

Werner Busch

Die fehlende Gegenwart

Spätestens seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist der bildende Künstler in einer prekären Situation. Die Theorie macht ihm weis, er und seine Kunst seien autonom. Schiller etwa versucht ihn davon zu überzeugen, seine Verpflichtung habe er nur gegenüber der Menschheit, dem überhistorischen Abstrakt der Gesellschaft.¹ Seine Sonderrolle resultiere daraus, daß er als einziger in der Lage sei, quasi wie ein Seher, der Gesellschaft ihren End- und Idealzustand vor Augen zu führen, in dem die reale Gesellschaft in ideale unentfremdete Menschheit übergehe. Der Künstler, vom Bewußtsein seiner übergeschichtlichen Sendung geprägt, gerät ganz notwendig mit zweierlei in Konflikt: mit der gesellschaftlichen Praxis und seiner eigenen historischen Erfahrung – wobei hier allein seine historische *Kunsterfahrung* in den Blick kommen soll. Das ganze 19. Jahrhundert ist davon gekennzeichnet, daß der Künstler sich der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft gegenüber zu definieren sucht. Der Künstler sucht entweder selbst seinen sozialen Ort in der Gesellschaft, oder er wird ihm mit Notwendigkeit zugewiesen. Ob er sich nun arrangiert oder sträubt, in jedem Falle sucht er, wenn er von seinem Künstlersein überzeugt ist, einen Bereich für seine Kunst auszugrenzen, indem sie sich ihrem autonomen Anspruch als Kunst nach erfüllen soll. Über weite Strecken läßt sich das Avantgardeproblem des 19. Jahrhunderts auf die Frage reduzieren, ob die Kunst Aufgaben, Funktionen in der bürgerlichen Gesellschaft übernimmt oder dies von ihrem Selbstverständnis her verweigert. Nicht wenige deutsche Künstler sind gerade an diesem Punkte ausgesprochen gespalten.² Einerseits liefern sie offizielle Staatskunst, was gleichbedeutend ist mit der Produktion von Historienmalerei, oder sie arbeiten für den bürgerlichen Kunstvereinsmarkt, was fast gleichbedeutend ist mit der Spezialisierung auf die nach klassischen Vorstellungen niederen Gattungen Porträt, Landschaft und Genre. Insofern ist die klassische Gattungshierarchie auch noch im 19. Jahrhundert, zumindest für den Kunstmarkt, von entscheidender Bedeutung. Andererseits widmen die Künstler sich ihrer eigentlichen Kunst, wie sie meinen, und enthalten sie im Extremfall der Öffentlichkeit vor. Moritz von Schwind schreibt 1848 apodiktisch:

¹ Th. Neumann, *Der Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft. Entwurf einer Kunstsoziologie am Beispiel der Künstlerästhetik Friedrich Schillers* (= *Soziologische Gegenwartsfragen*, N. F. Heft 27), Stuttgart 1968.

² Kurzer Versuch einer Künstlertypologie für die deutschen Verhältnisse in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts bei: W. Busch, *Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S. 235–237.

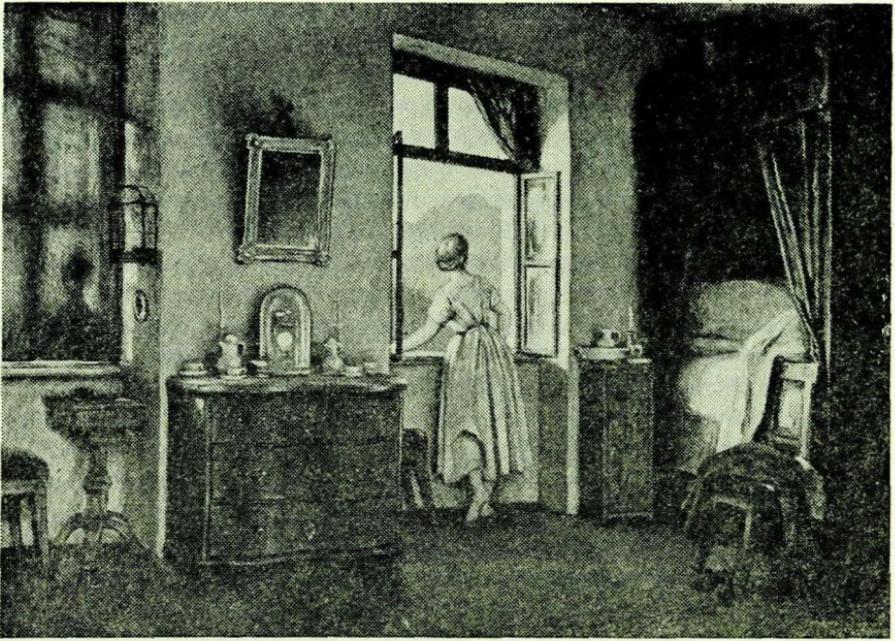


Abbildung 1

Moritz von Schwind, Die Morgenstunde, um 1860, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

absit publicum³. Wenn sie diese Kunst, wie etwa Adolph Menzel seine Ölskizzen, nicht gänzlich unter Verschluss halten, so machen sie sie allenfalls dem engeren Freundeskreis zugänglich, wie Moritz von Schwind seine sogenannten Reisebilder. Öffentliche Kunst steht also bei ein und demselben Künstler neben privater. Das Paradoxe an dieser Situation ist nun, daß die offizielle Kunst, die der Künstler nicht als die eigentliche begreift, nach auch im bürgerlichen 19. Jahrhundert noch weitgehend verbindlicher, klassischer akademischer Doktrin nun ganz im Gegenteil als die eigentliche Erfüllung der Kunst gilt. Objektive und subjektive Eigentlichkeit der Kunst stehen sich also unvereinbar gegenüber. Das ist das Dilemma der bürgerlichen Kunst zumindest im deutschen 19. Jahrhundert. Und es ist kein Zweifel, daß man dies den Gegenständen auch ansieht.

Vorab nur ein Beispiel, um das Auge für das im folgenden darzustellende Problem zu schärfen. Moritz von Schwinds „Morgenstunde“ (Abb. 1) ist sicher eines der reizendsten Bilder der deutschen Spätromantik und auf den ersten Blick alles

³ O. Stoessl, Moritz von Schwind, Briefe, Leipzig 1924, S. 252 (An Konrad Jahn, München, 11. Dezember 1849).

andere als widersprüchlich, auf den zweiten allerdings um so mehr.⁴ Die „Morgenstunde“ gehört zu Schwinds „Reisebildern“, ein Begriff, der mit der Metapher von der Lebensreise spielt; sie zeigen erinnernswerte Situationen aus Schwinds Leben, nicht etwa Lebenssituationen, die historisch präzise zu fixieren wären, sondern Eindrücke, die in der Erinnerung sich wie auch immer romantisch verklären mögen. Schwind schreibt zu diesen Bildern, daß er sie nicht ausstelle und auch nicht verkaufen wolle. Nicht Rekonstruktion, sondern Aufhebung von Erinnertem ist gezeigt. Bei Schwinds „Morgenstunde“ weiß man, daß das dargestellte Zimmer einen Raum in Schwinds Starnberger Haus wiedergibt und es sich bei dem Mädchen am Fenster um seine Tochter handelt. Das Bild ist also ausgesprochen privat, was auch durch das kleine Format unterstrichen wird. Aber wie ist es gemalt? Machen wir uns noch einmal klar, was das Bild vom Anspruch her sein soll: unmittelbare Erfassung einer für erinnernswert gehaltenen Anmutung, Festhalten des flüchtigen Momentes aufgrund seiner privaten Qualität. Stellen wir daneben die Schilderung des Malprozesses, wie Schwind sie selbst für seine Kunst gibt: „Es ist leider die ganze Malerei in einem so greulichen Zustand, daß man sich nicht wundern darf, wenn niemand daran denkt, daß ein Maler ein Poet ist, sondern sich einen dummen Kerl vorstellt, der auf dem Papier herumpfuscht und probiert, ob ihm denn nichts einfällt: das heißt man dann eine Skizze. Ich weiß von solchen Künsten, Gott sei Dank, nichts! sondern wenn ich meine Sache soweit gezeichnet habe, daß ich davon aufstehe und ein anderer danach Platz nehmen kann, so ist sie durchdacht, es sind die Teile gegeneinander abgewogen, es ist zusammengebracht, was zusammengehört, die einzelnen Motive müssen mir eingefallen sein, genug, die Sache ist gedichtet, und der wichtigste und (un)ersetzlichste Teil der Arbeit ist geschehen. Das andere könnte im Notfall ein anderer statt mir machen.“⁵ Die Konsequenzen aus dem von Schwind geschilderten Ablauf seines Arbeitsprozesses sind für seine Reisebilder paradox. Sie sind in ängstlich abgeschirmter Privatheit entstanden, mehrfach gesichert in einem Atelier im eigenen Hause, zu dem niemand Zutritt hatte; sie sollen sein Privatstes, Innerstes ausdrücken, bei ihnen hatte er das Gefühl, seine Seele offengelegt zu haben; dem kalten, abschätzigen Blick der Öffentlichkeit sollten sie nicht ausgesetzt werden. Diese Bilder aber hätten, wie immerhin denkbar wäre, nach Entwurf und schriftlicher Anweisung Schwinds auch von ganz jemand anderem vollendet werden können, da ihre bloße Form bereits ihr Wesen faßte und damit nach Schwinds Vorstellungen verobjektivierbar war. Damit hätten diese privaten Hervorbringungen wieder öffentlichen Charakter. Absicht, auch Erfahrung des Künstlers und künstlerische Umsetzung dieser Einsicht, die traditionsfixiert und von offizieller Kunstpraxis geprägt ist, klaffen auseinander.

