

Ralph Gleis

## Romakos Erfindung des modernen Helden

### *Tegetthoff bei Lissa* als Bruch mit der klassischen Ikonographie des Seehelden

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein war der Held per Definition der Protagonist des Historienbildes. Der klassische Held tritt dem Betrachter meist als Halbgott, Herrscher oder Kriegsheld entgegen. Der aktive, sich in seiner Tat erfüllende Heros ist kompositionelles und inhaltliches Zentrum des Bildes. Alle anderen Elemente sind ihm untergeordnet, nur durch den Helden und sein Handeln erlangen sie Bedeutung.<sup>1</sup> Vor dem Hintergrund dieser Auffassung ist das Urteil zu verstehen, welches der Kunstkritiker Ludwig Hevesi 1905 über Anton Romakos wohl bekanntestes Bild *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* fällt: „Es ist heroischer Stil drin, aber er redet schon irre.“<sup>2</sup> Ganz offensichtlich irritierte Romakos Darstellung des Seehelden die Zeitgenossen, aber er eröffnete mit seiner Neufassung des Heros zugleich der Historienmalerei neue Möglichkeiten.

#### Wilhelm von Tegetthoff, der Held von Lissa

Die Tegetthoff-Bilder entstanden zwar ohne Auftrag, aufgrund der enormen nationalen Bedeutung des Ereignisses und der damit verbundenen anhaltenden Popularität Tegetthoffs konnte Romako jedoch von einem grundsätzlichen Interesse am Sujet ausgehen. Dargestellt ist der entscheidende Augenblick der Seeschlacht bei Lissa (heute kroatisch Vis), in der Österreich und die junge italienische Nation am 20. Juli 1866 aufeinander trafen. Die Schlacht ereignete sich im Kontext des Deutschen Krieges von 1866, in dem Österreich durch das Bündnis Preußens mit Italien gezwungen war, einen Zweifrontenkrieg zu führen. Das österreichische Flaggschiff *Ferdinand Max* hatte unter dem Kommando von Wilhelm von Tegetthoff das Flaggschiff der technisch und zahlenmäßig überlegenen italienischen Flotte, *Re d'Italia*, durch einen Rammstoß zum Sinken gebracht und somit das Gefecht für Österreich entschieden.<sup>3</sup> Trotz des Sieges über die Italiener hier und in der vorangegangenen

Landschlacht bei Custoza vom 24. Juni wurde der Krieg im Norden gegen Preußen verloren. Durch Preußens Sieg bei Königgrätz war Österreich gezwungen, das bis dahin unter seiner Herrschaft stehende Venedig an Italien abzutreten. Im Bild ist somit einer der beiden Siege des insgesamt zu Ungunsten Österreichs verlaufenden Krieges von 1866 festgehalten.<sup>4</sup> Oft wird im Zusammenhang der Themenwahl auf Romakos älteren Bruder Josef verwiesen. Dieser erstellte als Schiffskonstrukteur der Kriegsmarine unter anderem die Baupläne für die Panzerfregatte *Ferdinand Max*, wodurch er indirekt Anteil am Sieg bei Lissa hatte.<sup>5</sup> Für seine Verdienste wurde Josef Romako von Kaiser Franz Josef 1869 mit dem Orden der Eisernen Krone ausgezeichnet und in den erblichen Ritterstand erhoben. Neben dem persönlichen Bezug zum Thema wurde der Maler möglicherweise aber auch durch die öffentliche Diskussion um die Errichtung eines Tegetthoff-Denkmal in Wien angeregt, zu dem es bereits 1873 eine erste Ausschreibung gab.<sup>6</sup> Daneben hatte die Seeschlacht schon unmittelbar nach 1866 Maler zur Auseinandersetzung mit diesem aus österreichischer Sicht ruhmreichen Ereignis inspiriert.<sup>7</sup> Die Art, in welcher Romako den historischen Gegenstand ins Bild setzte, war jedoch völlig neuartig. Neben der Federzeichnung entstanden zwei weitere Fassungen in Öl auf Holz. Um die Werkgenese der Tegetthoff-Bilder und damit die von Romako verfolgte Bildkonzeption besser nachvollziehen zu können, sind die verschiedenen Versionen zunächst vergleichend nebeneinander zu stellen.

#### Die große Zeichnung

1877 stellte Romako seine großformatige Federzeichnung *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* im Salzburger Kunstverein aus.<sup>8</sup> Im Oktober schrieb Romako seinem Freund Wittmann, dass Erzherzog Ludwig Victor das Blatt erworben habe, und verlieh seiner

Hoffnung Ausdruck, dass „der Kaiser doch noch aufmerksam [werde,] wenn er es sieht“.<sup>9</sup> Aus dieser Zeile ist Romakos Ambition deutlich ablesbar, sich mit diesem Bild an höchster Stelle als Historienmaler zu empfehlen.

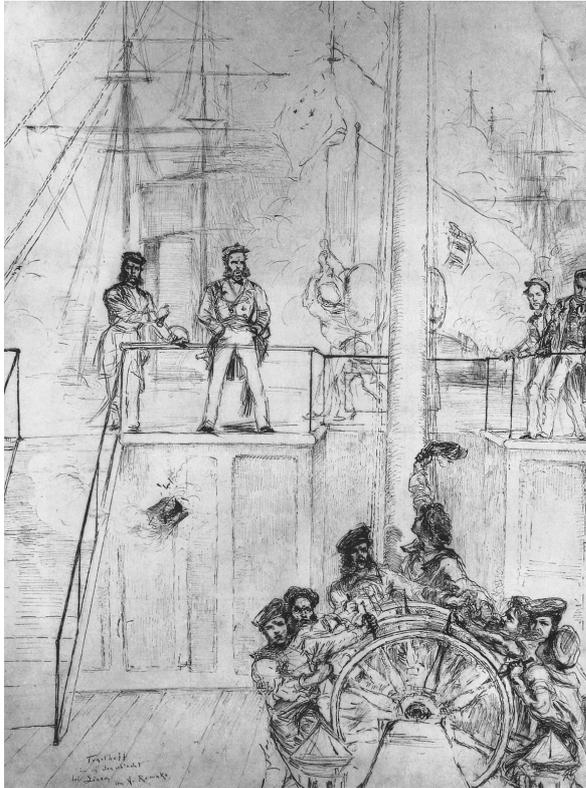


Abb. 1 Anton Romako, Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa, 1877  
© Albertina, Wien

Schon in der Zeichnung ist die grundlegende Bildidee zu Papier gebracht: Der entscheidende Moment einer Schlacht wird mit alleinigem Fokus auf die siegreiche Partei dargestellt. Das Bild zeigt die Kommandobrücke und den Steuerstand des Schiffes in Aufsicht, ohne dass ein Gegner zu sehen ist. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass der Achterdeckaufbau die Zeichnung in zwei Zonen unterteilt: in eine vordere untere Zone mit dem von Matrosen gehaltenen Steuerrad und eine etwas unterhalb der Bildmitte einsetzende obere mit der Kommandobrücke. Auf dieser befinden sich vier Offiziere sowie ein eine Fahne hissender Matrose. Beide Ebenen werden durch die starke Vertikale des hinter dem Steuerrad aufragenden, die gesamte Bildhöhe durchmessenden Mastbaums sowie die steile Treppe am linken Bildrand verbunden. Diese

Elemente suggerieren zugleich eine tiefenräumliche Staffelung des Bildes. Weitere Masten und Takelage im Hintergrund deuten andere Schiffe im Gedränge der Seeschlacht an. Rauchschwaden gehen von zwei Granaten aus, ohne jedoch wesentliche Details zu verdecken. Eine Granate explodiert rechts neben dem Mastbaum über den Köpfen zweier Offiziere, die zweite – brennend, aber noch vor der Detonation – füllt den ansonsten leeren Raum rechts neben der Treppe. Granaten und Rauchschwaden sind der einzige sichtbare Hinweis auf eine Kampfhandlung. Die eigentliche Aktion im Bild konzentriert sich auf die Gruppe der sieben Matrosen in der rechten unteren Bildecke, die sich in ihrem krampfhaften Bemühen, Kurs zu halten, dicht um das Steuerrad drängen. Der nach hinten gewendete Mann verbindet die untere mit der oberen Figurengruppe. Durch das Schwenken seiner Mütze versucht der Matrose, die Aufmerksamkeit des Befehlshabers auf sich zu lenken.

Breitbeinig, die Hände in den Hosentaschen und dennoch aufrecht mit geschwellter Brust, steht in dieser Blickachse der Eskadrekommandant Wilhelm von Tegetthoff. Er ist nahezu frontal gegeben, sein etwas gegrätschter, fester Stand weist ihn als erfahrenen Seemann aus. Mit leicht nach rechts gewendetem Kopf richtet Tegetthoff den Blick über das Steuerrad hinweg auf den sich dort zu denkenden Feind. Der Offizier links von ihm tritt mit energischer Gestik und Mimik an das Geländer der Brücke heran. Während er sich mit seinem gestreckten linken Arm auf die Brüstung stützt, lässt er seine Rechte, in der er ein Fernrohr hält, bis auf Brusthöhe herabsinken. Die Bewegung wirkt, als habe er einen Moment zuvor den Gegner, der inzwischen schon auf Sichtnähe vorgerückt ist, noch durch das Fernglas beobachtet.

