektierten Verwertung des Textes liegt deshalb die Verleitung zum sachlich oft nicht gerechtfertigten Aperçu auf der Hand; sie wurde nicht immer vermieden, und das gilt auch für manche Partien der Einleitung zum Makartkatalog trotz oder gerade wegen ihrer nur allzu glänzenden Eloquenz. Walter Benjamins äußerst kritische Rezension des Panoramatextes empfiehlt sich auch in dieser Hinsicht als notwendige Korrektur (Dolf Sternberger, op. cit., Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Bd. III, Frankfurt 1972, S. 572 – 579).

Mit der thematischen Gruppierung der Exponate war zugleich die Frage nach dem Verhältnis zwischen bildnerischer Form und Darstellungsvorwurf gestellt. Hier machte sich der Mangel an historischen Perspektiven besonders empfindlich bemerkbar.

Ausgehend von der Beobachtung, daß Makart des öfteren keinen eindeutig bestimmbar Bildvorwurf wählte, war man allzu schnell bereit, das Verhältnis im Sinne einer thematischen Nivellierung durch das nunmehr einen allgemeinen Stimmungsgehalt ausdrückende, farbliche Bildarrangement zu definieren. Hier wurde ein charakterisierender Topos der Makartliteratur ohne Differenzierung wenn nicht explizit, so doch implizit bestätigt: So hat etwa schon Muther Makarts Bilder als „Phantasien über bunte Gewänder und nacktes Fleisch“ aufgefaßt (op. cit., S. 479). Vor dem Hintergrund eines standartisierten akademischen Regelzwanges fungierte dabei die Farbe als genuines Medium für „Poetisches“, „Assoziatives“, „Musikalisches“ usw. Die Präponderanz des Farbigen wurde in der Literatur ursprünglich gleichgesetzt mit einer Befreiung der Phantasie zu sich selbst.

Dieses Urteil scheint nachzuwirken, wenn man auf Vergleichsbeispiele aus dem akademischen Bereich verzichtet, obwohl bereits Hamann und Hermand auf Ähnlich-

keiten jenseits des manifesten, stilistischen Unterschiedes verwiesen haben. Die beiden Antipoden im damaligen Wien, Makart und Feuerbach, erwiesen sich gerade im Hinblick auf die bildnerische Interpretation eines Themas nicht mehr nur als Gegensätze: Feuerbachs „Amazonenschlacht“ etwa ist „mit der fast parodistisch wirkenden Anhäufung aufregender Kampfszenen und effektiv hingegossener Akte durchaus eine dramatisierte Antike im Sinne Makarts, mehr Festspiel als Tragödie“ (Gründerzeit, Berlin 1965, S. 34).

Ein weiteres Resultat der Auffassung, daß bei Makart – überspitzt ausgedrückt – Themen nur noch Vorwände für Farbbarrangements sind, scheint zu sein, daß man andererseits auf die Existenz ikonographischer Probleme kaum geachtet hat. Makart wäre damit eine Art historistische Variante der Impressionisten, denen es im Hinblick auf die Erfassung ihrer Bildinhalte ja lange Zeit ähnlich wie Makart erging. Gemessen an der Tradition ist eine gewisse Themennivellierung zwar nicht zu leugnen, aber hier geht es mehr um eine Aufhebung der tradierten Gattungshierarchie und um eine Neufassung tradierter Themen, die gleichsam als „Leerformen“ fungieren, als um eine pauschale thematische Nivellierung.

Den spezifischen Stellenwert der Makartschen Ikonographie kann man dabei nicht werkimmanent, sondern nur im Kontext der Malerei des 19. Jahrhunderts bestimmen. Geschehen ist das immerhin für die Historienbilder, für die im Unterschied zu Piloty und der nicht genannten, einflußreichen Historienmalerei Belgiens die Stilisierung des geschichtlichen Vorwurfes ins Genrehafte betont wird, ohne dabei freilich das Charakteristische der vorherigen Historienmalerei, nämlich die Interpretation des historischen Vorwurfes im Sinne einer moralisch verpflichtenden Idee, ausdrücklich zu nennen. Für den nicht informierten Katalogleser bleibt der Unterschied demzufolge unklar.