Es handelt sich also nicht um spontane Ölskizzen, sondern um sorgfältig nach Vor-

⁴ Die Bemerkungen zu Schwinds „Morgenstunde“ nach: Busch, op. cit. (Anm. 2), S. 244–246.

⁵ Stoessl, op. cit. (Anm. 3), S. 322 (An Franz von Schober, München, 5. Juni 1853).

zeichnung komponierte Bilder, die sich im Grunde genommen bereits in der bloßen im Umriss gefaßten Idee erfüllen. Dies entspricht vollständig klassisch akademischer Auffassung. Die Klärung der Idee der schrittweise gefundenen Kompositionsform führt das Werk insofern zur Objektivität, als der Klärungsprozeß von der klassischen Kunstnorm bestimmt ist. Die Verobjektivierung des Gezeigten im Bilde überliefert es zudem *literarischem* Nachvollzug.

Das ist nicht ganz einfach zu verstehen. Verkürzt gesagt: da jeder Gegenstand seinen klaren, quasi abhebbaren Umriss hat, der auch durch die farbige Materialisierung nicht aufgehoben wird, geschieht die Lektüre des Bildes sukzessive, der Gegenstand wird nicht als bloß optisches Phänomen wahrgenommen, sondern vielmehr in seiner Gattungszugehörigkeit und seiner Idealfixierung. Die Bezüge der Gegenstände zueinander müssen gelesen werden, der Betrachter über-setzt, im doppelten Sinne von Übersetzen und *Über*setzen. Die Komposition lenkt seine Lektüre. Prüfen wir dies an der „Morgenstunde“ nach, von der wir behaupten, sie sei letztlich eben auch, aller Intimität zum Trotz, ein literarisches Bild.

Wir erfahren das Thema beinahe ausschließlich über die Gegenstände. Das junge Mädchen ist aufgestanden, hat das Bett aufgeschlagen, ist barfuß zum Fenster gelaufen und hat den Tag eingelassen, seine Wäsche liegt noch auf dem Stuhl vor seinem Bett, der Vogel im Käfig ist noch ruhig, da das zweite Fenster noch abgedunkelt ist. Die Gegenstände erzählen uns, daß das Mädchen sich gleich waschen und später am Nähtischchen arbeiten wird, dafür wird es den zweiten Vorhang beiseite ziehen, den singenden Vogel und das kleine Silhouettenbildchen im Auge haben.

Die Dinge haben ihren festen Umriss, ihre eigene lokale Farbe, jedes Ding für sich. Die Schatten sind Abstufungen der beiden Grundfarben Braun und Grün, von ein wenig Weiß durch das Bettzeug und das Licht abgesehen. Nicht das eindringende Licht schluckt oder gibt die Farbe und Töne, sondern die Gegenstände sind Farbträger für sich, fordern ihre kennzeichnenden Lichter oder Schattenpartien. Der Spiegel etwa, eindeutig noch im Schatten, braucht im Rahmen seine Lichter, ebenso müssen die Beschläge der Kommode als Beschläge glänzen. Farbige Experimente leistet sich Schwind einzig an den farblosen Gegenständen, am Glassturz über der Uhr, am Fensterglas, am Spiegel und, am ausgeprägtesten, am lichtdurchlässigen Vorhang des linken Fensters. Gerade hier, an dieser, wenn man so will, am weitesten fortgeschrittenen Partie des Bildes, zeigen sich Schwinds Schwierigkeiten am deutlichsten. Denn hier reicht die Lokal- oder Grundfarbe nicht aus, das eindringende Licht geht eine Synthese mit den Hauptfarben des Zimmers ein. Die Farbfläche in sich ist notwendig konturlos, dennoch vielfältig. Maltechnisch ist dieses Problem nur zu lösen durch prismenartig sich ergänzende Strichlagen abgestufter Farbtöne, nicht ausgehend von der Lokalfarbe, sondern von der atmosphärischen Tonigkeit des Raumes. Schwind zeigt gewisse Ansätze in dieser Richtung, doch bleibt die Pinselstrichführung auch auf dem Vorhang zögernd additiv, die Farbmaterie wird nicht fortschreitend im Wahrnehmungs- und Malprozeß entwickelt. Das kleine Format schluckt jedoch die Malstruktur nicht gänzlich, so bleibt die Lösung glücklich, in einem größe-

ren Format wäre sie in der Schwindschen Arbeitsweise nicht recht denkbar. Das Bild fängt also nicht den flüchtigen Moment als Selbstzweck ein, sondern zeigt den Ausschnitt eines Handlungsablaufes in Kenntnis des Vorher und des Nachher. Es bleibt letztlich ein Stück idealisierter Geschichte, das Schwind für überlieferenswert hält, so privat, und das zeigt noch einmal seine innere Widersprüchlichkeit, es von der Entstehung her auch ist.

Noch einmal: wir haben hier ein privates Bild vor uns, das sich offizieller Kunstformen bedient und damit sein Ziel, die private Erfahrung unmittelbar anschaulich werden zu lassen, nicht einlösen kann. Macht man sich diesen Grundkonflikt klar, so erkennt man seine weitreichenden Konsequenzen. Sie bedeuten nämlich nichts anderes, als daß die Historie, die Bilderzählung in der Moderne, wenn wir diese mit Hegel als per se subjektiv sehen, nicht mehr möglich ist. Zumindest fordert sie eine gänzlich neue, allein der Bildgesetzlichkeit folgende Erzählstruktur. Die Momenthaftigkeit des subjektiven Momentes und seine auf Dauer zielende Verobjektivierung sind nicht zugleich darstellbar.

Wir haben bisher ansatzweise etwas zur gesellschaftlichen Praxis des Künstlers und zum Werkprozeß im deutschen 19. Jahrhundert gesagt, noch nichts zu den historischen Erfahrungen des Künstlers, und damit wären wir erst eigentlich beim Thema, das wir im Anschluß an Jakob Burckhardt und Friedrich Theodor Vischer „Die fehlende Gegenwart“ nennen möchten. Bei Burckhardt heißt es 1843 in einer Besprechung der Berliner Kunstausstellung des Jahres 1842: „Für's Erste genügt es nicht eine Geschichte gehabt zu haben, man muß eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen.“⁶ Möglicherweise bezieht Burckhardt seinen Gedanken von Friedrich Theodor Vischer, der 1842 geschrieben hatte: „... unsere Zeit hat keine Gegenwart, sondern nur eine Vergangenheit und eine Zukunft. Wir ringen noch nach neuen Lebensformen; sind sie erst da, so wird die Kunst ihren Stoff haben.“⁷ Beide setzen ihre Hoffnung auf eine zukünftige Historienmalerei, die ihre Stoffe aus einer heroisierten gegenwärtigen Öffentlichkeit beziehen soll. Warum es diese Öffentlichkeit nicht geben konnte, das war einige Jahre früher bereits in Hegels Ästhetik nachzulesen, in der ausführlich von der Unmöglichkeit des Helden in der bürgerlichen Gesellschaft gehandelt wird: aufgrund der bürgerlichen Staats- und Rechtsverfassung.⁸ In einer Gesellschaft, in der Recht nicht durch die Tat des einzelnen gesetzt wird, sondern vor den Organen der bürgerlichen Gesellschaft quasi überpersonell-abstrakt vollzogen wird, hat der Held keinen Ort mehr, er ist überflüssig, gar lächerlich. Bei Lenau wird das 1843 indirekt so formuliert: „Weil die Deutschen kein politisch öffentliches Leben haben, machen

⁶ J. Burckhardt, Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1842, in: Kunstblatt 24, 1843, Nr. 1, S. 15.

⁷ F. Th. Vischer, Zustand der jetzigen Malerei (1842), in: ders., Kritische Gänge, hrsg. v. R. Vischer, 2., verm. Aufl. München 1922, Bd. 5, S. 38.

⁸ G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, in: ders., Werke, Bd. 13, Frankfurt 1970, S. 238–253.

sie ihr Privatleben zu einer Karikatur des öffentlichen.“⁹ Bei Vischer, Heine oder Carl Gustav Carus wird die Unmöglichkeit des Helden in der Gegenwart auf die griffige Formel gebracht: der Held im Frack ist lächerlich.¹⁰ Das Korsett bürgerlicher Konvention läßt den selbstverantwortlich handelnden Helden nur noch als vergangenes historisches Ideal denkbar sein. Daß Kleidung als Mode, als Verkleidung und damit Denaturierung empfunden wird, ist ein kleines Indiz für fehlendes Gegenwartsbewußtsein im bürgerlichen 19. Jahrhundert. Nicht nur der zitierte Vischer hat im 19. Jahrhundert ausführlich über das Modeproblem als ein Problem gesellschaftlichen Selbstverständnisses nachgedacht. Auch für die bürgerliche Kunst ist die Frage des Gewandes von einiger Wichtigkeit, Heines, Vischers oder Carus' Bemerkungen sind auch eindeutig auf die *Darstellung* des Helden im Frack gemünzt.