Auf der rechten Seite der Kommandobrücke befinden sich zwei weitere Offiziere, die sich durch breiten Stand und den Griff zum Geländer festen Halt verschaffen. Diese Zweiergruppe ist so weit nach rechts gerückt, dass die vordere Figur an ihrer linken Schulter vom Bildrand überschritten ist.

Ebenso wie drei der Offiziere blicken auch einige Matrosen in der unteren Bildzone den Betrachter respektive den Feind direkt an. Allerdings spiegeln ihre Gesichter im Gegensatz zu denen der Offiziere neben einer konzentrierten Anspannung auch Angst und

Entsetzen wider. Die Gruppe der Matrosen um das Steuerrad ist durch den Detailreichtum und die Schatten andeutende Binnenschraffur am weitesten ausdifferenziert, wodurch dieser Bildausschnitt stark akzentuiert wird. Unter diesem Aspekt fallen auch die Köpfe der Offiziere sofort ins Auge, die ebenfalls exakt durchgearbeitet und offensichtlich als getreue Porträts behandelt sind. Allerdings fügen sie sich nicht organisch in das Bildganze, da sie im Verhältnis zum Körper unproportional groß sind, so dass die Figuren grotesk verzerrt wirken. Hierdurch wie durch den Gegensatz zwischen genauer Erfassung der Gegebenheiten an Bord und den nur skizzenhaft angedeuteten Partien offenbart die Zeichnung eine spannungsvolle Polarität. In der Arbeit spricht sich eine Ambivalenz aus: Einerseits entbehrt die Zeichnung den endgültigen Charakter einer finalen Fassung, andererseits ist das Blatt mehr als eine reine Studie, worauf bereits das Format und die Tatsache, dass es im Kunstverein ausgestellt wurde, hinweisen.

Ein Vergleich mit graphisch-technischen Schiffsdarstellungen mit einem ähnlichen Bildausschnitt wie die akribisch dokumentarischen Zeichnungen Thomas Enders (1793-1875) oder Louis Garnerays (1783-1857) weist trotz einiger Ähnlichkeiten in der Anlage auf eine andere Absicht hin.<sup>10</sup> Zwar gibt Romako die Szene in einem genrehaften Erzählton wieder, jedoch wird dieser durch eine Konzentration auf die handelnden Figuren belebt und dramatisiert. Es ist also keineswegs eine reine Zustandsbeschreibung intendiert, sondern die Veranschaulichung eines geschichtlich bedeutsamen Augenblicks. Hinsichtlich des Inhalts ist die Zeichnung als Ereignisbild einzustufen, da eine historische Begebenheit, die noch als gegenwärtig im Bewusstsein lebt, in berichtender Schilderung dargestellt wird.<sup>11</sup> Es wäre aufgrund der Aktualität des Ereignisses anzunehmen, dass sich Romako eher an reportagehaften Illustrationen, wie sie in zeitgenössischen Zeitschriften zu finden sind, als an herkömmlichen Schiffsdarstellungen orientierte.

In der zeitgenössischen Illustrationsgraphik wurde die Situation jedoch zumeist in der Tradition klassischer Seestücke vor Augen geführt. Das bedeutet, dass eine Darstellung der am Gefecht beteiligten Schiffe in

der Überschau aus der Vogelperspektive erfolgte.<sup>12</sup>



Abb. 2 Franz Kollarz, Schlacht bei Lissa am 20. Juli 1866, 1866 © Wien Museum, Wien

Es versteht sich, dass ein derartig distanzierter Blickwinkel bei der Größe der Objekte keine Zuspitzung auf den Einzelnen oder das menschliche Schicksal zulässt. Letzterer Aspekt wurde in einigen Ölbildern zumindest insofern berücksichtigt, als im Vordergrund schiffbrüchige Seeleute gezeigt werden, welche sich mit letzter Kraft an treibende Schiffsteile klammern, um dem Sog der sinkenden *Re d'Italia* zu entkommen. Die Tragödie der ertrinkenden Seeleute wurde besonders in zeitgenössischen italienischen Darstellungen berücksichtigt.<sup>13</sup>

Um den Helden der Schlacht zu feiern, musste allerdings eine andere Form gefunden werden. Hier wäre bei der Suche nach Vorbildern an William Turners (1775-1851) oder mehr noch an Benjamin Wests (1738-1820) Verherrlichungen Lord Nelsons zu denken. Beide wählten eine ausschnittshafte Aufsicht auf ein Schiffsdeck, um den Seehelden in das Zentrum des Bildes zu rücken.<sup>14</sup> Romako verkleinerte den gezeigten Ausschnitt allerdings noch radikaler als in diesen Beispielen und fand somit eine neuartige Form für das Thema der Seeschlacht bei Lissa, die er in den beiden in Öl gemalten Fassungen weiterentwickelte.

### Die erste Version

Die größere Version des Gemäldes *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* (110 x 82 cm) wird meistens als die erste der beiden angenommen und zwischen 1878 und 1880 datiert.<sup>15</sup>



Abb. 3 Anton Romako, Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I, 1878/80 © Belvedere, Wien

In der direkten Gegenüberstellung dieses Ölbilds mit der Zeichnung fallen sogleich einige Unterschiede ins Auge. Die stark hochrechteckige Tafel zeigt hier im verkleinerten Bildausschnitt die Marinesoldaten, teilweise von den Bildrändern überschritten, in zwei übereinander arrangierten Gruppen. Der Ort der Handlung ist nur noch knapp durch die zeichnerisch erfassten Wanten und den Schiffsmast im Hintergrund angedeutet. Wie schon das doppelte Steuerrad, die Staffelung der Figuren hintereinander sowie die perspektivische Verkleinerung der Offiziere gegenüber den Matrosen zeigen, wird insgesamt die Räumlichkeit nicht negiert. Trotzdem ist im Vergleich zur Zeichnung eine extreme räumliche Vereinfachung und Ver-

flächigung festzustellen. Vor allem die aus der Anordnung der Gruppen direkt übereinander resultierende bildparallele statt diagonale Gesamtanlage trägt zu diesem Eindruck bei.

Die Unterteilung in eine untere und eine obere Bildzone entspricht darüber hinaus einem Gegensatz zwischen Bewegung und Ruhe. Die Matrosen unten sind in der Aktion gezeigt, während oben auf der Brücke eine abwartende, konzentrierte Ruhe herrscht, die ihre absolute Steigerung in der versteinert wirkenden Figur Tegetthoffs erfährt. Die Darstellung unterstreicht eine traditionelle Aufgabenverteilung in Abhängigkeit vom militärischen Rang: Die Matrosen zeichnen sich durch ihren körperlichen Einsatz aus, die Offiziere durch ihre Willensstärke. Die Komposition zeigt aber, trotz der sich hierin ausdrückenden Hierarchie, auch die Zusammengehörigkeit der Mannschaft und unterstreicht auf diese Weise den Anteil der unteren Ränge am Erringen des Sieges. Die Komposition verdeutlicht, dass der Admiral gleichsam auf seine Mannschaft bauen kann, sie ist die „Basis“ seines Erfolgs. Die Akzentuierung der unteren Zone durch die drastische Mimik und den direkten Blick aus dem Bild ermöglichen zudem eine Identifikation des Publikums mit den einfachen Matrosen im Vordergrund. Nicht zuletzt in dieser emotionalen Vermittlung zwischen Held und Betrachter reagierte Romako auf eine veränderte gesellschaftliche Realität: Die Erwartung eines bürgerlichen Publikums.

Als die große Fassung des Bildes 1882 zum ersten Mal auf der 1. Internationalen Ausstellung in Wien präsentiert wurde, begegnete man dieser allerdings mit Ablehnung und Spott. Emerich Ranzoni, der Kritiker der Neuen Freien Presse, befand, Romako habe „mit seinem ‚Tegetthoff bei Lissa‘ alle Welt frap্পiert“ und sah in dem Bild „eine der drastischsten Caricaturen [...], an der wir uns niemals erheitert.“ Er ereiferte sich ferner:

*„Daß es Leute gibt, welche diesen Scherz ernst nehmen, wundert uns, und daß die Aufnahme-Commission auch zu dieser Art von Kunstverständigen gezählt werden muß, ist gar erstaunlich!“<sup>16</sup>*

Auch andere Autoren erinnerten sich in der Rückschau, dass man Romako „einfach ausgelacht“<sup>17</sup> habe. Der Kritiker des Neuen Wiener Tagblatts fragte sich, warum „Herr Romako mit seinem unqualifizier-

baren Bilde in den Hauptsaal auf einen Ehrenplatz gethan“<sup>18</sup> wurde. Einer ausführlichen Besprechung erachtete man das Bild dagegen nicht für würdig, so dass keine genauen Kritikpunkte überliefert sind.

