

Historienmalerei im 19. Jahrhundert als Illustration und Rekonstruktion von Geschichte?

Matthias Eberle

**Im Spiegel der Geschichte.
Realistische Historienmalerei in
Westeuropa 1830–1900.** München,
Hirmer 2017. 493 S., 242 Abb.
ISBN 978-3-7774-2798-0. € 69,00

Dieses gewaltige Kompendium ist das Resultat vieljähriger Arbeit. Titel und Untertitel benennen eine Reihe von Vorentscheidungen und Einschränkungen. Von „realistischer Historienmalerei“ ist die Rede, was heißen soll, dass es um naturalistische, wirklichkeitsnahe oder zumindest auf die Illusion von Wirklichkeit zielende Malerei geht, um Genauigkeit im Detail. Die Beschränkung auf Westeuropa stellt notwendig Frankreich ins Zentrum, Deutschland und England folgen, Belgien findet besondere Beachtung, weil hier die Historienmalerei eng mit der Bildung des Nationalstaates zusammenhängt und die belgische Malerei durch die deutsche in beträchtlichem Maße rezipiert wurde. Der Haupttitel *Im Spiegel der Geschichte* markiert die entscheidende methodische Festlegung. Untersucht wird die Historienmalerei so gut wie ausschließlich als eine Form der unmittelbaren Stellungnahme zu geschichtlichen Ereignissen, dem entspricht im Aufbau des Buches eine strikte Chronologie: 1830 bis 1848, 1848 bis 1871, 1871 bis 1900. Schließlich zeitigt auch die Entscheidung, mit 1830 zu beginnen, Folgen: Die Kunst der Französischen Revolution und ihre Nachfolge werden weitgehend ausgespart. Der entscheidende Wandel wird mit der Juli-Monarchie Louis-Philippes und der Entstehung des „genre historique“ gesehen. Um das unendliche Material bündeln zu können, ist die Verfahrensweise in den einzelnen, nach Ländern gegliederten Kapiteln so gut wie identisch. Ein historischer Abriss

geht voran, die zentralen Werke werden thematisch analysiert, wobei die Künstler nur mit den wichtigsten Daten vorgestellt werden. Die Analyse des historisch-politischen Hintergrundes einer jeden Darstellung geschieht mit großer Sorgfalt, das Faktische wird bis ins letzte Detail benannt. Ohne diese Aufschlüsselung würde ein Großteil der Bilder unverständlich bleiben.

DELAROCHE RESIGNATIVES GESCHICHTSBILD

Um den Einstieg mit 1830 zu begründen, beginnt Eberle mit einer Gegenüberstellung zweier Gemälde: Jacques-Louis Davids „Der erste Konsul überquert die Alpen auf dem Großen St. Bernhard Pass“ (*Abb. 2*) von 1801 und dem themengleichen Bild „Der General Bonaparte überquert die Alpen“ (*Abb. 1*) aus dem Jahr 1848 von Paul Delaroche, dem heimlichen Helden des Buches. Die grundsätzliche Diskrepanz ist eindrucksvoll: Davids pathetische Ikone zeigt Napoleon unangefochten von allen Schwierigkeiten auf dem Alpenpass zu Pferde auf einen feurigen Schimmel in der Pose der Levade, die dem Herrscher gebührt. Zu Füßen sein Name, Bonaparte, frisch in den Fels gehauen, um schon jetzt sein Tun zu verewigen. Doch unter seinem Namen verwittert im Stein ist der Name eines anderen berühmten Alpenüberquerers zu entziffern: Hannibal. Die Ahnenschaft könnte nicht würdiger sein, zwei Italieneroberer geben sich ein Stelldichein. Delaroches Fassung des Themas aus der Sicht von 1848 relativiert Davids Heroismus vollkommen. Napoleon auf einem traurigen Maultier quält sich durch Wind und winterliches Wetter, ein Passführer weist den Weg. Napoleon mit nachdenklichem Blick auf den Betrachter lässt es geschehen. Kein Hannibal *ante portas*. Wir sollen ahnen, so könnte es wirklich ausgesehen haben. Davids Napoleon beherrscht das wilde Pferd sicher, hat die Zügel in der Hand. Delaroches Napoleon hat die Zügel abgegeben. Ge-

schichte hat ihr Telos verloren, Vergangenes ist nur noch resignativ im Rückblick zu betrachten. Im Endeffekt führt sie zu nichts Gutem.