Im folgenden sei in fünf kurzen Kapiteln unsystematisch das gestörte Gegenwartsbewußtsein bürgerlicher Kunst demonstriert. Begonnen sei mit dem Kostümproblem, weil bei ihm die Störung besonders handgreiflich zutage tritt. Der früheste Beleg für ein derartiges verunsichertes Geschichtsbewußtsein findet sich bezeichnenderweise in England. Als der englische Hofmaler Sir James Thornhill um 1720 die „Landung Georgs I. in England“, ein Ereignis, das erst wenige Jahre zurücklag, malen sollte, befielen ihn Zweifel an den klassischen Gesetzen der Historienmalerei. Auf einer Entwurfszeichnung (*Abb. 2*) für das als Fresko geplante Bild notierte er seine Überlegungen zur Frage der historischen Richtigkeit in der Darstellung. Er fragte sich immerhin, ob er nicht verpflichtet sei, das Ereignis der Landung so darzustellen, wie es sich wirklich zugetragen habe, mit genau den Personen, die dabei wirklich anwesend waren, in eben der Aufmachung, in der sie im Augenblick der Landung erschienen seien. Zugunsten eines Kompromisses zwischen historischer Wahrheit und künstlerischer Norm verwirft er diese realistisch abbildende Darstellungsweise und notiert die Einwände, die dagegen sprechen: „Von den Fürstlichkeiten und Adelligen, die damals zugegen waren, sind einige jetzt in Unnade . . . Die Kleider so zu haben, wie sie wirklich waren, ist schwierig . . . des Königs eigene Kleidung war damals nicht anziehend . . . Es gab ein großes Gedränge, das darzustellen häßlich wäre, aber nicht darzustellen falsch“. Die abgedroschene traditionelle Allegorisierung eines solchen Augenblickes will er allerdings auch nicht unternehmen, und so entschließt er sich, verhältnismäßig frei zu verfahren: „Nur fünf oder sechs von den wichtigsten Adelpersonen zu malen, ihre Kleidung zu erfragen . . . ihre Gesichter nach dem Leben aufzunehmen, des Königs Kleider zu malen, wie sie jetzt sind und damals hätten sein sollen, das Gedränge zu verringern wie es damals hätte sein müssen.“¹¹ Das zweimalige „hätte sein sollen“ bzw. „hätte sein müssen“ ver-

⁹ Lenau und die Familie Löwenthal, hrsg. v. E. Castle, Bd. 1, Leipzig 1906, S. 206 (17. Juli 1843).

¹⁰ Beispiele und Literatur hierzu bei: Busch, op. cit. (Anm. 2), Anm. 11.

¹¹ Zitiert nach der Übersetzung bei: N. Pevsner, *Das Englische in der englischen Kunst*, München 1974 (zuerst engl. 1956), S. 27.

weist auf die literarische, höhere Wahrheit zu Lasten der bloß historischen Richtigkeit. Der klassische theoretische Topos des „ought to be“ steht dahinter. Insofern bleibt Thornhill konventionell. Aber die bloße Tatsache, daß ihm das Problem der historischen Wahrheit bewußt ist, verdeutlicht den sich abzeichnenden Wandel in der Auffassung vom Historienbild. Von da an ist das Problem nicht mehr aus der Welt zu schaffen, es schlägt sich vor allem bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in ungezählten Debatten über das angemessene Kostüm im Denkmal nieder: Soll der Dargestellte Idealkostüm oder zeitgenössische, historisch richtige Kleidung tragen, soll er überzeitlich oder als Geschichtsbeispiel erscheinen, soll er, und das steht letztlich dahinter, einer absoluten (adeligen) oder einer relativen (bürgerlichen) Norm genügen.¹²

Das Problem der Forderung nach Geschichtstreue blieb auch nach der Gründung der englischen Akademie im Jahre 1768 bestehen, so sehr sich deren erster Präsident Sir Joshua Reynolds in Wort und künstlerischer Tat bemühte, klassische Historien- und Kunstauffassung wiederzubeleben bzw. auf den nüchternen englischen Boden zu verpflanzen. 1771 brachte Benjamin West auf der Akademieausstellung sein Gemälde „Death of General Wolfe“ (Abb. 3) heraus; es erregte weites Aufsehen; Scharen von Patrioten pilgerten täglich zu diesem nationalen Identifikationsbild. Der Nachstich nach dem Bilde brachte binnen kürzester Zeit die ungewöhnlich hohe Summe von 15.000 Pfund ein.¹³

Was löste diesen Sturm der Begeisterung aus? Offenbar zum einen das Thema, zum anderen seine Behandlung: General Wolfe war 1759 bei der siegreichen Schlacht von Quebec gefallen. Von West dargestellt ist der Augenblick, in dem Wolfe im Tode die Nachricht vom siegreichen Ausgang der Schlacht erhält – das Thema ist also der Opfertod fürs triumphierende Vaterland. 1771 war für das Gemälde ein günstiger Zeitpunkt. Der Siebenjährige Krieg war beendet; der französische Druck auf die englischen Siedler in Nordamerika schien endgültig genommen. Zudem sympathisierten große Teile der englischen Öffentlichkeit mit den Unabhängigkeitsbestrebungen der Kolonisten; West selbst war gebürtiger Amerikaner. Zum Bruch mit dem Mutterland war es jedoch noch nicht gekommen. So verstand man Wolfes Heldentod als zugleich für Freiheit und Vaterland geleistet.

Das andere ist die Art der Darstellung: das Bild strahlt einerseits ein barockes Pathos aus, andererseits ist es eine Mischung aus historisch Genauem und Fremdländischem. Der trauernde Cherokee-Indianer sorgt für das exotische Lokalkolorit,

¹² Überblick bei H. Hohl, Sergel, Schadow und die Frage des Kostüms in der Denkmalsplastik, in: Kat. Ausst. Johan Tobias Sergel, Hamburger Kunsthalle, München 1975, S. 58–71.

¹³ Hierzu ist viel geschrieben worden, das Wichtigste bereits bei: E. Wind, The Revolution of History Painting, in: Warburg Journal 2, 1938–39, S. 116, 125 f.; Ch. Mitchell, Benjamin West's „Death of General Wolfe“ and the Popular History Piece, in: Warburg Journal 7, 1944, S. 20 ff.



Abbildung 3 J. Woollett nach Benjamin West, Death of General Wolfe, 1776

der Held im zeitgenössischen Gewand für die historische Glaubwürdigkeit. Die Anekdote will es, daß Reynolds sich im Atelier von West angesichts des Bildes von der Berechtigung der Zeitgenossenschaft des Dargestellten hat überzeugen lassen.

Nun war West durchaus akademischer Künstler, er wird Reynolds' Nachfolger als Akademiedirektor, und so fragt es sich, wie erfüllt er trotz der unmittelbaren historischen Nähe und Wirklichkeit des Dargestellten, den idealen Anspruch des Klassischen? Anders ausgedrückt: wie macht er das scheinbar nur Abbildende, das das historisch Angemessene wäre, zu Kunst im herkömmlichen Verständnis? West greift, um dieses zu erreichen, auf ein Verfahren zurück, das in anderer Form und mit anderer Zielsetzung William Hogarth vor ihm benutzt hat: er unterlegt das zeitgenössische Thema mit einem klassischen Hochkunstschema.¹⁴ Er greift, wie andere vor oder nach ihm, zu einer der höchsten christlichen Würdeformeln der Kunst überhaupt, zum Typus der „Beweinung Christi“. Wie Johannes und die Marien um Christus, so scharen sich die umstehenden Soldaten um Wolfe, der ganz in der Pose des sterbenden Christus erscheint, wie sie in England aus der van Dyck-Tradition nur zu vertraut war (*Abb. 4*): der Körper in elegantem Schwung, der linke Arm im Bogen herabhängend, der rechte gestützt, den Blick verklärt gen Himmel gewendet, der nach der Schlacht aufreißt und einen neuen Tag verkündet; in der barocken Tradition ist hier der Erscheinungsort Gottes. Kein Zweifel, so wie Christus für die Menschheit, so ist Wolfe fürs Vaterland gestorben. Er wird zum nationalen Märtyrer in der Nachfolge Christi. Das hat man in der Zeit durchaus gesehen. Die Aneignung dieses Typus geht nicht nur bis zu Davids Gemälde des berühmten Revolutionsmartyrers Marat (1793), sondern er hat selbst noch im 20. Jahrhundert bei Künstlern wie Picasso, Beckmann oder Kokoschka Nachfolge gefunden. Geschichtliches und Überzeitliches verschränken sich, damit der Kunst ihre ideale Dimension gerettet werden kann. Aber es handelt sich nicht um eine bruchlose Verschränkung, sondern für die Wahrnehmung um eine Spaltung in Formabstrakt und Gegenstandsillusion. Zur Deckung sind sie letztlich im Geist des Betrachters zu bringen, der damit indirekt an der Kunstproduktion beteiligt wird.

Nur kurz zur Denkmalsdebatte im 19. Jahrhundert. Im Falle von Schadows 1819 in Rostock aufgestelltem Blücher-Denkmal sollte der Feldherr nach dem Willen des Bildhauers und der Bürgerschaft zeitgenössische Kleidung, also Husarenuniform tragen. Der Herzog, mit Goethe als Fürsprecher, plädierte dagegen, wie es wörtlich heißt, für „eine heroisch dichterische Bekleidung ... der Würde solcher Denkmäler angemessen“¹⁵; diese Fraktion setzte sich durch. Blücher wurde gar eine herkulische Löwenhaut zugesellt, er nahm damit nicht seinen bestimmten Platz in der Geschichte ein, der die Identifikation des Bürgertums mit ihm ermöglicht hätte,

¹⁴ Zu dieser Form der Nobilitierung: W. Busch, Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip, Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7), Hildesheim – New York 1977, bes. S. 3–13, 30–41, 68–81.