Es ist anzunehmen, dass einer der Gründe für diese ablehnenden Reaktionen in dem Befremden lag, welches aus der starken Spannung zwischen dem drastischen Detailrealismus der Gesichter und der maleirsch-summarischen Schilderung der Situation resultiert. Offensichtlich maß Romako den Köpfen die größte Bedeutung in der Darstellung bei, da diese sorgfältig durchgebildet und genauestens ausformuliert sind. Bei den Offizieren handelt es sich nachweislich um Porträt Darstellungen, nämlich Schiffskommandant Linienschiffskapitän Daublebsky von Sterneck, Admiral Tegetthoff, Eskadre-Adjutant Fregattenkapitän Lindner und Korvettenkapitän Attlmayer.<sup>19</sup> Teils grimmig entschlossen, teils mit erschrocken aufgerissenen Augen wirken die Gesichter der Matrosen hingegen wie überzeichnete physiognomische Studien, die zur Vorführung verschiedenster Gemütsregungen dienen. Diese Art der Darstellung ist bei Romako, dem gemeinhin ein virtuoser Umgang mit malerischen Mitteln attestiert wurde, aber sicherlich nicht unmotiviert. Neben dem bereits angesprochenen Identifikationsangebot war mit einer solchen Akzentuierung der Gesichter zweierlei intendiert: Zum einen war es bereits gängige Praxis geworden, Porträts in die Historie aufzunehmen, da die individuellen Züge Authentizität vermitteln sollten. Zum anderen sollte durch die Überbetonung der Mimik, wie Germer in bezug auf französische Historienbilder feststellt, eine „Steigerung des Eindrucks von Augenblicklichkeit“<sup>20</sup> erreicht werden. Dieser Effekt wurde vor allem in der zeitgenössischen Illustration eingesetzt, mit der die Geschichtsmalerei in der Darstellung aktueller Geschehnisse zu konkurrieren hatte. Allerdings brachte die Fokussierung auf die Darstellung eines Moments in einem Medium, das zur längeren Betrachtung auffordert, Probleme mit sich. Ebendieses Vorgehen kritisierte Théodore Duret bereits 1867 in der Besprechung des Bildes *Einnahme des Malokow-Turmes*<sup>21</sup> des Schlachtenmalers Adolphe Yvon mit den Worten, er habe „bei seinen Soldaten emotionalen Ausdruck durch Grimassen ersetzt.“<sup>22</sup>

Der in der Kritik an Romako verwendete Begriff der „Karikatur“ meint in diesem Kontext aber wohl mehr als nur die extreme Mimik. Der Begriff kann hier als Umschreibung für einen nicht näher zu bestimmenden Regelverstoß gegen die klassischen Normen des Historienbildes verstanden werden,<sup>23</sup> denn immerhin ging es um die Darstellung eines verdienten Vaterlandsverteidigers. Es stellt sich die Frage, ob und mit welchen Mitteln Tegetthoff von Romako als Held gezeigt wird. Einerseits durch kompositorische Mittel herausgehoben und nach gängigen Konventionen der Historienmalerei klar als Held des Bildes zu erkennen, wird Tegetthoff andererseits in einer wenig heroischen Haltung präsentiert. Diese ambivalente Darstellung kann durchaus Anlass zur Kritik gegeben haben. Nicht nur mögen die Beinhaltung mit den nach innen weisenden Knien und die schief sitzende Kappe für das Thema unangemessen gewirkt haben: Ein Held, der die Hände in den Hosentaschen vergräbt, musste nach akademischer Definition geradezu als Verweigerung der Heldenikonographie betrachtet werden, galt doch bisher, dass der aktive, sich in seiner Tat erfüllende Heros kompositionelles und inhaltliches Zentrum des Bildes ist.

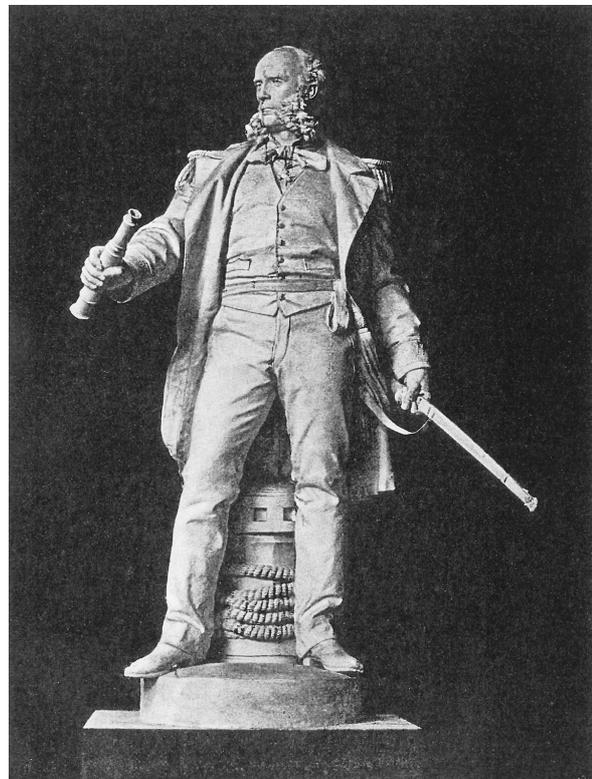


Abb. 4 Carl Kundmann, Tegetthoff-Denkmal, 1886

Über die Möglichkeiten der bildenden Kunst, einen Seehelden während des Kampfes darzustellen, hat sich Paul Ringer in einer zeitgenössischen Kritik zum 1886 errichteten Tegetthoff-Denkmal<sup>24</sup> von Carl Kundmann Gedanken gemacht und stellte diesem Romakos Tegetthoff-Bild gegenüber:

*„Man lachte damals, aber so Unrecht hatte der Mann nicht; jedenfalls ist die Haltung richtiger, als das Gepränge, das sich der Kundmann'sche gibt.“<sup>25</sup>*

Den gegrätschten Stand stufte er als authentisch ein,<sup>26</sup> dennoch sei diese Haltung aber einem Helden einfach nicht angemessen, weshalb Ringer zu dem Schluss kommt:

*„Einen modernen Seehelden im Momente der Gefahr darstellen zu wollen, ist auch meiner Meinung nach für die bildende Kunst ein ebenso verfehltes Unternehmen, als etwa Jacob Grimm in dem Momente darzustellen, wo er das Lautverschiebungsgesetz entdeckt. So gross auch eine Geistesthat ist, Gegenstand bildlicher Darstellung kann sie nie werden, denn es fehlt an den charakteristischen äusseren Anzeichen, die uns die inneren Vorzüge sofort erklären.“<sup>27</sup>*

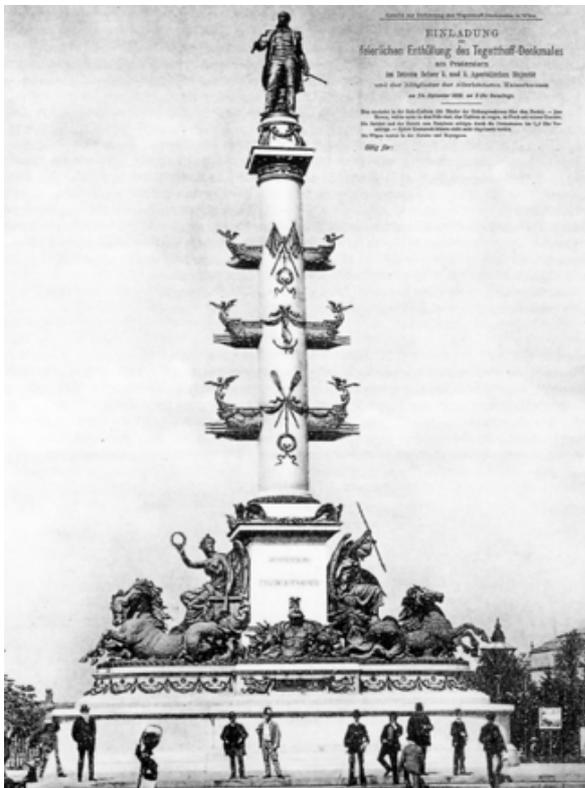


Abb. 5 Tegetthoff-Denkmal, Wien-Praterstern, 1886

Die Überlegungen veranschaulichen ein typisches Dilemma in der Heldendarstellung dieser Zeit. Die Kritik war sich nicht mehr einig, welche Kriterien ein Historienbild zu erfüllen habe, und verlangte geradezu Widersprüchliches vom Künstler: Einerseits wurde Authentizität durch größeren Realismus und Kostümtreue gefordert, andererseits sollte durch eine idealisierende Darstellungsweise der Hochkunst-Anspruch gewahrt bleiben. Der Historienmaler sah sich also vor die Aufgabe gestellt, eine an der Tradition orientierte künstlerische Form mit Inhalten zu verbinden, die durch ein neues Geschichtsbewusstsein geprägt wurden.