Das setzt den Ton für das Folgende. Die Maler ab 1830 versuchen, individuelles Schicksal zu rekonstruieren. Sie suchen zu überzeugen zum einen durch die Rekonstruktion des historischen Details, besonders von Kostüm und Ambiente, gehen dafür vor Ort oder in die historischen Sammlungen und Archive. Zum anderen sollen wir uns in den Ausdruck der Protagonisten vertiefen. Da der Dargestellte keine absoluten Ansprüche stellt, ist er uns nicht entzogen, sondern in seiner menschlichen Begrenztheit vorgeführt. Nicht jeder Maler der Zeit hat das wie Delaroché begriffen, der eine oder andere will Heldenverehrung fortschreiben und wird mit Notwendigkeit unglaubwürdig. Wenn Friedrich der Große am Ende des Siebenjährigen Krieges nach Berlin zurückkehrt, dann möchte die Bevölkerung dem Schlachtensieger einen triumphalen Einzug mit Fackelschein darbringen, war es doch seit Jahrhunderten so üblich. Doch Friedrich begriff, dass er, Sieg hin, Sieg her, das Land ruiniert, gegen seine Gefühle gehandelt hatte und als gebrochener alter Mann zurückkehrte – Menzel vermag dies zu veranschaulichen.

Eberles Vorgehen ist legitim, denn der besondere Wert dieses Werkes besteht in der genauen historischen Verortung jedes einzelnen Gegenstandes. Doch die Historie allein als Richtschnur zu nehmen, zieht auch eine Reihe von Einschränkungen nach sich. Selbst wenn der Begriff des „genre historique“ hergeleitet wird, und eine Entwicklung weg von der klassischen Heldenverehrung in der Historienmalerei zu einer demokratischeren Würdigung der Umstände und gesellschaftlichen Verhältnisse aufgewiesen wird, so impliziert dies doch einen Verzicht auf gattungstheoretische Überlegungen. Warum sinkt der Anteil der Historie in den Ausstellungen des 19. Jahrhunderts, wo sie doch über Jahrhunderte die höchste der Kunstgattungen war, rapide zugunsten von reinem Genre und Landschaftsmalerei? (Zu dieser Verschiebung ist einschlägig ein früher, sehr umfangreicher Lexikonartikel zum Stichwort „Gen-

re“ von Friedrich Faber, in: *Conversations-Lexikon für Bildende Kunst*, Bd. 4, Leipzig 1848, 322–400, die Synonyme, die er für „Genre“ anführt, lauten „Lebensbildmalerei“, „Gesellschaftsmalerei“ und „Volksmalerei“.)

STAATSTRAGENDE PROPAGANDAMALEREI?

Die meisten der behandelten Bilder sind staatskonform. Warum betrachten wir sie als Propaganda, ja nicht selten als falsch im Ton? Geht es primär um die Darstellung historischer Ereignisse, dann überwiegt bei der „offiziellen“ Malerei das Schlachtenbild. Gänzlich überzeugend weist der Autor auch bei antiker bzw. Mittelalterthematik den tagespolitischen Bezug auf, die „Nutzanwendung“ der gewählten Themen nach, aber handelt es sich dabei nicht selten um Geschichtsklitterung? Zugespitzt gesagt: Ist dem Bild des 19. Jahrhunderts überhaupt noch eine „positive“ Aussage möglich, selbst wenn etwa im Schlachtenbild schrittweise auch die Taten des gemeinen Soldaten gewürdigt werden? Ob man es will oder nicht, es stellt sich die grundsätzliche Frage nach der Glaubwürdigkeit dieser Bilder.