Die Thematik der übrigen Bilder hingegen steht isoliert, obwohl Makart ganz offensichtlich in den Zusammenhang inhaltlicher Leitmotive des Jahrhunderts gestellt werden kann. Das gilt auch und vor allem für seine erotischen Bildvorwürfe, die deutlich auf die Malerei der französischen Romantik zurückgreifen. Ein Inventar der betreffenden Themen findet man bekanntlich bei Mario Praz (Liebe, Tod und Teufel, Die schwarze Romantik, München 1963). Zur Illustration dieses Themenkreises hätte im Katalog zumindest Delacroix' „Tod des Sardanapal“ genannt werden müssen, zumal Makart Delacroix kopiert hat und der französische Maler auch für den Kolorismus Makarts nicht ohne Bedeutung ist. Für die ikonographisch offenbar nicht eindeutig bestimmbare „Pest in Florenz“, die in der zeitgenössischen Literatur auch als allgemeines „Tableau der Leidenschaften“ figuriert, wäre im Hinblick auf ihre historistische Kostümierung die nicht erst seit Victor Hugo und Heinrich Heine vertretene Auffassung der Hochrenaissance als einer Zeit allgemeiner Sittenverderbnis anzuführen gewesen. Eine ähnliche Rolle spielte bekanntlich auch die Spätantike; beispielhaft dafür sind Coutures „Römer der Verfallszeit“. Mit den zwar nicht ausgestellten, aber im Katalog unter formalen Gesichtspunkten angeführten Bildern „Nero beim Brand von Rom“ und „Messalina“ hat Makart auch diesen literarischen und malerischen Topos des 19. Jahrhunderts dargestellt. Vereinzelt steht auch das in diesen Zusammen-

hang gehörende Kurtisanenthema in seiner Verbindung mit einer für das 19. Jahrhundert charakteristischen Sicht des Orients (Kleopatra). Bei einer Berücksichtigung der diesbezüglichen Tradition hätte sich etwa die so oft als für Makarts Frauengestalten charakteristisch zitierte „Leichenblässe“ als ein spätestens seit der Romantik übliches Kennzeichen der „Femme fatale“, das bekanntlich selbst ein Manet oder Baudelaire „zitiert“, zu erkennen gegeben. Man vermüßte zugleich eine Ergänzung der historisch travestierten Fassungen des Themas durch zeitgemäße Versionen wie „Marmorherzen“, wobei gerade auch für die Entschlüsselung des ideologischen Gehaltes ein Vergleich mit Manets „Olympia“ aufschlußreich gewesen wäre (Theodor Reff, *The Meaning of Manet's Olympia*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6, LXIII, 1964, S. 110 – 122). Damit sei hier wenigstens ein für das Jahrhundert charakteristischer Themenkreis angedeutet. Ähnliches ließe sich auch für die literarischen bzw. allegorischen oder mythologischen Themen von Makart zeigen.

Der manchmal nur allusive Charakter der Makartschen Ikonographie ist dabei einerseits nur im Zusammenhang mit der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert einsetzenden Auflösung bis dahin mehr oder weniger verbindlicher ikonographischer Konventionen zu erklären, andererseits aber auch als Reaktion auf einen positivistischen Historismus oder Realismus zu verstehen.

Im Falle des Portraits hat dabei die historisierende Kostümierung ebenso wie die Farbe eine auch nobilitierende Funktion, die von der zeitgenössischen Fotografie – und diese ist für den gesellschaftlichen Wert des damaligen Bildnisses immer mitzubehrsichtigten – nicht realisiert werden konnte. Für einen großen Teil der übrigen Bilder dient die historisierende Travestie der stimmungshaften Evokation einer Epoche, mit der sich die Käufer Makartscher Werke regressiv und unter verschiedenen Aspekten identifizierten. Andererseits ist die Travestie auch eine Art Alibi für die Darstellung erotischer Themen, die nach den geltenden Normen zeitgenössischer Moral ohne mythologische, historische oder allegorische Einkleidung dem gesellschaftlichen Tabu verfielen. Insofern ist die vielzitierte „Kostümierung“ auch Makarts Tribut an gesellschaftliche Konventionen.