Die Art, wie Kundmann den Admiral in einer übertriebenen Pathosgeste mit Griff zum Säbel darstellte, die angesichts moderner Waffentechnik zudem als völlig unsinnig erkannt wurde, erwies sich als bereits überholt.<sup>28</sup> Auch Romako wollte Tegetthoff als Helden darstellen, denn wie hätte er sich sonst mit dem Bild im Kaiserhaus empfehlen können. Darüber hinaus hatte er sich mit dem Thema Lissa längere Zeit befasst und zuvor in familiärem Stolz seinen Bruder als Oberleutnant der Marine porträtiert.<sup>29</sup> Romako suchte allerdings nach einer zeitgemäßerem, aktuellen Form, um Tegetthoff als modernen Helden zu präsentieren.

### Eine unbekannte Skizze

Gerade bei diesem zeitnahen Thema, das in der von ihm gewählten Form keine ikonographische Vorprägung aufwies, konnte Romako experimentieren. Eine erste flüchtige Entwurfsskizze ist bislang in der Forschung in diesem Kontext unberücksichtigt geblieben. Novotny äußert zwar die Vermutung, dass es sich bei der Zeichnung um eine „Studie zu dem Tegetthoffbild“ handeln könnte, ohne diese jedoch in seine weiteren Überlegungen zu den Tegetthoff-Bildern einzubeziehen. Er datiert das Skizzenbuch aufgrund der darin enthaltenen Motive „von den letzten Jahren des Aufenthalts in Italien bis in den Beginn der Achtzigerjahre“.<sup>30</sup> Von Romako ist ansonsten keine Darstellung einer zeitgenössischen Seeschlacht bekannt, weshalb die Vermutung nahe liegt, dass er sich hier in einem ersten Versuch dem Tegetthoff-Thema näherte. Als terminus post quem für die Entstehung der Skizze dürfte 1877 angenommen werden, da sich in eben

diesem Skizzenbuch eine Vorzeichnung (Bl. 34r) zu einem Bild findet, welches Mozart am Spinett zeigt und von Romako während seines Aufenthalts in Salzburg im Herbst 1877 fertig gestellt wurde.



Abb. 6 Anton Romako, Skizze © Albertina, Wien

In dieser ersten Entwurfsskizze zum Tegetthoff-Thema erweist sich Romako noch einer traditionellen Auffassung der Heldendarstellung verhaftet.<sup>31</sup> Im Zentrum des hochrechteckigen Blattes steht ein uniformierter Mann in heroischer, standbildgleicher Pose auf einem Schiffsbug. Er ist in einer Dreiviertelansicht nach links gewendet. Mit geschwellter Brust blickt der Offizier starr vor sich hin, sein Käppi schräg auf dem Hinterkopf und ein Fernrohr unter seinen linken Arm geklemmt. Sein gestreckter rechter Arm weist in Richtung weiterer Schiffe, die unterhalb des Schiffsbugs am linken Bildrand zu erkennen sind. So bilden Zeigegestus und Schulter eine Diagonale in den Raum wie auch die Komposition insgesamt auf einem Diagonalzug beruht, der von rechts unten über eine nur wenig definierte Figur (eines Matrosen?) auf den alles über-

ragenden Seehelden zuläuft. Tegetthoff wird hier in der pathetischen Manier konventioneller Historienbilder dargestellt.

Von dieser ersten Skizze über die große Tuschezeichnung bis hin zu den beiden gemalten Fassungen entwickelte Romako den Bildgedanken jedoch in eine andere Richtung weiter. Gegenüber seinem ersten Entwurf legte er dem Thema einen völlig veränderten Bildaufbau zugrunde.<sup>32</sup> Wichtigstes Resultat dieser Neufassung ist, dass Romako zu einer Darstellung des Helden ohne übersteigertes Pathos gelangt. Er erhöht Tegetthoff in einer für damalige Verhältnisse subtilen Weise. Der Held ist nicht mehr durch eine Aktion als Initiator der Geschichte aufgefasst. Die Unbewegtheit wie die Mimik des Admirals deuten auf den Versuch, die Darstellung zu psychologisieren. Die äußere Ruhe soll eine Wendung nach innen veranschaulichen, die Handlung gleichsam ins Gedankliche verlagern: Die Entscheidung ist getroffen, der Befehl erteilt, der entweder Untergang und Schmach oder Sieg und Ruhm bedeutet. Die gesamte Mannschaft ist ihrem Schicksal nun auf Gedeih und Verderb ausgeliefert. Wie Wieland Schmied ausführte, begriff Romako „die Schlacht nicht mehr als eine Anhäufung von Gewalttaten, sondern als Psychodrama.“<sup>33</sup>

Die Individualisierung und Psychologisierung des Protagonisten sowie der fehlende Handlungsimpetus laufen einerseits einer klassischen Heldendarstellung zuwider, verknüpfen andererseits aber implizit neue, bürgerliche Werte mit dem Heldenbegriff. Deutlich lässt sich hierin der Versuch der Etablierung eines neuen, modernen Charakterhelden bei Romako erkennen, der allerdings eine Demontage des klassischen Helden voraussetzte.

Das Wiener Publikum goutierte dieses Vorgehen nicht. Offenkundig erschien ihm der Volksheld Tegetthoff nicht heroisch genug. „Man fühlte“, wie Fritz Novotny vermutete, „die feinere, versteckte Form der Huldigung [...] aus dieser Gestalt des Admirals [...] nicht heraus, in jener Zeit, deren Historienmalerei sich in Theaterpathos überbot.“<sup>34</sup> Ein Blick auf die pompösen Riesenleinwände Hans Makarts mag zur Bestätigung dieser These genügen.

Wie die Reaktionen auf sein Bild beweisen, stellte sich Romako mit seiner Auffassung des Helden wie der

Historienmalerei außerhalb der Konventionen. Obwohl er offensichtlich von einer akademischen Tradition ausging, beispielsweise indem er für die große Fassung Detailstudien zu einzelnen Figuren anfertigte,<sup>35</sup> beleidigte beziehungsweise überforderte Romako mit seiner Art der Heldendarstellung den konventionellen Zeitgeschmack. Sein Konzept einer Neuformulierung des Historienbildes verfolgte Romako allerdings konsequent weiter, wie die kleine Fassung des Tegetthoff-Bildes zeigt.

### Die zweite Version

In der nur 24 x 18 cm messenden zweiten Version ist die Gesamtanlage noch weiter in die Fläche gedacht.<sup>36</sup> Die Aufsicht auf das Schiffsdeck wurde aufgegeben. Es gibt kaum noch Hinweise auf eine tiefenräumliche Erstreckung der Szene, sie mutet geradezu raumlos an. Die zweidimensionale Wirkung wird durch die Verunklärung der Raumdisposition verstärkt, die insbesondere durch den Rauch entsteht, in dem der eigentliche Standort der Offiziere nicht zu erkennen ist. Insgesamt ist die Malweise in diesem kleinformatigen Gemälde gegenüber der ersten Version lockerer, weniger exakt und naturalistisch. Durch diese durchgängig zu Grunde gelegte malerische Auffassung ist die Wirkung einheitlicher. Dieser Eindruck entsteht nicht zuletzt, da Romako hier auf eine detailgetreue Wiedergabe der Gesichter verzichtet hat. Sie sind summarisch und vereinfachend erfasst. Trotzdem drücken sich bei den Offizieren die Individualcharaktere in skizzenhaften Porträts aus. Die Gesichter der Matrosen erhalten durch die ungeglätteten Pinselstriche einen gesteigerten, expressiven Charakter. Sie wirken wie Abkürzungen der jeweils anklingenden Mimik. So stehen sich individuelles Porträt und namenlose Typisierung gegenüber.

Dramatisierend wirkt neben der kontrastreich – fast als Schwarz-Weiß-Gegensatz – eingesetzten Farbe der wiederum verkleinerte Bildausschnitt. Dadurch, dass die Figuren weniger Raum umgibt und sie sogar vielfach vom Bildrand überschritten sind, bekommt die Szene einen starken Augenblicks- und Fragmentcharakter. Der kleine Bildausschnitt bewirkt darüber hinaus eine Nahaufnahme und ein extremes Heranrücken des Betrachters. Die Distanz zum Dargestellten ist

weiter verkürzt, das Geschehen zum Greifen nah. Eine unmittelbare, abrupte Konfrontation mit dem Ereignis ist die Folge. Die räumliche Komprimierung der Szene steht in einem analogen Verhältnis zur dargestellten Zeit, den Bruchteil einer Sekunde. Alles ist auf „einen Zeitpunkt des Rausches zwischen Leben und Tod“<sup>37</sup> zugespitzt.