Die weitere und vielleicht einschneidendste Konsequenz des von Eberle gewählten Verfahrens ist im Verzicht auf jegliche ästhetische Fragestellung zu sehen, wenn man so will, auf den eigentlich kunsthistorischen Aspekt. Dadurch wird das Bild zur Geschichtsillustration in politischer Absicht – was einem Großteil der analysierten Bilder durchaus entspricht. Doch bleiben dann viele Fragen offen – nach dem Funktionswandel der Kunst generell, nach dem Verhältnis von künstlerischer Form und (historischem) Inhalt, nach dem in der Strukturanlage möglicherweise zum Ausdruck kommenden reflexiven Moment, nach der Frage, was können Bilder in der Gegenwart leisten, wohin hat sich ihr Aussagewert verschoben etc. Vor allem aber kann die Krise des Historienbildes, die sich seit dem 18. Jahrhundert abzeichnet, nicht in den Blick kommen. Denn schon die extrem stilisierten Formen des Neoklassizismus bringen das fremd Gewordene des Historischen, das seine exemplarische Funktion verloren hat, zum Ausdruck. All



Abb. 1 Paul Delaroche, *Der General Bonaparte überquert die Alpen* (1800), 1848. Öl/Lw., 289 x 222 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Peintures (Eberle 2017, S. 12, Abb. 1)

wird sie im 1986 eröffneten Musée d'Orsay systematisch dem „modernen“ Impressionismus gegenübergestellt, um die Bandbreite der Kunst des 19. Jahrhunderts zu dokumentieren. Gerade auch sind bei Sotheby's zwei Bilder des sogenannten Orientalismus, dessen kolonialistische Dimension doch offensichtlich ist, weit über dem Schätzwert zu jeweils rund zwei Millionen Euro versteigert worden. Man kann die Genauigkeit der Wiedergabe, die Rekonstruktion historischer Details in Kleidung und Ambiente bewundern – aber nur, wenn man dies als Wert

die Bilder, die hier so souverän behandelt werden, haben eine historistische Dimension, sind letztlich affirmativ, ihnen mangelt es an kritischem Potential, in ihnen ist wenig vom Problematischen, Widersprüchlichen der Gegenwart aufgehoben (vgl. Christine Tauber, *Ästhetische Restauration*. Paul Delaroches revolutionäre Traumabilder, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* XI/4, 2017, 83–100). Insofern gehören die etwas überraschender Weise behandelten Graphiken von Käthe Kollwitz nur sehr in Grenzen dazu. Überraschend auch deswegen, weil Druckgraphik, auch populäre Druckgraphik, die nicht selten ein Korrektiv zur offiziellen Malerei darstellt, sonst nicht berücksichtigt ist. Aber auch schon im Falle von Adolph Menzels Bildern kann man fragen, ob sie gänzlich hier ihren Ort finden. Beantworten kann man das allerdings nur, wenn man sie unter ästhetischem Aspekt betrachtet.

Nun erleben wir zur Zeit durchaus eine Aufwertung der historistischen Malerei. Nicht nur

an sich ansieht. Zu einer Einschätzung des Ästhetischen würde man nur durch differenzierte Vergleiche kommen. Worin unterscheidet sich Menzel von Anton von Werner, Delacroix von Delaroche, Géricault von Gérôme, Turner von Ford Madox Brown? Warum gibt Menzel in den 1860er Jahren die Historienmalerei auf? Warum erkennt er nun die Grenzen der ihn zu Beginn beeindruckenden Malerei der Belgier? Warum ist Manets „Erschießung Maximilians“ von 1869 eben doch nicht (schon von der malerischen Faktur her) in eine Reihe mit Meissonier zu stellen, selbst wenn es wie bei dessen Barrikadendarstellung manchmal nur um minimale Differenzen geht?