¹⁵ J. G. Schadow, Kunstwerke und Kunstansichten, Berlin 1849, S. 181.

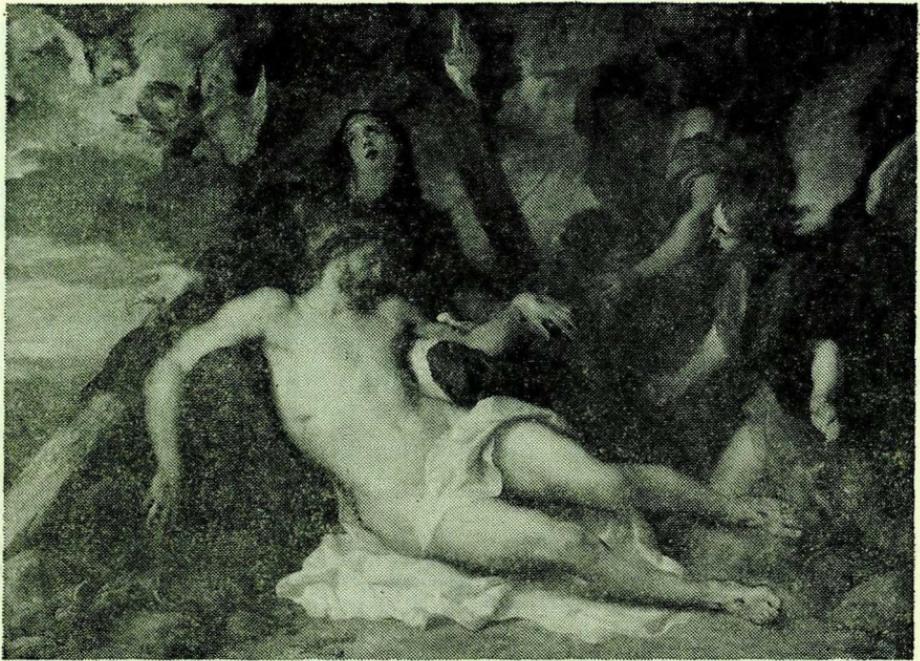


Abbildung 4

Anthonis van Dyck, Toter Christus, 1634, München, Alte Pinakothek

er wurde vielmehr Repräsentant königlicher Macht, nicht volkstümlicher Heerführer. Eine ebensolche Schlappe mußte das Bürgertum in der Frage der Aufstellung des Denkmals hinnehmen. Shadow selbst schreibt unmittelbar vor der Revolution von 1848: „Die Stellung, die ich der Statue gab, die Face nach dem Schlosse und so nach Süden hin gerichtet, war auch nach der Meinung des Herzogs die rechte. Die meisten Einwohner wünschten die Richtung nach einer langen Straße, um die Vorderseite schon in der Entfernung sehen zu können, und noch heute, nach 28 Jahren sprachen sie sich entschieden dahin aus, daß der Statue diese Richtung hätte angewiesen werden müssen.“¹⁶ Durch die Ausrichtung auf das Schloß konnte die bürgerliche Stadt die Statue nicht in Besitz nehmen, sie nahm nicht Anteil an ihrer Öffentlichkeit. Mehr Erfolg hatten die Bürger in Bonn. Als 1845 das Beethoven-Denkmal auf dem Münsterplatz enthüllt wurde (Abb. 5), hatten die gekrönten Häupter Friedrich Wilhelm IV. und seine Gäste Königin Victoria und Prinz Albert auf dem Balkon des Palais Fürstemberg, vor dem das Denkmal Aufstellung fand, Platz genommen. Als das Denkmal enthüllt wurde, fühlten sie sich düpiert, das Denkmal wandte

¹⁶ Ebenda, S. 165.

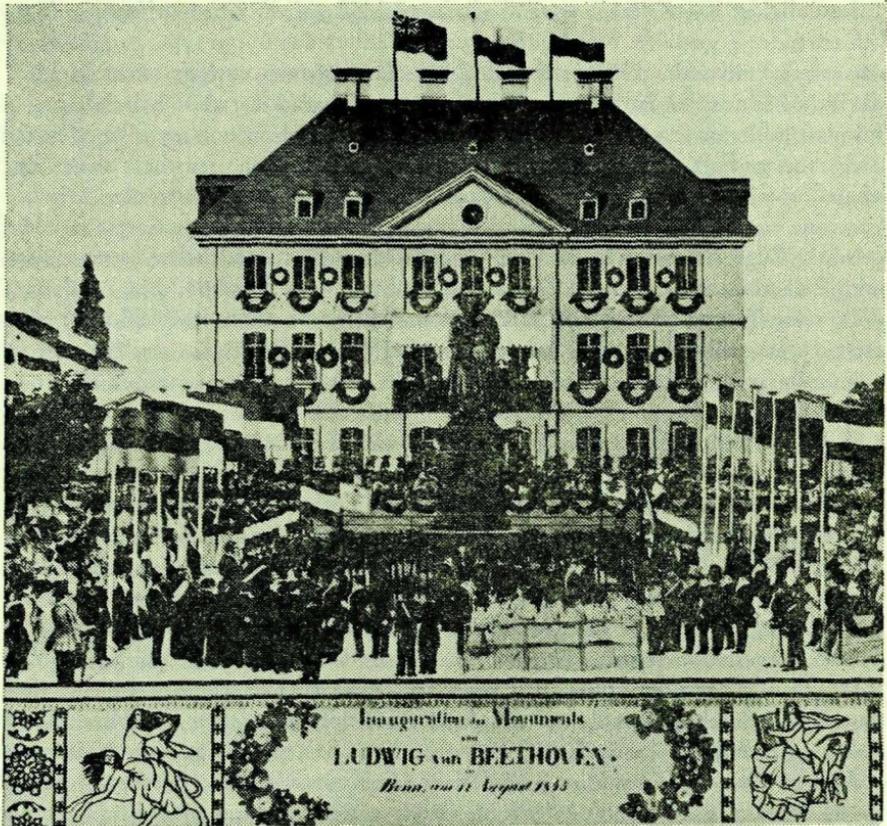


Abbildung 5

Stich zur Inauguration des Beethoven-Denkmal von Ernst Hähnel in Bonn, 1845

ihnen den Rücken zu und schaute in die Bürgerstadt, die Stadt hatte sich die bürgerliche kulturelle Identifikationsfigur nicht rauben lassen.¹⁷ Man muß sich klar machen: nach wie vor hatte der König ein Denkmal zu genehmigen, selbst wenn bürgerliche Denkmalsvereine für seine Finanzierung sorgten. Häufig genug kommt es von daher zu in der Erscheinung von Denkmälern sich niederschlagenden Kompromissen. Auch der Beethoven trägt einen mehr überzeitlichen Mantel, wenn auch, wie beim Blücher, zeitgenössische Pantalons unter der klassischen Verbrämung heraus schauen.

¹⁷ W. Krahl, Zur Geschichte des Bonner Beethovendenkmal, in: Beethoven Jahrbuch 1953/54, S. 63–79. Weiteres bei: Busch, op. cit. (Anm. 2), S. 249–251.