Abb. 7 Anton Romako, Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II, um 1880/82 © Belvedere, Wien

Im Verhältnis zur ersten Fassung ist hier eine enorme Raffung der Darstellung festzustellen. Während bei der ersten Version noch ein Zweifel über den Ausgang des Manövers und eine gewisse Unentschiedenheit in Mimik und Gestik vorherrschen, kommt in dem unbedingten Vorwärts der zweiten eine große Siegesgewissheit zum Ausdruck. Keine der Figuren ist mehr nach hinten gewendet. Alle Bewegung, sowohl des Einzelnen als auch der Gesamtheit, drängt unaufhaltsam und ohne Zögern nach vorn, auf den Feind, auf den Betrachter zu. Der riskante Angriff geht ansatzlos in Jubel über. Die Aktion und der daraus resultierende Sieg sind im Bild simultan in einer Momentaufnahme

zusammengezogen. Durch dieses Vorgehen wird die zu vermittelnde Botschaft noch überzeugender formuliert.

Neben dem an der Aktualität orientierten Konzept der Augenblicklichkeit scheint Romako aber eine idealisierende Heldendarstellung nicht ganz aufgegeben zu haben. Um die Kurzlebigkeit des sensationellen Moments durch geschichtliche Ewigkeit zu transzendieren, ist er um die Etablierung einer weiteren Sinnebene bemüht. Dies geschieht sicherlich nicht nur aus einer bestimmten historischen Grundhaltung heraus, sondern ist zudem mit dem Hochkunstsanspruch Romakos zu begründen. Zwar wird nicht der Held mit Pathos geschildert, ein solches artikuliert sich aber gleichwohl in der Figur des rufenden Matrosen. Er verbindet durch seinen ausgestreckten Arm die untere Ebene mit der oberen und somit die Motive größter Bewegung und vollkommener äußerer Ruhe im Bild. Die Geste wirkt wie ein Siegeszeichen, das den positiven Ausgang der Tat antizipiert, während aus den Gesichtern noch Ungewissheit und Schrecken sprechen. In dieser Bewegung wie im Schrei entlädt sich die gesamte im Bild angestaute Spannung. Diese „Pathosfigur“ wirkt amplifikatorisch, durch sie wird die Figur Tegetthoffs indirekt dynamisiert und sein Heldentum betont.

Darüber hinaus erinnert das Steuerrad nicht zufällig an das Rad der Fortuna.<sup>38</sup> Die Matrosen sind damit beschäftigt, das Rad zu halten, im übertragenen Sinne also das Schicksal zu beeinflussen oder gar den Lauf des Schicksals aufzuhalten. Tegetthoff erscheint einerseits über dem Schicksal stehend, so als beherrsche er dieses, andererseits ist sein Los aufs Engste mit dem seiner Mannschaft verbunden. Romakos Bild ließe sich also fast emblematisch deuten. Seine Absicht besteht nicht mehr – wie noch in der Zeichnung – vorrangig darin nachzuerzählen, wie es gewesen ist. Alles Reportagehafte, alles Konkrete der Situation ist zurückgedrängt. Durch die Reduktion des Episodischen in einer chiffrageartigen Bildsprache und unter Verzicht auf den gesamten dekorativen Apparat erhält der Inhalt bei Romako eine neue Prägnanz. Dieser wird mittels der neuen Raumauffassung in einer plakativen Flächigkeit präsentiert. Romako gelangt durch diese Abstraktion gleichsam zu einem Sinnbild, das

über den Moment hinauszudeuten vermag. Er verlagert sich auf das Unsichtbare in der Geschichte, an die Stelle des Erzählerischen tritt das Symbolische. Nicht dieser Kampf, nicht dieser Sieg stehen im Mittelpunkt, sondern das allgemein Menschliche.

Damit überführt Romako den authentisch wirkenden Bericht gleichzeitig in eine eigene künstlerische Idee vom Ereignis. Er löst sich also im Werkprozess von einer sachgetreuen Situationsbeschreibung mit narrativem Charakter und gelangt in einer Synthese realistischer und idealistischer Elemente zu einer individuellen Neuformulierung des Historienbildes.

### Vorbilder

Es stellt sich die Frage, woher Romako Anregungen für diese Innovation bezog. Sicherlich ist nicht eine bestimmte Inspirationsquelle auszumachen, es kommt vielmehr eine ganze Reihe von Impulsgebern in Frage. Fest steht, dass Romako die Weltausstellung von 1878 in Paris besuchte und ihm damit die gesamte Bandbreite der zeitgenössischen Malerei inklusive der modernen französischen Bilder vor Augen stand.<sup>39</sup> Es spricht einiges für die These, dass die gemalten Versionen des Tegetthoff-Bildes nach diesem Frankreichaufenthalt entstanden sind. Schon die erste Fassung ist in Malweise und Kolorit nicht unbeeinflusst von der französischen Malerei.<sup>40</sup> Insbesondere aber für die zweite Version, in welcher die Palette gegenüber der ersten reduzierter ist und malerisch-realistische Ausdrucksmittel Verwendung finden, ist die Auseinandersetzung mit der französischen Kunst anzunehmen. Nicht selten wird in der Forschung der Vergleich zu Manet bemüht, dem Romakos Malweise und Farbgebung in der Tat bisweilen nahe kommen.<sup>41</sup> Die Verwandtschaft beider Künstler geht aber über die maltechnischen Eigenschaften hinaus. Die frappierende Unmittelbarkeit in Romakos Tegetthoff-Bild, die den Betrachter abrupt in die Handlung und psychologische Atmosphäre des Augenblicks versetzt, anstatt ihm wie gewohnt die bequeme Übersicht über die Schlacht zu gewähren, erinnert an Manets *Erschießung Kaiser Maximilians*.<sup>42</sup> Das Moment der „distanzlose[n] Konfrontation des Betrachters mit dem wiedergegebenen Vorfall“<sup>43</sup> ist bei Romako durch die absolute Frontalität in der Anordnung der Figuren noch

gesteigert. Manets Gemälde der Erschießung ist auch aufgrund weiterer Aspekte mit Romakos Tegetthoff-Bild vergleichbar: Einerseits gleicht sich der Aufbau der Szene in übereinander gestaffelte Zonen, andererseits findet sich bei Manet ein Kontrast zwischen den nur skizzenhaft ausgeführten Gesichtern der Zuschauergruppe und der genauen physiognomischen Erfassung der Soldaten, der auch bei Romako zwischen Mannschaft und Offizieren festzustellen ist.

Einzel motive wie der rufende Matrose könnten auf Géricaults *Floß der Medusa*<sup>44</sup> oder Delacroix' *Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden* zurückzuführen sein.<sup>45</sup> Mit letzterem vergleichbar ist überdies das gewählte Verhältnis von den naturalistisch aufgefassten Figuren zum Hintergrund. Romako stellt seine Seeleute ebenfalls vor eine farblich abgestufte Fläche, die den Rauch und Pulverdampf der Schlacht vorstellen soll. Die Figuren sind dabei aber keineswegs in der Art einer impressionistisch-atmosphärischen Darstellung in den Rauch eingehüllt, sondern treten insbesondere in der ersten Fassung als klar abgesetzte Silhouetten vor den Hintergrund. Für ein solches Vorgehen lassen sich aber nicht nur französische Beispiele finden. Ähnlich verfährt auch Menzel in seinem *Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch*, in welchem er überdies den gewählten Bildausschnitt ebenfalls auf eine Partei einer Schlacht konzentriert.<sup>46</sup>

In seiner zweiten Fassung geht Romako über eine solche Auffassung allerdings weit hinaus. Das Ausschnitthafte, über den Rahmen Hinausweisende lässt das Bild weniger fest strukturiert erscheinen als eine klassische, in sich abgeschlossene Komposition. Die Auflösung einer stabilen Bildordnung und die neuartige malerische Ordnung in der Fläche müssen insbesondere in der Darstellung einer Schlacht auffallen, da bisher der Grundsatz galt, dass die Schlacht einen Ort haben muss. Das Frappierende an Romakos *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II* ist, dass hier kein Ort angegeben ist. Die appellative zweidimensionale Gestaltungsweise des Themas, welche die reduzierten Mittel der Plakatkunst des *fin de siècle* vorwegnimmt, wurde bereits zum seit den 1860er Jahren in Paris populär gewordenen japanischen Farbholzschnitt in Beziehung gesetzt.<sup>47</sup> Romakos raumlosflächige Konzeption und geometrische Strenge der Anordnung eröffnen ganz neue Möglichkeiten für das

Figurenbild, womit er zukünftige Entwicklungen ankündigt, wie etwa die Gegenüberstellung zu Hodlers Wandbild *Der Aufbruch der Jenenser Studenten* von 1908 belegt.<sup>48</sup> Tatsächlich hält Romakos kleine Holztafel des Tegetthoff-Bildes dem Vergleich zum Wandbild stand, der monumentale Charakter des Bildes ließe eine Übertragung in große Formate ohne weiteres zu.