DRUCKGRAPHISCHE UND LITERARISCHE QUELLEN

Bezeichnender Weise ist der andere Künstler neben Käthe Kollwitz, dessen Druckgraphik behandelt wird, Menzel mit seinen Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* von

Abb. 2 Jacques-Louis David, Der Erste Konsul überquert die Alpen auf dem Großen St. Bernhard Pass (1800), 1801. Öl/Lw., 259 x 221 cm. Reuil-Malmaison, Musée National des Châteaux de Malmaison et Bois Préaux [Eberle 2017, S. 13, Abb. 2]



1838–40. Während Kugler bei allen liberalen Anwendungen immer noch einer klassischen Schlachtenauffassung anhängt – der Herrscher erringt Dank seiner militärischen Kompetenz den Sieg –, zeigt Menzel, gelegentlich bewusst gegen Kugler, das Elend auf dem Felde, Leichen, Verwundete, Erschöpfte, die Opfer der Mannschaften, die den Sieg gänzlich relativieren. Wie vollzieht sich dieser Wandel nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch gesehen?

Eberle referiert, Michael Marrinans Buch *Painting politics for Louis-Philippe. Art and ideology in Orleanist France, 1830–1848* von 1988 folgend, durchaus überzeugend und im Detail die Geschichte der Abdankung Charles' X und den Aufstieg Louis-Philippes, womit das bourbonische Königtum von Gottes Gnaden endet und der Bürgerkönig aus dem Hause Orléans von Volkes Gnaden mit Unterstützung Lafayettes zum Vertreter einer konstitutionellen Monarchie wird. Aus Legitimitätsgründen lässt Louis-Philippe den Gang der Ereignisse seit der Frühgeschichte der französischen Monarchie in einer ganzen Galerie festhalten, die ihren Platz als Galerie des Batailles im Südflügel des Versailler Schlosses gefunden hat (hier fehlt bei Eberle Thomas Gaehtgens, *Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée His-*

torique von Louis Philippe, Antwerpen 1984). Eberle analysiert zudem zwei Bilder aus der angrenzenden „Salle de 1830“, die die revolutionären Ereignisse und den aus ihnen folgenden Aufstieg Louis-Philippes rückblickend verherrlichen, Amédée Bourgeois' „Einnahme des Hôtel de Ville: die Brücke von Arcole, 28. Juli 1830“ (Abb. 3) im Vergleich mit Delacroix' „La Liberté guidant le peuple“ und Horace Vernets „Das Ende der Revolution – Der Herzog von Orléans reitet am 31. Juli 1830 zum Rathaus von Paris“, fragt jedoch nicht, wie es zum dort vorherrschenden Bildtypus kommt. Marrinan bietet bei seinen Abbildungen eine Fülle an Material aus der populären Graphik, auch der direkten Flugblattgraphik von 1830 – womit der eigentliche Quellbereich des neuen „genre historique“ angedeutet wäre. Als Eugen Napoleon Neureuther Ende 1830 von Cotta nach Paris geschickt wurde, um die Ereignisse der drei glorreichen Julitage von 1830 als Illustrationen von Revo-



Abb. 3 Amédée Bourgeois, Einnahme des Hôtel de Ville: die Brücke von Arcole, 28. Juli 1830, 1830. Öl/Lw., 145 x 195 cm. Versailles, Musée national du Château (Eberle 2017, S. 28, Abb. 8)

lutionsliedern zu entwerfen, recherchierte er sorgfältig, rekonstruierte die Ereignisse geradezu stundenweise, besorgte sich alles nur greifbare Bildmaterial insbesondere der populären Graphik, nahm aber auch die Versailler Bilder von Bourgeois oder von Joseph Beaume und Charles Mozin zur Kenntnis, wohl noch in den Ateliers der Künstler, und schuf ein verbindliches graphisches Repertoire für die Julitage von 1830. Anfang 1831 erschien die fünfblättrige Folge in Paris bei Knecht & Roissy und in Kommission bei Cotta.