Im Falle der Kostümfrage treten höfische und bürgerliche Kunstauffassung deutlich einander gegenüber. Konsequenterweise plädiert das Bürgertum, zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, für die Zeitgenossenschaft seiner Helden, die nicht Helden der Tat, sondern des Geistes sind, paradoxerweise jedoch läßt das Bürgertum damit den Helden gleich wieder bei der Geschichte ab, er wird in seiner Zeitgenossenschaft datierbar; zudem profaniert die Zeitgenossenschaft seiner Erscheinung seinen überzeitlichen geistigen Geltungsanspruch sofort wieder. Wir bekommen hier eine Ahnung davon, warum die Kunst des 19. Jahrhunderts so leicht peinliche Züge annehmen kann. Um es mit Friedrich Theodor Vischer zu sagen, der seine Bemerkung 1841 auf die Nazarener münzt: „Ja, sie ist schön, diese Madonna, diese reine Taube sonder Galle. Und doch – es ist etwas darin, ich weiß nicht was, etwas Almanach, etwas Vielliebchen und Vergißmeinnicht. Es ist ein Zug, der in allen neueren Madonnen unverkennbar ist; man sieht ihnen eben eine Zeit an, wo es Stammbücher, viele Spiegel, Modejournale und Titelkupfer von Taschenbüchern gibt. Wie soll es auch anders möglich sein! Wie kann ein Mensch seine Zeit verleugnen! Die betende Madonna von Heinrich Hess in der Allerheiligenkirche zu München ist ein wunderliebliches, frommes Bild, und doch auch sie hat denselben Zug. Wir wissen einmal, es gibt keine menschliche Jungfrau, die zugleich eine göttliche, keine Empfängnis, die zugleich außer dem Naturgesetz wäre. Mag der einzelne es glauben oder nicht: dies ist ganz gleichgültig; es ist in der Atmosphäre, er schlürft seine Bildung in jedem Atemzuge mit ein. Nun soll aber dennoch eine jungfräuliche Mutter dargestellt werden; wohlgemerkt nicht in dem rein sittlichen Sinne, wonach die wahre Liebe das Sinnliche adelt, die wahre Frau stets keusche Braut bleibt, sondern im kirchlichen Sinne eines Mirakels, einer unbegreiflichen Existenz. Diesen Zwang gegen das Zeitbewußtsein, diese Absichtlichkeit sollte man dem Bilde nicht anfühlen? Nein, eure Madonnen sind nicht Madonnen der alten Kirche; sie haben in den Stunden der Andacht gelesen, sie sind in einer Pension, in einer Töchterschule aufgewachsen, ein Jährchen wenigstens, ja sie trinken Tee, wenig, aber etwas. Diese hier hält ja gar eine Schreibfeder in der Hand; gebt acht, sie nimmt ein Blatt aus einem Album mit Rokokoarabesken am Rande und schreibt etwas von Jean Paul darauf – nein, schönes Mädchen, ich glaube es nicht, daß dies Kind Ihr Kind ist, Sie sind zu sittlich, auch hat der Heilige Geist einen anderen Geschmack, etwas derber; einen Zimmermann hätten Sie schwerlich geheiratet; vielmehr ein Ideal von einem sittlichen, höchst musterhaften jungen Mann, angestellt etwa beim Kirchen- und Schulwesen, irgendeinen Oberhofprediger, der Glockentöne geschrieben hat – den würd' ich Ihnen empfehlen. Aber wie frevle ich! Das Bild ist doch so schön! Und ich habe doch recht; eine Madonna ist für uns eine Unmöglichkeit. Die alten Maler, ja die konnten es . . . Allein wie locker sie leben und denken mochten: die Prinzipien, die Grundstimmung des Katholizismus hatten sie mit der Muttermilch eingesogen, wir neueren aber, Katholik wie Protestant, wir Kinder einer Zeit, wo es Fräcke und Krawatten gibt, haben die entgegengesetzte Stimmung in allen Nerven und Adern, und jede Mühe ist vergeblich, uns auf dem Wege der Überzeugung, der Dogmatik in

jene zurückzusetzen. Dahin kommt man nicht mit Dampfkraft, es ist aus und vorbei.“¹⁸

Vischer sieht also in der reinen Raffaelischen Form Nazarenischer Madonnen einen, wie er schreibt, „Zwang gegen das Zeitbewußtsein“, sieht die reine Raffaelische Form als ein historisches, der Gegenwart nicht angemessenes, ihr fremdes Idiom.

Daß das Bewußtsein von der Geschichtlichkeit der Kunst die Kunst der Gegenwart als bruchlose Fortsetzung der vergangenen Kunst verunmöglicht, sei an einem einzigen Beispiel in unserem zweiten Kapitel verdeutlicht, das man „die Gegenwart ohne natürliches Zentrum“ nennen könnte. Adolph Menzels arabeskes Titelblatt (*Abb. 6*) zum dritten Band von Athanasius Graf Raczyński umfassender „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ stammt von 1835, ist also vollendet worden, als der dritte Band zu Raczyński „Geschichte“, der 1841 erschien, noch gar nicht geschrieben war.¹⁹ Das Titelblatt nimmt also nur auf das Generalthema „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ Bezug. Wie sich zeigen ließe, widerspricht es in vielem dem von Raczyński entworfenen Gang der Geschichte.

Eine Interpretation aller von der pflanzlichen Arabeske umschlossenen Felder würde hier zu weit führen, sie ist an anderem Orte erfolgt. Für unsere Zwecke genügt es, sich auf den oberen Streifen mit den drei Bildfeldern zu beschränken und dann einen Blick auf die Gesamtstruktur zu werfen.

Oben in der Mitte erscheint auf einer Wolkenbank Albrecht Dürer mit einer Fackel, frontal auf den Beschauer zuschreitend, leicht zurückgesetzt begleiten ihn zu seiner Rechten Peter Vischer, zu seiner Linken Cranach d. Ä. und Holbein d. J. Der bei Dürers Unterkörper und bei seinen Assistenzfiguren verschwimmende Kontur weist die Gruppe als Erscheinung in Wolken aus. Seit Tiecks Traumgesicht in seinen „Phantasien“, in dem ihm Raffael und Dürer Hand in Hand erschienen, war es besonders bei den Nazarenern beliebt, vorbildhafte Künstler-Gottheiten in Wolken zu verklären und aus den Wolken herbeizuzitieren. Franz Pfaff ließ 1810 Raffael, Fra Angelico und Michelangelo über Rom auf einer Wolke schweben, Dürer wurde spätestens 1828 im Zusammenhang mit den Dürerfeiern in Darstellungen des Irdischen enthoben. Wie wenig ernst es Menzel mit derartigen Vergeistigungen war, zeigt seine arabeske Einladungskarte zum Berliner Dürerfest von 1836, auf der er Dürer mißmutig aus den Wolken auf das zu seinen Ehren auf der Erde ausgebrochene Trinkgelage herabschauen läßt.

Auf dem Raczyński-Titelblatt wird die Erscheinung von beiden Seiten aus den Arabeskenfeldern wahrgenommen. Links weist ein nazarenischer Klosterbruder, der schon die ersten Stufen zum Heil erklommen hat, einem noch zögernden Jüngling den rechten Weg zur Kunst. Aus einem in dem hier gotisierenden Arabeskengeflecht hängenden Weihrauchfaß ziehen Räucherschwaden und vermischen sich mit Dürer

¹⁸ F. Th. Vischer, *Overbecks Triumph der Religion* (1841), in: op. cit. (Anm. 7), S. 91 f.

¹⁹ Vollständige Interpretation bei: Busch, op. cit. (Anm. 2), S. 75–89.

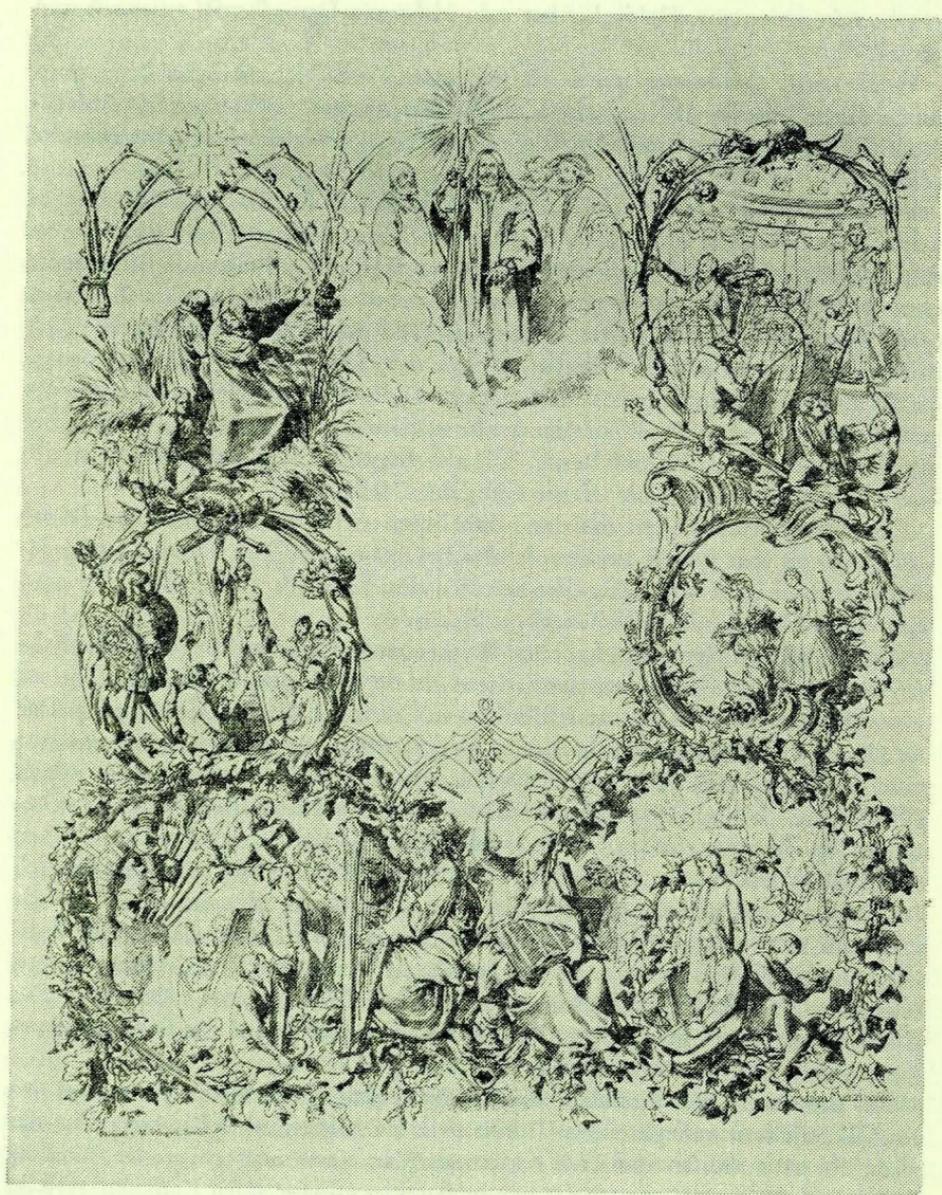


Abbildung 6
Adolph Menzel, Titelblatt zu Raczyński's „Geschichte der neueren deutschen Kunst“, Bd. 3,
1841

ners Erscheinungswolke. Doch Menzel scheint von dem Rezept, auf der Basis der Religion in altdeutschem Stil zum Kunstideal zu kommen, nicht viel zu halten, der Wegweiser hinter dem den Jüngern voranschreitenden Klosterbruder empfiehlt die entgegengesetzte Richtung, dort findet sich als profanes Gegenstück zum Weihrauchfaß ein Bierseidel. Die Gegenüberstellung von Kunstideal und prosaischer Künstlerrealität war das Hauptthema von Menzels 1834 erschienener Serie „Künstlers Erdenwallen“, dort verriet es deutlich seine Herkunft aus der englischen Karikatur des späten 18. Jahrhunderts.