## Die Modernität von Romakos Helden

Ein wesentlicher Faktor der in Romakos Bestrebungen zur Modernisierung des Helden und damit des Historienbildes ist das Ineinandergreifen einer kompromisslosen zeitlichen wie räumlichen Ausschnitthaftigkeit. In der zweiten Version des Tegetthoff-Bildes gelingt es Romako, den Augenblicks- und Fragmentcharakter derart zu steigern, dass daraus eine prägnante Neuformulierung des Historienbildes resultiert. In einer extrem zeittraffenden Darstellung, bei der Kampf und Sieg, Aktion und Ergebnis in eins fallen, weicht das zuvor beherrschende Episodische einer chiffreartig verkürzten Bildsprache, die auf den gesamten dekorativen Apparat der traditionellen Historienmalerei verzichtet. Diese Verkürzung der zeitlichen Dimension auf einen Sekundenbruchteil geht beim Tegetthoff-Bild mit einer kühnen Reduktion in der räumlichen Auffassung einher. Die in den einzelnen Versionen des Bildes zunehmende Verflächigung und perspektivische Vereinfachung führen letztlich zu einer Aufgabe der räumlichen Illusion. Diese raumloszweidimensionale Konzeption erreicht eine größere Eindringlichkeit der Aussage zu Lasten der stabilen Bildordnung der klassischen Historienmalerei. Die mimetische Funktion rückt in den Hintergrund und macht einer symbolischen Platz. Darüber hinaus thematisiert Romako mit der bewussten Beschränkung auf die Zweidimensionalität das Medium der Malerei und erweist in dieser Selbstreferentialität eine weitere gedankliche Nähe zum Diskurs der Moderne.

Mit der Zuspitzung der Augenblicklichkeit und unmittelbaren Nahsichtigkeit in Romakos *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II* ist ein psychologischer Effekt verbunden, der das Verhältnis vom Betrachter zum Bild neu bestimmt. Diese Art der Darstellung lässt keine in sich geschlossene Komposition mehr

zu, so dass die hermetische Geschlossenheit des klassischen Historienbildes aufgehoben und zugleich die Betrachterkompetenz stark erweitert wird. Der gewählte Ausschnitt führt den Betrachter ganz nah an das Geschehen heran und ist dabei auf das kleinste denkbare Fragment einer historischen Erzählung reduziert, welches ohne weitere Erläuterungen des Ereignisses noch sinnstiftend wirken kann. Es ist kein Feind wahrzunehmen und – mit Ausnahme des rufenden Matrosen – kaum eine Bewegung der Figuren selbst. Die Handlung erscheint still gestellt, die innerbildliche Narration fast ausgesetzt. In der Konzeption des Gemäldes spekulierte Romako zwar sicherlich auch auf das Vorwissen des damaligen Betrachters,<sup>49</sup> aber selbst ohne die Kenntnis von der dargestellten Seeschlacht wird man von der psychologischen Kraft des Bildes in Bann gezogen. Die Emotionen greifen direkt auf den Betrachter über. Dieser Eindruck ist auf den unumkehrbaren Vorwärtsdrang der gesamten Mannschaft zurückzuführen, der für den Betrachter eine unausweichliche Konfrontation bedeutet. Die Frontalität ist ein ebenso einfaches wie einprägsames Zeichen für die Attacke. Durch den Bildaufbau ist eine Brücke zum Betrachter geschlagen, der abrupt in die Handlung und die psychologische Atmosphäre des Augenblicks hinein versetzt wird. Die Funktion des Historienbildes ist damit neu definiert, indem es weder eine Geschichtsdeutung im Sinne einer vorformulierten Lehre noch eine in sich abgeschlossene Geschichte präsentiert, sondern in einen „emotionalen Dialog mit dem Betrachter“<sup>50</sup> eintritt.