Doch es gab auch kleinteilige gedruckte Berichte zu den „trois glorieuses“, die den Nachvollzug erleichterten. Neureuther dürfte den noch 1830 erschienenen Traktat „Frankreich in den

wird detailliert der Gang der Dinge berichtet, aber auch nicht darauf verzichtet, die politischen Zusammenhänge zu erhellen. Das Frontispiz zeigt Louis-Philippe im Zentrum, versetzt darunter General Lafayette, ohne den dessen Thronbesteigung nicht vollzogen worden wäre, und den liberalen, napoleonentreuen General Gérard, den Kriegsmminister des Bürgerkönigs. So liegen unmittelbar zeitgenössische graphische und literarische Äußerungen vor, die den Ausgangspunkt für Gemäldefassungen bilden. Nicht selten ist es so, dass Dinge, die in der niederen populären Bildproduktion ihre ersten Formulierungen gefunden haben, von da in das Medium der Gemälde wandern und dieses transformieren, Bereiche des Wirklichen erschließen,

die bis dato im höheren Medium keinen Ort hatten. Für eine ganze Reihe der hier behandelten Bilder wäre die Probe aufs Exempel zu machen. Wo und in welcher Weise sind



Abb. 4 Paul Delaroche, Die Ermordung des Duc de Guise im Schloss von Blois am 23.12.1588, 1835. Öl/Lw., 56 x 98cm. Chantilly, Musée Condé (Eberle 2017, S. 49, Abb. 18)

Abb. 5 Jean-Léon Gérôme, Die Hinrichtung des Marschall Ney am 7. Dezember 1815, 9 Uhr morgens, 1867. Öl/Lw., 64 x 103,5 cm. Sheffield Galleries and Museums Trust (Eberle 2017, S. 140, Abb. 68)



Motive vorgebildet und wie werden sie für Gemäldefassungen umgeformt?

DIE LEERE IM BILD SPRECHEN LASSEN

Im Kern des Buches werden zahlreiche Bilder von Delaroche vorgestellt (38–55), und im Folgenden wird immer wieder darauf verwiesen, dass sie, was die Neufassung im Sinne des „genre historique“ betrifft, zeitlich vorangehen und vor allem von europaweiter Ausstrahlung gewesen sind. Dazu gehören auch bestimmte Bilderfindungen. Eberles Abb. 18 zeigt Delaroches „Ermordung des Duc de Guise im Schloss von Blois am 23.12.1588“ (Abb. 4), gemalt 1835. Nicht etwa der Vorgang der Ermordung wird vorgeführt, vielmehr liegt die Leiche des Ermordeten vernachlässigt rechts im Bilde. Denn die große Gruppe der Verschwörer hat sich nach der Tat abgewandt, diskutiert das Geschehen und reagiert auf den König, der zögerlich durch die von einem Vorhang verhängte Tür tritt und fragt, ob die in seinem Namen geforderte Tat auch erfolgreich war. Zwischen den Tätern und dem Opfer klafft eine große Lücke.

Wie wäre ein derart ungewöhnliches Bild zu lesen? Sicher ist es richtig zu sagen, es gehe um die Veranschaulichung der Reaktionen auf die verurteilte Tat. Aber wie wird das Bild trotz der Lücke, der freien Mitte, dennoch zu einem Bild, das nicht gänzlich auseinanderfällt? Wie macht die Gegenüberstellung von Fülle und Leere Sinn? Einerseits werden die auseinanderstrebenden Gegenstände formal zusammengehalten, andererseits ist die Leere Projektions- oder Reflexionsraum für die Betrachtenden (hierzu Wolfgang Kemp, Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ders. [Hg.], *Der*

Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, 253–277). Die geballten Verschwörer nehmen genau die linke Bildhälfte ein. Die Hand des am rechten Rand der Gruppe Stehenden markiert die Mitte, allein sein Degen ragt in die Hälfte des Ermordeten, markiert geradezu versteckt die Urheber der Tat und den Vollzug. Der Ermordete selbst, die Fußbodenfliesen machen es deutlich, liegt mit der Mitte seines Leibes, so exzentrisch er angeordnet ist, auf der senkrechten Fluchtpunktlinie. So kommt das Bild in ihm zur Ruhe, während die aufgeregte Gruppe links quasi aus der Bildordnung gerät.