Rechts, der Nazarenerszene entsprechend, weist Goethe in einem Kreis von Kunstfreunden – Weimarern, wie anzunehmen ist, neben ihm mag man Meyer vermuten – auf das Vorbild Dürers. Die Gesellschaft befindet sich in einem klassischen, pantheonartigen Rundbau, in dem auf einem Sockel gerade der Apoll von Belvedere vatikanisch mit einem Feigenblatt versehen wird. Im Vordergrund, auf dem Rand der Arabeske, die die Szene umkreist und dem Sonnengott ironisch eine Sonnenblume als Heiligenschein spendet, sitzt, ohne von den feinen Herrschaften Notiz zu nehmen, ein Künstler und überträgt von einer Vorbildtafel auf eine quadrierte Leinwand die Darstellung der drei Grazien. Zu seinen Füßen sind ein Farbenreiber und ein jugendlicher Zeichenschüler beschäftigt. Daß Menzel auch Goethes Rat nicht für den richtigen hält, macht ein Krebs im Scheitel der Arabeske deutlich: vom Klassischen zum Altdeutschen – das kann nur ein Krebsgang sein; doch auch die reine Klassik nimmt er ihm nicht ab, wie der denaturierte Apoll zeigt. Interessant ist, daß Menzel in einer Arabeske Goethes Hinweis auf die Dürerische Tradition der Randzeichnung kritisiert. Beide Wege zu Dürer, den romantischen und den klassischen, lehnt Menzel ab.

Auch die übrigen Felder zeigen Kunstpositionen der Gegenwart auf, mehr oder weniger deutlich werden sie alle verworfen. Menzels Blatt gehört der romantischen Gattung der Arabeske an. Jede Arabeske, seit Runge, hat auf dem unteren Ende der Symmetrieachse ihren Quell- oder Ausgangspunkt, von dem aus sie sich nach beiden Seiten entwickelt, links und rechts aufwächst, um oben wieder auf der Symmetrieachse zu einer Synthese im höheren Sinne zusammenzufinden. Der Quellgrund ist bei Menzel ein Eselskopf mit aufgerissenem Maul und Scheuklappen vor den Augen. Offenbar handelt es sich dabei um eine Parodie von Runges Fischmaul als Quell des Lebens auf seiner Darstellung des „Tages“. Der Esel bei Menzel schreibt in ein Buch, das Rezension betitelt ist. Die Kritik also wird als Ursprung allen künstlerischen Elends in der Gegenwart gesehen, als Kloake, die die Kunst vergiftet. Anders ausgedrückt: die Kunstgeschichte hat in der Gegenwart die Kunst zerstört. Sie hat dazu geführt, daß die Kunst sich nur noch mit ihrer Geschichte beschäftigt und nicht mehr mit ihrer eigenen Quellmutter, der Natur. Auf der Symmetrieachse unter dem Titel nämlich hat Menzel ein Anagramm angebracht, da sich leicht als „Natura“, eingeschrieben in ein Fragezeichen, auflösen läßt. Alle neue Kunst also hat die Natur verraten.

Nun könnte man denken, Menzels Empfehlung sei: zurück zur Natur. In gewissem

Sinne ist das auch seine private künstlerische Konsequenz, sein Credo gewesen, ohne daß er allerdings dieses Ziel hätte einlösen können. Seine verzweifelte Hingabe an die Empirie und die Erscheinung führte ihn doch nur zu einer schmerzlich empfundenen Addition von Realitätspartikeln. Menzels Leben stellt sich dar als der hoffnungslose Versuch der Rekonstruktion einer vorgeschichtlichen Naturerfahrung; das Problem ist spätestens seit Schillers „Naiv und sentimentalisch“ geläufig.²⁰

Das Raczyński-Titelblatt trägt insofern romantische Züge, als Menzel hier den Verlust der Identität in künstlerischer Form reflektiert; allerdings nicht im Sinne frühromantischer Ironie, die durch das Umspielen der Wirklichkeitspartikel den Zusammenhang mit dem Universum wenigstens aufscheinen sieht, sondern im Sinne ganz innerweltlicher Ironie, die nur noch in der Distanzierung von allen Positionen die eigene Existenz gerechtfertigt sieht, allerdings ohne irgendeine Aussicht auf Sinnstiftung in der Gegenwart.

Das dritte Kapitel könnte lauten: „Die flüchtige Gegenwart“. Es war Moritz von Schwinds Absicht in seinen Reisebildern gewesen, die persönliche Erfahrung eines wertvollen oder erinnerenswerten Momentes im Bilde festzuhalten. Wir hatten aber am Beispiel der „Morgenstunde“ festgestellt, daß ihm unter der Hand eine konventionelle Bilderzählung daraus geworden ist. Ein Bild also, in dem das Vorher und Nachher des gezeigten Momentes im Prozeß der Bildlektüre miterfahren wurden. Wir hatten zudem gesagt, warum das bei Schwinds Werkprozeß notwendig so sein mußte, hatten aber noch keine denkbare Alternative aufgezeigt. Sie ist durchaus gefunden worden. Im späten 18. und dann vor allem in der Mitte des 19. Jahrhunderts können wir den Prozeß der Emanzipation von Stufen im künstlerischen Werkprozeß zu eigenständigen, vollgültigen Bildern verfolgen. So kann etwa die Ölskizze, ursprünglich entweder Stufe im Werkprozeß oder Vorlage, Studienmaterial für das fertige Bild nun selbst an die Stelle des fertigen Bildes treten, zum fertigen Bild erklärt werden.²¹ Nicht also die Schritte: zeichnerischer Ideenentwurf, Kompositionszeichnung, Modellstudie, Ölskizze und fertiges Ölbild erfolgen mit Notwendigkeit, sondern bereits die unmittelbar vor der Natur aufgenommene Ölskizze führt ans künstlerische Ziel. Keine Frage, dies betrifft vorrangig die Landschaftsmalerei. Ein klassisches Landschaftsbild wird, nachdem die genannten Vorstufen absolviert sind, im Atelier auf der Staffelei in einem aufwendigen, häufig wochenlangen Prozeß vollendet; das bringt ein immer erneutes Ansetzen, Korrigieren, Übermalen, Aus-

²⁰ Ein Versuch, Schillers Begriffe für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen, bei: W. Busch, *Der sentimentalische Klassizismus bei Carstens, Koch und Genelli*, in: *Kunst als Bedeutungsträger, Gedenkschrift für Günter Bandmann*, hrsg. v. W. Busch, R. Hauss herr und E. Trier, Berlin 1978, S. 317–343.

²¹ Zur Ölskizze: W. Busch, *Die autonome Ölskizze in der Landschaftsmalerei*, *Der wahr- und für wahr genommene Ausschnitt aus Zeit und Raum*, in: *Pantheon* 41, 1983, S. 126–133; ders., op. cit. (Anm. 2), S. 256–306, zu Menzels „Balkonzimmer“ dort S. 278–284.