## Endnoten

1. Vgl. die zusammenfassende Darstellung der klassischen Heldenikonographie bei Busch 1993, S. 19, sowie allgemein zum Thema Mai 1987.
2. Hevesi 1909, S. 123.
3. Das Rammen anderer Schiffe war nach Angaben des Militärhistorikers M. Christian Ortner gerade in unübersichtlichen Nahkampfsituationen „ein typisches Manöver“. Spektakulär war in diesem Fall jedoch die Tatsache, dass man, anstatt wie üblich die Geschwindigkeit zu verringern, Befehl zur Beschleunigung gab, wodurch dem Gegner ein entsprechend schwerer Schaden zugefügt werden konnte. Vgl. Ortner 1998, S. 31. Dieser Artikel informiert zudem über den exakten Hergang der Seeschlacht vom 20. Juli 1866.
4. 1880 widmete sich Romako mit einer Episode aus der Schlacht bei Königgrätz auch den für Österreich schicksalhaften Kriegsergebnissen im Norden. Vgl. Ankwic-Kleehoven 1957, S. 81.
5. Vgl. Aichelburg 2002, S. 193 sowie Ortner 1998, S. 32-33.
6. Tegetthoff war bereits 1871 im Alter von 43 Jahren gestorben. Nach einem langwierigen Ausschreibungsprozess konnte das Wiener Tegetthoff-Denkmal erst 1886 enthüllt werden. Vgl. hierzu Reiter 2002, S. 522-523.
7. Hervorzuheben sind in diesem Kontext Josef C. B. Püttners: Rammstoß des k.k. Flaggenschiffes Erzherzog Ferdinand Max (1866. Öl/Leinwand, 62 x 88 cm. Heeresgeschichtliches Museum im Arsenal, Wien) sowie das sogenannte Marine-Album von Anton Perko (1833-1900), welches noch 1866 fertiggestellt wurde. Es hält in einer Reihe von chronologisch angeordneten Darstellungen den Hergang der Schlacht fest. Vgl. Ortner 2003, S. 116.
8. Anton Romako: Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa. 1877. Bez. u. l.: „Tegethoff [sic] in der Seeschlacht bei Lissa, von A. Romako“. Federzeichnung in Bister und Tinte, 750 x 552 mm. Graphische Sammlung Albertina, Wien. (Inv.-Nr. 25466).
9. Brief Romakos aus Salzburg an Wittmann vom 27.10.1877. Wien, Stadt- und Landesbibliothek, Inv. Nr. 65.496.
10. Thomas Ender: Verdeck der k.k. Fregatte Austria unter Segel gezeichnet. 1817/18. Bleistift, teilweise aquarelliert, 200 x 278 mm. Akademie der bildenden Künste Wien, Kupferstichkabinett. Louis Garneray: Gaillard d'arrière d'un Vaisseau de 74. Gestochen von Alexandre Damien Manceau für La France maritime. Begründet und geleitet durch Amédée Grehan. 4 Bde. 1837-53.
11. So die Definition nach Hager 1939, S. 2.
12. Neben der Farblithographie von F. Kollarz im Stil einer Zeitschriftenillustration, war ein Stahlstich zur Seeschlacht bei Lissa z.B. in der New Yorker Zeitschrift Harper's Weekly vom 1. September 1866 (Reprint 1898, S. 549) abgedruckt.
13. Vgl. beispielsweise Tommaso di Lorenzo: Battaglia di Lissa sowie Giovanni Selerio: Combattimento navale di Lissa. 1867. Abgebildet in: Ausst. Kat. Venedig 2003, S. 240. Aber auch bei Püttner wird dieser Aspekt aufgegriffen. Viele der militärischen Berichte betonen, dass die Re d'Italia mit 391 Mann Besatzung in nur 3 Minuten versank und kaum jemand überlebte. Vgl. Ortner 1998, S. 32.
14. J. M. William Turner: Die Schlacht bei Trafalgar. 1806. Öl/Leinwand, 171 x 239 cm. London, Tate Gallery und Benjamin West: Der Tod des Lord Nelson. 1806. Öl/Leinwand, 182 x 247 cm. Liverpool, Walker Art Gallery.
15. Anton Romako: Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I. Um 1878/80. Öl/Holz, 110 x 82 cm. Bez. o. r.: Tegetthoff bei Lissa rennt die Corazzata Re d'Italia ein. A. Romako. Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 5032. Novotny argumentiert plausibel, weshalb die „kleinere Fassung als eine konzentriertere Form des Bildgedankens der großen Version nachfolgte“. Vgl. Novotny 1954, S. 41 ff. Zitat S. 42. Seither wird dieser Datierungsvorschlag zumeist angenommen. Die Befürworter der These, bei der kleineren Version handle es sich um eine Ölskizze zur späteren großen Version seien hier der Vollständigkeit halber angeführt: Zimmermann 1919, S. 61; Schwarz 1928, S. 21 und Ankwic-Kleehoven 1953, S. 177. Letzterer verweist in diesem Kontext zudem auf eine in der Akademie der bildenden Künste befindliche Kohlezeichnung, die er als Vorarbeit Romakos zum Themenkreis Lissa ansieht. Die Zuschreibung des Blattes an Romako scheint aus stilistischen Gründen aber höchst unwahrscheinlich und wurde schon von Novotny zurückgewiesen (Novotny 1954, S. 41).
16. Ranzoni, Emerich: Kunstblatt. Die Internationale Kunstausstellung. Neue Freie Presse vom 17.05.1882, S. 4.
17. Vgl. Seligmann, A. F.: Ausstellungen (Romako. – „Hagenbund“.) In: Neue Freie Presse. 30.11.1905, S. 1-2. Zitat S. 2. Der Autor bezieht seine Aussage nicht explizit auf das Tegetthoff-Bild, sondern auf die Gemälde Romakos „vor etwa fünfundzwanzig Jahren“ allgemein, die Beschreibung der Reaktionen deckt sich aber mit den anderen befragten Quellen.
18. Schembera, V. K.: Von der „Internationalen Kunstausstellung“. Nochmals Deutschland. In: Neues Wiener Tagblatt. 16. Jg. Nr. 96. 07.04.1882, S. 2.
19. Vgl. Mayer 1994, S. 38. Wie sehr Romako sich um authentische Einzelporträts bemühte, zeigt zudem ein Vergleich zu einem Porträt Tegetthoffs, das Novotny ebenfalls in den Entstehungszusammenhang der Tegetthoff-Bilder stellt. Anton Romako: Brustbild Tegetthoffs. Um 1880/1882. Öl/Leinwand, 69 x 55,5 cm. Verbleib unbekannt.
20. Vgl. Germer 1992, S. 41.
21. Adolphe Yvon: Einnahme des Malokow-Turmes am 8. September 1855. 1857. Öl/Leinwand, 600 x 900 cm. Versailles, Musée National du Château.
22. Vgl. Germer 1992, S. 41.
23. Der Begriff der Karikatur ist hier als Antonym zur Idealisierung aufzufassen. An die Stelle der Überhöhung eines Gegenstandes mittels einer idealisierten Schönheit tritt in der Karikatur die Übertreibung und Überzeichnung durch den bewussten Einsatz des Hässlichen. Das hierin vorgenommene „Spiel mit den Normen sensibilisiert erst für deren feine Grenzen.“ Vgl. Busch 1989, S. 130.
24. Carl Kundmann: Tegetthoff-Denkmal. 1874-1886. Figur: Bronze. 350 cm. Wien, Praterstern.
25. Ringer, Paul: Das Tegetthoff-Denkmal Carl Kundmanns. In: Allgemeine Kunst-Chronik, 2.10.1886, S. 789.
26. Eine zeitgenössische Photographie beschreibt Aichelburg: „Wilhelm von Tegetthoff an Bord der Fregatte „Schwarzenberg“ vor Cuxhaven, Mai 1864, wie man ihn kennt: mit Händen in den Hosentaschen – ein Privileg der Marineoffiziere“. Vgl. Aichelburg 1999, S. 27.
27. Ringer 1886, S. 789. Die Hervorhebungen sind aus dem Originaltext übernommen.
28. Vgl. hierzu etwa Friedrich Theodor Vischer 1922, 400 ff.: „Die neuere Kriegsführung, worin die nationalen, politischen Urheber entweder gar nicht, oder wenn sie, wie z.B. Napoleon, zugleich die Feldherren sind, nicht physisch, sondern nur intellektuell aus der Ferne leitend am Kampf teilnehmen, gibt daher auch in der historischen Schlacht meist nur zu dieser sittenbildlichen Gattung den Stoff.“
29. Anton Romako: Der Schiffsbau-Ingenieur Josef von Romako als Oberleutnant. 1849/54. Öl/Leinwand, 64 x 50,5 cm. Wien, Belvedere. Inv. Nr. 1236.
30. Vgl. Novotny 1954, S. 41 und 101.
31. Anton Romako: Skizzenbuch. 67 paginierte Blätter. Einband: beige, Leinen ca. 12,7 x 19,5 cm. Albertina, Wien. Inv. Nr. 26560. Bl. 50r.
32. Dies geschieht unter anderem, indem er weitere Figuren mit einbezieht, die wesentlichen Anteil am Sieg hatten. Wie die Porträts der Beteiligten sowie die vielen Details in der großen Federzeichnung vermuten lassen, gingen den weiteren Arbeiten gründliche Recherchen zum Ereignis und den Gegebenheiten an Bord voraus. Wie Esau vermutet, könnte hier Romakos Bruder Josef mit seinem Spezialwissen zum Thema hilfreich gewesen sein. Vgl. Esau 1986, S. 79.
33. Schmied 1991, S. 17.
34. Novotny 1954, S. 43-44.
35. Vgl. Anton Romako: Figurenstudie für Matrosen. (Gestürzter Matrose und Studien zu dessen linker Hand). Feder, Tinte in Blau, 380 x 310 mm Bez. r.u. A. Romako. (Verschollen), Studie eines Matrosen. Feder, Tinte in Blau, 347 x 237 mm, Bez. l. u. A. Romako. Inv.-Nr.: 28388; Studie: Steuermann. Feder, Tinte in Schwarz und Blau, 345 x 283 mm, Bez. l. u. A. Romako. Inv.-Nr.: 28389. Wien, Graphische Sammlung Albertina.
36. Anton Romako: Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II. Um 1880/82. Öl/Holz, 24 x 18 cm. Bez. u. r.: A. Romako/ Lissa. Wien, Belvedere. Inv. Nr. 2198.
37. Hevesi 1909, S. 124.
38. Auf diesen Zusammenhang hat bereits Werner Telesko hingewiesen. Vgl. Telesko 1996, S. 58.
39. In einem Brief vom 30. April 1878 aus Paris (Rue de L'Arcade 27) bedankte sich Romako bei Graf Kuefstein für die „gütigst zugeschickte Eintrittskarte zur Ausstellungs Eröffnungs Feier.“ Vgl. Novotny 1954 A, S. 74. In Paris konnte er selbstverständlich nicht allein die zeitgenössische französische Malerei sehen, sondern auf der Ausstellung auch einen Vergleich zu seinen Landsleuten ziehen. So waren Matejko, Brozik und Benczúr mit großen Historienbildern, Makart mit seinem Einzug Karls V. vertreten, daneben auch seine ehemaligen Studienkollegen (Griepenkerl, Passini, Eisenmenger). Vgl. Exposition universelle internationale de 1878, à Paris. Catalogue officiel publié par le commissariat général. Tome I. Groupe I, Œuvres d'art. Classes 1 à 5. 4e Édition. Paris 1878, S. 265-274.
40. Frodl geht hingegen davon aus, dass die erste Fassung vor dem Parisbesuch entstand, während die zweite im Anschluss daran gemalt wurde. Vgl. Frodl 1992, S. 21.

41. Vgl. beispielsweise Mauthe 1950, S. 1; Eitner 1971, S. 81; Novotny 1972, S. 67. Die Ähnlichkeit zu Manet wurde nicht nur in Bezug auf das Tegetthoff-Bild gesehen. Vgl. E.S.: A l'Étranger. Dernières Nouvelles des Art. 26.02.1928. Dort heißt es: „un portrait par Romako qui rappelle Manet par la couleur“.
42. Edouard Manet: Die Erschießung Kaiser Maximilians (III). 1868/69. Öl/Leinwand, 252 x 302 cm. Mannheim, Städtische Kunsthalle. Vgl. hierzu auch: Esau 1986, S. 80.
43. Hofmann 1991, S. 118. Hofmann stellt sowohl Manet als auch Romako in die geistige Nachfolge Goyas.
44. Théodore Géricault: Floß der Medusa. 1819. Öl/Leinwand, 491 x 716 cm. Paris, Musée du Louvre.
45. Auch die trianguläre Bildanlage Romakos, die sich vor allem in der ersten Version auf einen durch Menschen gebildeten Kegelstumpf als Basis stützt, ist in ihrer blockhaften Erscheinung mit dem Barrikadenmotiv vergleichbar. Vgl. Eugène Delacroix: Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden. 1830. Öl/Leinwand, 260 x 350 cm. Paris, Musée du Louvre.
46. Adolph Menzel: Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch. 1850-1856. Öl/Leinwand, 295 x 378 cm. Kriegsverlust.
47. Schon Friedrich Pollack sah „Japans Einfluß“ beim „Tegetthoff“. Vgl. Pollack 1909/10, S. 417. Und Frodl fragt sich: „Sollte sich Romako von den farbig und kompositionell konzentrierten, sparsamen Darstellungen auf japanischen Holzschnitten haben beeindruckt lassen?“ Frodl 1992, S. 21.
48. Ferdinand Hodler: Der Aufbruch der Jenenser Studenten von 1813. 1908. Wandbild, 358 x 546 cm. Jena, Universität. Eine Ähnlichkeit zu Hodler stellt auch Novotny heraus. Novotny 1954, S. 75.
49. Für damalige Betrachter waren das Ereignis der Seeschlacht bei Lissa und das Porträt Tegetthoffs durch die illustrierte Presse sicherlich noch so präsent, dass es des Titels zur Kontextualisierung gar nicht unbedingt bedurfte.
50. Wagner 1991, S. 22.

## Bibliographie

### Aichelburg 1999

Aichelburg, Wladimir: Ein Draufgänger aus Marburg an der Drau. Wilhelm von Tegetthoff, der Sieger von Lissa. In: Vivat Lissa! Die Wiederkehr des Löwen. Hg. von Alexander Sixtus v. Reden. Wien 1999, S. 27-35.