Doch wichtiger ist etwas anderes. Der silberne aufscheinende Kronleuchter, dessen Aufhängevorrichtung von einer stark roten Troddel abgeschlossen wird, der eine ebenso rote Quaste als Abschluss des Leuchters korrespondiert, liegt mit seiner Achse haargenau auf der rechten Vertikalen des Goldenen Schnittes. Die roten Stoffbegrenzungen des Kronleuchters erscheinen wie Blutstropfen. Im Schatten rechts der Lampe an der rückwärtigen Wand hängt überraschend hervorgehoben aus dem Dunkel des hinteren Raumes die Darstellung einer Kreuzigung. So mag man lesen, dass dem Ermordeten Erlösung zukommen wird, während die Mörder ins Unrecht gesetzt erscheinen. Die Bildordnung hebt auf geradezu abstrakte, vor allem aber ästhetisch wirksame Weise die motivische Unordnung dialektisch auf. Jean-Léon Gérômes berühmtes Bild „Die Hinrichtung des Marschall Ney am 7. Dezember 1815, 9 Uhr morgens“, gemalt 1867 (Abb. 68 bei Eberle; Abb. 5)



Abb. 6 Carl Theodor von Piloty, *Seni an der Leiche Wallensteins* (1634), 1855. Öl/Lw., 312 x 360,5 cm. München, Neue Pinakothek (Eberle 2017, S. 211, Abb. 97)

scheint von hier ebenso seinen Ausgang genommen zu haben wie auch Carl Theodor von Pilotys „Seni an der Leiche Wallensteins“ von 1855 (Abb. 97 bei Eberle; Abb. 6). Im Übrigen: Die Erfindung, Leere im Bild sprechen zu lassen, scheint, sieht man von vereinzelt Vorläufern ab, auf neoklassizistische Künstler zurückzugehen, wir finden das Motiv bei Flaxman, Goya oder Canova.

SCHLACHTENMALEREI UND KEIN ENDE

Ein Gutteil des Buches ist der Malerei zumeist zeitgenössischer Schlachtenszenen gewidmet. Eberle vermerkt sehr zu Recht, dass eine Verschiebung von einem nicht mehr recht glaubwürdigen Helden zugunsten des zwar heroischen, aber nicht selten auf verlorenem Posten kämpfenden gemeinen Soldaten stattfindet. Man mag darin eine liberale Tendenz sehen, doch dieser neue Heroismus ist so fragwürdig wie der alte. Heroismus erweist sich per se als verlogen, darstellbar erscheint, seit Goya, nur noch die Grausamkeit und die Entmenschlichung, die der Krieg bewirkt. Nach Goya sind Menzel oder Käthe Kollwitz dem gerecht geworden. Die berufsmäßigen Schlachtenmaler aller Länder (Meissonier, Yvon, Camphausen, Bleibtreu, Anton von Werner, Daniel Maclise oder Lady Elizabeth Butler) feiern etwas, von dem man längst weiß, dass es nicht zu feiern

verdeutlichen – des Kostüms, des Ambientes, des Ereignisses –, mündet, wie in einem kurzen Schlusskapitel zum Medienwechsel zutreffend verdeutlicht wird, in den Kostüm- bzw. Historienfilm, dessen Überwältigungsstrategie in erster Linie durch den Aufmarsch unendlicher Menschenmassen zum Erfolg kommt, darin den späten Schlachtenbildern ähnelnd. Das geht nicht ohne Kolportage ab, die häufig in Romanform ihre Vorlage findet. Zugleich pflegt eine ans Gefühl appellierende Liebesgeschichte, tragisch oder nicht-tragisch ausgehend, in den Massenaufmarsch eingebettet zu sein – auch das ähnelt einem festen Typus historistischer Historienmalerei, der das Schicksal individueller Personen der Geschichte auf den Punkt zu bringen sucht. Quo vadis Wirklichkeit illusionierende Malerei?

Das Geleistete ist bewundernswert und lag in diesem Umfang bisher auch nicht annähernd so vor. Die Ergebnisse sind für die Forschung unverzichtbar, doch grundsätzliche Fragen stellen sich nun erst Recht, können aber im Detail auch erst jetzt gestellt werden.

PROF. DR. WERNER BUSCH
Kunsthistorisches Institut, Freie Universität
Berlin, Koserstr. 20, 14195 Berlin,
werner.busch@fu-berlin.de