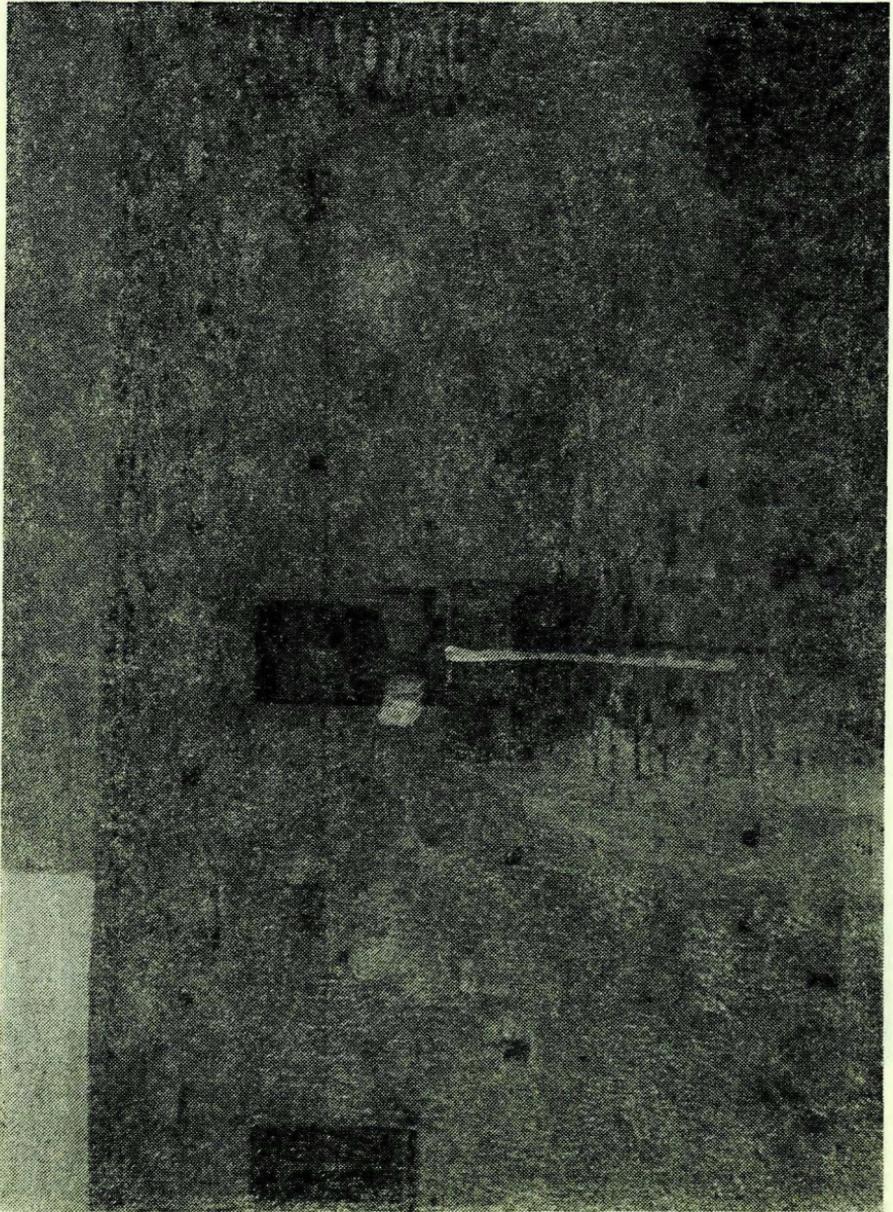


Abbildung 7

Thomas Jones, Mauer in Neapel, 1782, England, Slg. Mrs. Jane Evan-Thomas

gleichen, Verfeinern, Glätten und Zusammenbinden mit sich, Lasur wird über Lasur gelegt, bis den Gesetzen der Kunst und der Verwirklichung der Idee Rechnung getragen ist. Die unmittelbar vor der Natur aufgenommene Landschaftsskizze dagegen muß, um den atmosphärischen momentanen Eindruck festhalten zu können, schnell gemalt sein, spontan ohne Korrektur, in unmittelbarem Zusammenhang von Sehen und Malen, der Pinsel folgt quasi der Bahn des Auges, der Naturprozeß bestimmt das Tempo der Ausführung. Die Hingabe an die optische Erscheinung in ihren tageszeitlichen Wandel bestimmt aber auch die Komposition. Nicht sorgfältig gestaffelte Gründe, seitliche bildeinführende und bildabschließende Rahmung, keine zusätzliche sinngebende, für sich komponierte Staffage, keine Topik der Landschaftsteile, die jedes Landschaftsbild zum Ideal des Landschaftlichen überhaupt machen, sondern ein radikaler Ausschnitt, ein Stück Natur, für die Darstellung nicht gerechtfertigt durch ein irgendwie geartetes objektives Interesse, sondern allein aus subjektiver Notwendigkeit. Das heißt, eine verbindliche Rangordnung der Gegenstände wie in der klassischen Kunst gibt es nicht mehr, der Gegenstand kann so banal sein, wie er will, wenn er nur einen Wert im Empfindungshaushalt des individuellen Künstlers hat.

Zwei Beispiele. Die bis dato radikalsten Bildausschnitte finden sich in den Ölskizzen des Engländers Thomas Jones vom Beginn der 1780er Jahre aus Neapel (*Abb. 7*). In ihnen hält er für die private Erinnerung die Ausblicke aus seinen schnell wechselnden Atelierwohnungen in Neapel fest, selbst wenn er nur auf die Rückwand eines Hauses schaut. Wert haben sie für ihn als die Fixierung seiner momentanen individuellen Sicht der Welt, und sei sie noch so beschränkt durch alle möglichen Umstände, aber in gewissem Sinne sind sie authentisch. Den formalen Problemen, die sich bei einem solchen Verfahren mit Notwendigkeit stellen, kann hier nur in allerersten Ansätzen nachgegangen werden. Als Demonstrationsobjekt sei ein zweites Beispiel gewählt. Menzels berühmtes „Balkonzimmer“ (*Abb. 8*) von 1845, in dem Menzel sein unmittelbares privates Umfeld malt.

Die Datierung 1845 läßt mit reichlicher Sicherheit darauf schließen, daß Menzels Skizze im Balkonzimmer seiner neuen Wohnung im zweiten Stock der Schönebergstraße 18, wohin er mit Mutter und Geschwistern Ende März 1845 gezogen war, entstanden ist. Das vierstöckige Mietshaus war im Jahr zuvor erbaut worden, die Gegend noch nicht lange erschlossen. Vom Balkon blickte man offenbar auf Garten und Palais des Prinzen Albrecht, die Aussicht hat Menzel im darauffolgenden Jahr zweimal festgehalten. Das Motiv „Ausschnitt aus einem Zimmer“ und das Thema „Wirkung des Lichtes auf diesen Ausschnitt“ waren neu, die Komposition ist konventionell und neu zugleich. Die Übereckstellung des Raumes führt den Blick von links nach rechts auf die nach rechts ein wenig aus der Mittelachse gerückte helle Balkontür; das Bild wird dadurch im Gleichgewicht gehalten, daß der Blickpunkt leicht links von der Mittelachse anzunehmen ist. Ein solcher Aufbau ist prinzipiell nicht ungewöhnlich, er reagiert auf geläufige Seh- und Komponiergewohnheiten, Menzel selbst verwendete ihn relativ oft. Ungewöhnlich ist, daß man bei dieser

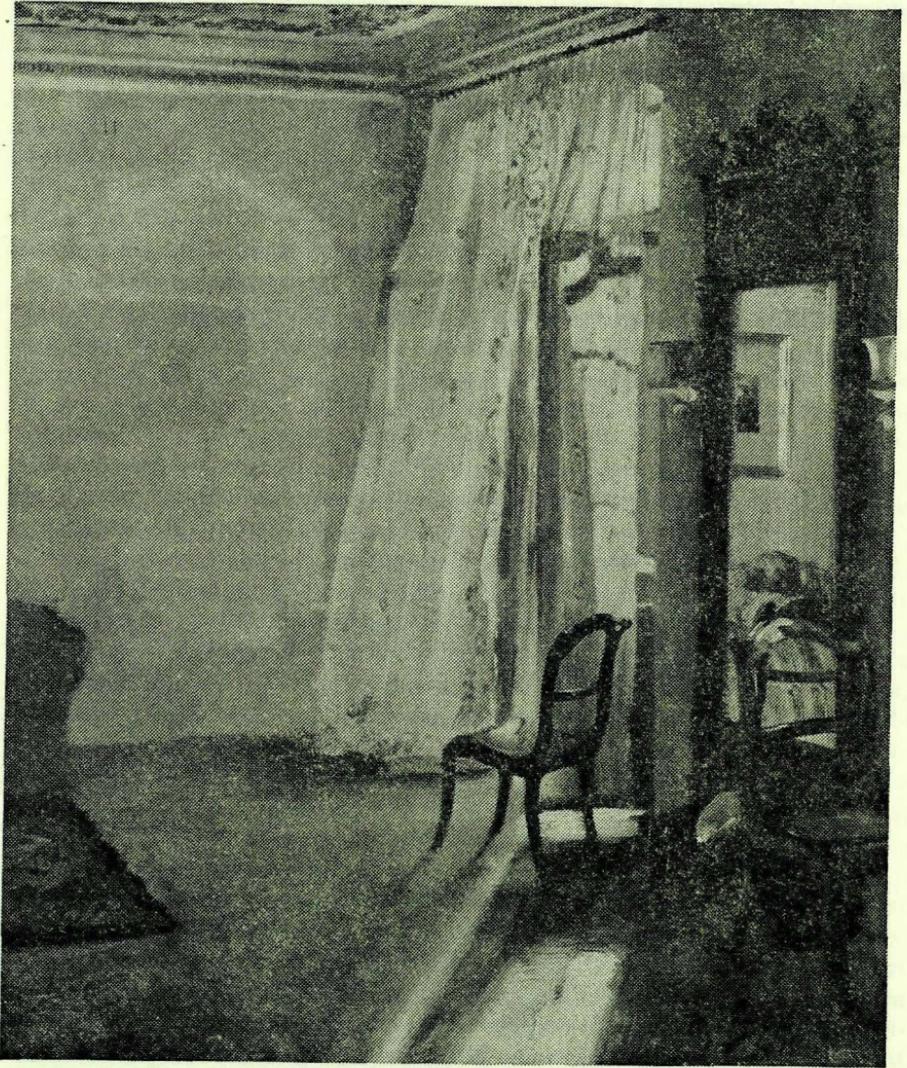


Abbildung 8

Adolph Menzel, Das Balkonzimmer, 1845, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen
Preußischer Kulturbesitz