### Aichelburg 2002

Aichelburg, Wladimir: Register der k. (u.) k. Kriegsschiffe. Von Abbandanza bis Zrinyi. Wien, Graz 2002.

### Ankwicz-Kleehoven 1953

Ankwicz-Kleehoven, Hans: Die Romako-Blätter der Wiener Akademie Bibliothek. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XV (XIX), 1953, S. 173-178.

### Ankwicz-Kleehoven 1957

Ankwicz-Kleehoven, Hans: Artikel „Anton Romako“. In: Grosse Österreicher. Neue Österreichische Biographie ab 1815. Bd. 12, Zürich, Leipzig, Wien 1957, S. 76-88.

### Busch 1989

Busch, Werner: Das Ende der klassischen Bilderzählung. In: Fehr, Michael, Grohé, Stefan (Hg.): Geschichte, Bild, Museum. Zur Darstellung von Geschichte im Museum. Köln 1989 (Museum der Museen 1), S. 127-166.

### Busch 1993

Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993.

### Eitner 1971

Eitner, Lorenz: The artist estranged: Messerschmidt and Romako. In: Hess, Thomas B. und Ashbery, John (Hg.): The Grand Eccentrics. From medieval to contemporary; the eccentric in painting sculpture and architecture. New York 1971, S. 69-83.

### Esau 1986

Esau, Erika: Anton Romako's portraits and the beginnings of Modernism in Vienna. Phil. Diss. Ann Arbor, Michigan 1986.

### Frodl 1992

Frodl, Gerbert: Anton Romako. In: Der Außenseiter Anton Romako. Ein Maler der Wiener Ringstrassenzzeit. Ausst. Kat. Oberes Belvedere. 163. Wechsellausstellung der Österreichischen Galerie Wien. Wien 1992, S. 9-28.

### Germer 1992

Germer, Stefan: Le Répertoire des souvenirs. Zur Reflexion des Historischen bei Manet. In: Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte. Hg. von Manfred Fath und Stefan Germer. München 1992, S. 40-54.

### Hager 1939

Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung. München 1939.

### Hevesi 1909

Hevesi, Ludwig: Anton Romako. In: Altkunst – Neukunst. Wien 1909 (Geschrieben 1905).

### Hofmann 1991

Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1991 (Erstausgabe 1960).

### Mai 1987

Mai, Ekkehardt (Hg.): Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Ausst. Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Kunsthaus Zürich, Musée des Beaux-Arts Lyon 1987/88. Mailand 1987.

### Mauthe 1950

Mauthe, Jörg: Der Maler der Schrecksekunde. Zur Romako-Gedächtnis-Ausstellung in der Akademie der bildenden Künste. In: Die Warte. Blätter für Forschung, Kunst und Wissenschaft (Beiblatt: Die österreichische Furche) 6, 29.04.1950, S. 1.

### Mayer 1994

Mayer, Horst Friedrich: Die Tegetthoff-Bilder Anton Romakos. In: Seemacht Österreich. Ausst. Kat. Marchfelder Schloßerverein. Schloßhof 1994.

### Novotny 1954

Novotny, Fritz: Der Maler Anton Romako. 1832-1889. Wien und München 1954.

### Novotny 1954 A

Novotny, Fritz: Die Briefe Anton Romakos auf Schloss Greillenstein. In: Alte und Neue Kunst 3, 1954, H. 1, S. 73-80.

### Novotny 1972

Novotny, Fritz: Über Romakos Kunst. In: Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession. Ausst. Kat. Akademie der Bildenden Künste Wien. Wien 1972, S. 67-72.

### Ortner 1998

Ortner, M. Christian: Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa. Anton Romakos Meisterwerk zwischen historischem Zeugnis und heroischer Überhöhung. In: Belvedere 1, 1998, S. 16-35.

### Ortner 2003

Ortner, M. Christian: La battaglia navale di Lissa del 1866. In: Venezia fra arte e guerra 1866-1918. Opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi. Hg. von Giorgio Rossini. Ausst. Kat. Museo Correr, Biblioteca Marciana, Museo Storico Navale Venedig 2003. Mailand 2003, S. 107-118.

### Pollack 1909

Pollack, Friedrich: Romako. In: Nord und Süd. 33. Jg. 1909/10. S. 413-418.

### Reiter 2002

Reiter, Cornelia: Carl Kundmann. Tegetthoff-Denkmal. In: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. Bd. V. 19. Jahrhundert. Hg. von Gerbert Frodl. München u.a. 2002, S. 522-523.

### Schmied 1991

Schmied, Wieland: „Eine Art Krankenstil von eigentümlicher Tragik“. Anton Romako, ein vergessener Vorläufer der Moderne. In: Berührungen. Von Romako bis Kokoschka. Salzburg, Wien 1991, S. 9-22.

### Schwarz 1928

Schwarz, Heinrich (Hg.): Künstlerdokumente zu den Werken der Galerie des 19. Jahrhunderts. Mit einem Vorwort von F.M. Haberditzl. Österreichische Galerie Wien 1928.

### Telesko 1996

Telesko, Werner: Von Füger bis Romako. Der Wandel der Geschichtsdarstellung in der österreichischen Malerei. In: Parnass 1996, Sonderheft 12: Historismus, S. 52-58.

### Vischer 1922

Vischer, Friedrich Theodor: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Hg. von Robert Vischer. München 1922. IV. Bd.

### Wagner 1991

Wagner, Monika (Hg.): Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Bd. 1. Reinbeck bei Hamburg 1991.

### Zimmermann 1919

Zimmermann, Heinrich E.: Zeichnungen von Romako und Makart. In: Die bildenden Künste. 2. Jg. 1919, S. 56-64.

## Abbildungen

### Abb. 1

Anton Romako, Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa, 1877, Bez. u. l.: „Tegetthoff [sic!] in der Seeschlacht bei Lissa, von A. Romako“, Federzeichnung in Bister und Tinte, 750 x 552 mm, Inv. Nr. 25466, Albertina, Wien

### Abb. 2

Franz Kollarz, Schlacht bei Lissa am 20. Juli 1866, 1866, Lithographie, 39,8 x 53,2 cm, Inv. Nr. HMW 91.847, Wien Museum, Wien

### Abb. 3

Anton Romako, Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I, um 1878/80, Öl/Holz, 110 x 82 cm, Bez. o. r.: „Tegetthoff bei Lissa rennt die Corazzata Re d'Italia ein. A. Romako“, Inv. Nr. 5032, Belvedere, Wien

### Abb. 4

Carl Kundmann, Tegetthoff-Denkmal, 1874-1886. Figur: Bronze. 350 cm, Abbildung aus: Allgemeine Kunst-Chronik, 2.10.1886, S. 789

### Abb. 5

Carl Kundmann, Tegetthoff-Denkmal, 1886, Praterstern, Wien, zeitgenössische Postkarte/Einladung zur Enthüllung des Denkmals

### Abb. 6

Anton Romako, Skizzenbuch, 67 paginierte Blätter, Bl. 50r, ca. 12,7 x 19,5 cm, Inv. Nr. 26560, Albertina, Wien

### Abb. 7

Anton Romako, Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II, um 1880/82, Öl/Holz, 24 x 18 cm, Bez. u. r.: A. Romako/Lissa, Inv. Nr. 2198, Belvedere, Wien

## Zusammenfassung

120 Jahre nach seinem Tod zählt der Wiener Maler Anton Romako (1832-1889) heute fix zum Kanon der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Er gilt als Antipode des berühmteren Hans Makart und – spätestens seit Oskar Kokoschka ihn als Vorbild benannte – als Vorreiter der Moderne in Österreich. Zu dieser Einschätzung scheint es allerdings wenig zu passen, dass Romako sich selbst immer wieder explizit als Historienmaler bezeichnete und dass sein wohl bekanntest Werk den österreichischen Seehelden Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa feiert. Denn bis heute wird die Historienmalerei meist als Inbegriff der akademischen Kunst des 19. Jahrhunderts und als Gegenpol zur Moderne gewertet. Romako beweist hingegen, dass die Kategorien Moderne und Historienmalerei sehr wohl zusammen zu denken sind. Durch eine vollkommen neuartige Darstellungsweise des Helden gelingt ihm eine formale wie inhaltliche Transformation des Historienbildes.

Der Artikel greift auf Ergebnisse meiner Dissertation „Das moderne Historienbild. Anton Romako und die Historienmalerei im 19. Jahrhundert“ zurück.

## Autor

Kurator für Kunst am Wien Museum. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Soziologie in Münster, Köln und Bologna. Dissertation zum Thema „Das moderne Historienbild. Anton Romako und die Historienmalerei im 19. Jahrhundert“.

## Titel

Ralph Gleis, Romakos Erfindung des modernen Helden. *Tegetthoff bei Lissa* als Bruch mit der klassischen Ikonographie des Seehelden, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2009 (14 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).