Es ist die illusionäre Ökonomie einer realiter versagten Wunscherfüllung, in der nicht zuletzt der Erfolg Makarts gründet. Das leuchtende Kolorit und auch der Galerieton als eine Art farbliche Travestie, die den Illusionszusammenhang komplettiert, spielen dabei angesichts des damals so oft zitierten „grauen Alltags“ die Rolle des Quidproquo. Auch insofern ist Makarts Malerei eine Art gründerzeitlicher Ausverkauf der Romantik in ihrer französischen Version. Die Feier der Phantasie im Augenblick ihrer fortschreitenden Kommerzialisierung ist dabei zugleich die Bestätigung ihrer realen gesellschaftlichen Unterdrückung.

Hier hat auch eine inspirationsästhetisch orientierte Rezeption Makarts ihren Ort, die in der eklektisch möblierten und effektvoll arrangierenden Phantasie ihres Helden nicht das korrelative Moment der Verdinglichung, sondern den Ausdruck des Genies sieht. Mit der Selbstinszenierung als „Künstlerfürst“ hat Makart diese Rolle entsprechend den Erwartungen seiner Klientel angenommen.

Im Katalog hat man die Rezeption der Bilder in ihren Formen der Distribution und Konsumtion dargestellt, wobei die materielle Verwertung durch eine ausführliche Dokumentation der ideellen ergänzt wurde: Für einen Großteil der Bilder wird deren Aufnahme durch zeitgenössische Künstler und die damalige Kunstkritik belegt. Text und Abbildung stehen sich dabei meist gegenüber und bleiben so überprüfbar. Die Zitatmontage präsentiert Makart im Spiegel der Kritik, wobei die Auswahl der Textstellen exemplarischen Wert hat. Freilich hätten diese ihrerseits eine historische Kommentierung verlangt, zumal Makart schon zu Lebzeiten in der Kunstkritik sehr umstritten war. Stattdessen hat man offenbar auf die Evidenz des rezeptionsgeschichtlichen Quellenmaterials vertraut und geglaubt, den kunsthistorischen Zusammenhang, in dem Makart steht, mit der Anführung des Urteils anderer Künstler herzustellen.

Im Hinblick auf den geschichtlichen Erfahrungshorizont, in dem allein eine „kritische Revision“ Makarts erfolgen kann, ist dabei zu bemerken: Das Bemühen, einer formalistisch orientierten Kunstgeschichte rezeptionsästhetisch die Perspektiven geschichtlicher Erfahrung zu erschließen – und das hat man doch offenbar mit der ausführlichen Dokumentation vor allem zeitgenössischer Stellungnahmen angestrebt –, vermittelt das Kunstwerk nicht mit der geschichtlichen Erfahrung seiner Epoche, sondern nur mit dem historischen Fortgang ästhetischer Produktion und Rezeption. Das ist umso mehr zu betonen, als im Katalogvorwort Adornos Studie über Richard Wagner (Gesammelte Schriften, Bd. 13, Frankfurt 1971, S. 7–146) ausdrücklich als „Grundlage soziologischer . . . Untersuchungen“ angeführt wird.

Mit der Begründung, daß „Adornos Analysen von Wagners Musik . . . vielfach auch auf Makarts Kunst“ zutreffen, hat man zudem eine längere Passage zitiert, in der Adorno die Autonomie des Kunstwerks im Hochkapitalismus ideologiekritisch erklärt. Abgesehen davon, daß die angeführte Textstelle im Zusammenhang des Kataloges ein Versatzstück bleibt, wäre zu berücksichtigen gewesen, daß Adorno hier am Beispiel Wagners eine grundsätzliche und nicht nur auf Wagner und Makart zutreffende Problematik bürgerlicher Kunst- und Kunsttheorie darstellt. Nur insofern solch allgemeine, die Stellung der Kunst im Hochkapitalismus betreffende Reflexionen in Adornos Text eingearbeitet sind, lassen sie sich bedenkenlos auch für Makart geltend machen. Für das spezielle Verhältnis Wagner/Makart ist der Text hingegen gerade wenig ergiebig, da das für Wagner von Adorno diagnostizierte Bewußtsein gesellschaftlicher Antinomien, in dem die im Vergleich zu Makart ungleich komplexere Problematik des Musikdramas gründet, bei Makart gerade nicht vorhanden ist. Die Beziehungen und die Vergleichbarkeit beider Künstler liegen auf einer sehr viel vordergründigeren Ebene.

Mit Renate Mikula und Gerbert Frodl hatte man für die Katalogbearbeitung ausgesprochene „Makartspezialisten“ gewonnen. Ihnen ist die Solidität der an Detailinformationen reichen Katalognummern und die Fülle des dokumentarischen Materials zu verdanken. Ein Teil der Katalognummern ist dabei durchaus im Sinne eines „Catalogue raisonné“ konzipiert. Eine Bibliographie der wichtigsten Literatur vervollständigt das Ensemble, das insgesamt deutlich die Spuren eines Kompromisses zeigt. In Katalognummern und Kommentaren wird dabei immer wieder auf die unterschiedliche

Qualität der Makartschen Malerei hingewiesen, wobei das Faktum, daß Makarts Kunst gesellschaftlich reaktionär ist, zwar nicht übersehen, aber von der Frage nach der Qualität getrennt wird. Ob solche Trennung nach dem Stand ästhetischer Theorie heute unbesehen hingenommen werden kann, ist mehr als fraglich.

Renate Mikula hat mit ihren wenngleich „makartimmanenten“ Aufsätzen „Portrait“, „Fotografie“, „Anmerkungen zur Makartlegende“ wesentlich zu einer sachlichen Korrektur bestimmter Aspekte Makarts beigetragen. Dasselbe gilt für einen freilich vom ideologischen Gehalt abstrahierenden, dafür aber den kunsthistorischen Zusammenhang berücksichtigenden Aufsatz Wolfgang Hartmanns über den Wiener Festzug.

Mit der bemerkenswerten Sachlichkeit der Katalogtexte und -nummern kontrastieren allerdings die Einleitung und die immer wieder als Blickfang zwischen das reiche Abbildungsmaterial eingestreuten Reproduktionen, die auf blauem Grund Details Makartscher Bilder in genüßlicher Verfremdung zeigen und damit offenbar ebenso wie die Zitate aus Wolfgang G. Fischers Roman „Wohnungen“ (München 1969) den rezeptionsästhetischen Topos vom „Gründerzeitkitsch“ illustrieren.

Wenn trotz der gelungenen Bildauswahl und der Materialfülle im Katalog schließlich doch nur ein kaleidoskopartiges Makartbild entstand, so liegt das an der Gesamtkonzeption des Kataloges, der zwar zahlreiche Aspekte der Bilder mit Zitaten und mit Hinweisen in den einzelnen Katalognummern bzw. -texten vorführt, aber sie – pauschal gesagt – weder in einen kunsthistorischen Zusammenhang stellt, noch mit dem damaligen und heutigen geschichtlichen Erfahrungshorizont vermittelt. Daran mußte der eminent kritische Anspruch der Makartretrospektive letztlich scheitern; er war von einer Ausstellung vielleicht auch gar nicht zu erfüllen, zumal die Vorbereitungszeit in einer Kunsthalle vergleichsweise knapp bemessen ist.

Eine „kritische Revision der Bedeutung von Makart“ ist als Notwendigkeit gesehen und werkimmanent versucht worden. Für eine „Klärung ästhetischer Schablonen und Vorlieben unserer Tage“ wurde freilich außer dem doch wohl einigermaßen verfehlten Vergleich Makart/Warhol nichts angeführt, will man nicht das Faktum der Ausstellung selbst als Beweis dafür gelten lassen.

Trotz aller Einwände bleibt es das unbestreitbare Verdienst der Retrospektive, Makart der Öffentlichkeit mit einer repräsentativen Bildauswahl vorgestellt zu haben. Dabei hat der Katalog bisher unbekanntes Material und neue Forschungsergebnisse zu Makart vorgestellt. Die „Makartlegende“ kann es nach dieser wichtigen Ausstellung kaum mehr geben, wohl aber eine weitere Diskussion seiner Kunst und der Gründerzeit. Damit ist schon viel erreicht worden.

Monika Steinhauser