scheinbar konsequenten Konstruktion – Menzel beherrschte die Regeln der Perspektive perfekt und macht sich gelegentlich ein Vergnügen daraus, komplizierte Verkürzungen und Überschneidungen vorzuführen – die Höhe des Blickpunktes nicht ausmachen kann. Die Wandleuchten links und rechts vom großen Spiegel scheinen die Höhe zu bestimmen, die Rückenlehnen der Stühle jedoch ebenfalls. Der Fußboden dagegen scheint unter dem Betrachter des Raumes wegzurutschen. Dadurch entsteht der seltsame Eindruck, als schwebe der Betrachter und bewege sich leicht im Zimmer, als wende er zumindest den Kopf den Gegenständen entgegen. Für dieses Phänomen gibt es nur eine Erklärung: der Maler beginnt unmittelbar vor sich zu malen, die Distanz zum abgeschilderten Raum ist aufgehoben, er befindet sich im Raum und eignet sich die Gegenstände den Blick wendend an – anders ist das in der unmittelbaren Nähe auch nicht möglich. Es gibt keinen Gesamtblick mehr, das Ganze wird nicht mehr mit einer Augenstellung umfassen. Das Ergebnis ist faszinierend, Menzel mischt zwei Sehweisen. Die Raumkonstruktion sieht er konventionell mit fixiertem Blick: er gestaltet sie nach den Gesetzen der Zentralperspektive, einem vorgewußten Ordnungssystem. Er schaut, von dem Reiz angezogen, auf die hellste Partie des Vorhanges und konstruiert sich den Raum von hier aus. Doch je mehr er auf diesen hellen Punkt schaut, um so mehr wird ihm seine Seherfahrung deutlich. Man kann das Experiment an einem vergleichbaren Raumausschnitt wiederholen. Als erstes wird man zu seiner Überraschung feststellen, daß die rückwärtige Wand des Zimmers bei Menzel kaum drei Meter entfernt sein kann. Fixiert man die helle Partie, so sieht man die Gegenstände in der unmittelbaren Nähe dieser Stelle deutlich, die Gegenstände weiter links und rechts jedoch ahnt man bei fixiertem Blick nur noch; je weiter entfernt sie sind, desto mehr geraten sie aus dem Blickfeld und werden unpräzise: das ist mit dem Sofa links passiert, von dem man nur einen Schatten sieht. Bei dieser Feststellung wird sofort der Einwand kommen, an dieser Stelle sei das Bild nicht fertiggemalt worden, die bloße Untermalung sei stehengeblieben, das Muster des Sofas könne man schließlich im Spiegel erkennen und außerdem sei der vor dem Sofa liegende Teppich in seiner Farbe und Struktur deutlich gekennzeichnet. Dennoch sei an der gemachten Beobachtung festgehalten, es soll darauf gleich zurückgekommen werden. Warum jedoch sind dann die Stühle, der Spiegel, die Lampen rechts deutlich wiedergegeben? Auch hier ist nur eine Erklärung denkbar. Sie sind dem Auge näher; der Blick, ursprünglich auf die helle Partie fixiert, wird durch ihre unmittelbare Nähe und sinnliche Präsenz so stark irritiert, daß er sich ihnen zuwendet, jeden für sich wahrnimmt und schrittweise von einem zum anderen wandert. Ebenso fällt der Blick auf die Lichtspiegelung am Boden und schließlich auf den starken, durch den Teppich gebildeten Farbleck. Das heißt, der Blick reagiert, an sich eine banale Feststellung, auf Farbintensität und vor allem auf Nähe und Distanz unterschiedlich. Je weiter die Gegenstände entfernt sind, desto ruhiger breiten sie sich aus, je näher sie sind, desto mehr geraten sie im Wahrnehmungsprozeß in Bewegung. Auch der „wegrutschende“ Fußboden findet so seine Erklärung. Bei in der Ferne fixiertem Blick verschwimmt er am meisten direkt vorm Schauenden, wen-

det der Blick sich ihm zu, so beginnt er im Hintergrund langsam in Bewegung zu geraten und wird, wenn man das so sagen darf, nach vorn hin immer schneller.

Wir behaupten also, daß Menzel sein Bild nicht nach abstrakt-objektivierbaren Prinzipien, sondern in erster Linie dem Sehvorgang schrittweise folgend komponiert hat. Das geschilderte Verfahren der Wirklichkeitsaneignung ist zugleich im höchsten Maße subjektiv und in höchstem Maße objektiv: subjektiv, da es allein der individuellen, im Moment erlebten Seherfahrung folgt, objektiv, da es jedem Gegenstand unterschiedslos, sofern er in den Blick fällt, die gleiche Existenzberechtigung zumißt. Dieses subjektiv-objektive Verfahren findet nur Anwendung im engsten Privatbereich. Der Grund: hier ist die Berechtigung der individuellen Sehweise ihrer Überprüfung enthoben. Sie findet in einem Bereich scheinbarer Freiheit statt; sie kann verantwortungslos, im Wortsinne sensationslüstern sein, ist nicht durch Normen kontrolliert. Weder gibt es eine Rangordnung der Gegenstände, noch eine zwingende vorgewußte Bildordnung. Die Objektivität des Bildes ist eine durch das Individuum verfügte. Über die Frage, ob das Bild vollendet ist oder nicht, entscheidet nicht eine normative Ästhetik, sondern das wahrnehmende Subjekt. Nur so kann es gelingen, die flüchtige Gegenwart im Wahrnehmungsprozeß zu fixieren. Das Bild bietet den Nachvollzug dieses Zugriffs an.

Wir haben das Paradox festzuhalten, daß die Hingabe an die Erscheinungsrealität, die zur Entdeckung des Wahrnehmungsprozesses als Bildthema führt, in der Umsetzung ins Bild dessen Ordnung aufzuheben droht. Es kann hier nicht im einzelnen darauf eingegangen werden, daß die Künstler schon zu diesem relativ frühen Zeitpunkt aufgrund dieser Erfahrung partiell die Jahrhunderte gültige Definition, daß Kunst Nachahmung der Natur sei, aufgegeben und so etwas wie abstrakte Bildordnungen der Unordnung des Wahrnehmungsprozesses entgegensetzten. Die Hingabe an die Empirie führt, so können wir festhalten, letztlich zu ihrer Aufgabe. Um es noch einmal zu sagen: bürgerlich ist dies deswegen zu nennen, weil nur das auf sich geworfene vereinzelt bürgerliche Individuum in seiner Privatheit derartige Erfahrungen machen konnte.

Das vierte Kapitel wäre zu überschreiben: „Die Vergegenwärtigung der Geschichte“. Im Jahre 1855 wurde die „Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst“ gegründet.²² Paragraph 1 der Satzung lautete: „Der Zweck der Vereinigung ist, durch ein Aktienunternehmen bedeutende Kunstwerke des historischen Fachs hervorzubringen und zu erwerben.“²³ Eine entschieden bürgerliche Geschäftsform sollte große Historie ermöglichen, die der einzelne Bürger zu fördern nicht mehr länger in der Lage war. Wie die Debatten der Vereinigung zeigen, war es von

²² H.-W. Schmidt, Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die „Verbindung für historische Kunst“ (1854–1933) (= Studien zur Kunst und Kulturgeschichte, hrsg. v. H. Klotz, Bd. 1), Marburg 1985.

²³ Zitiert in: Deutsches Kunstblatt 8, 1857, Nr. 48, 26. November 1857, S. 426.



Abbildung 9

Adolph Menzel, Die Begegnung Friedrichs II. mit Joseph II. in Neisse im Jahre 1769, 1857, Berlin (Ost), Nationalgalerie

vornherein nicht möglich, sich darüber zu verständigen, was man denn eigentlich genau unter „historisch“ zu verstehen habe. In einem eher dürftigen Kompromiß einigte man sich darauf, daß der Begriff „im weitesten Sinne aufzufassen sein, daß er nicht begrenzt werden könne durch die herkömmlichen Bezeichnungen, welche die Kunstwissenschaft zur bequemerem Charakterisierung von Gemälden aufzuwenden pflege, sondern daß vor allem der Geist, in welchem ein Bild konzipiert ist, den Charakter desselben bestimmen und es zu einem historischen mache, oder nicht.“²⁴

Wie der erste große Auftrag der Vereinigung zeigt, ist das mit der Verpflichtung auf den Geist so eine Sache. Der Auftrag erging an Adolph Menzel und Moritz von Schwind, beide sollten eine Historie nach ihrer Wahl liefern. Menzel malte „Die Begegnung Friedrichs II. mit Joseph II. in Neisse“ (*Abb. 9*) im Jahre 1769, Schwind „Kaiser Rudolphs Ritt zum Grabe“ (*Abb. 10*). Die Kritik war ausgesprochen zwispältig, der Hegelschüler Max Schasler brachte es in seiner Zeitschrift „Die Dioskuren“ auf den Nenner, Schwind huldige blassem Idealismus, Menzel plumpem Realismus.²⁵ Für Schasler sind Idealismus als abstrakter Spiritualismus und Realismus als bloßer Materialismus die beiden in ihrer Ausschließlichkeit zu verdammenden Extreme der Historienmalerei. Das wahre Wesen der Historienmalerei bestehe in einer harmonischen Einheit dieser Gegensätze. Voraussetzung dafür, daß es zu dieser Einheit komme, sei eine Synthese aus philosophischer Geschichtsbetrachtung und Treue den faktischen Gegebenheiten der Geschichte gegenüber. Das gewählte Thema muß nach Schasler sowohl historisch und ideal bedeutend im weltgeschichtlichen Ablauf sein als auch historisch richtig behandelt werden. Daraus werde sich die innere Wahrheit des Historienbildes ergeben. Das individuell Genremäßige habe ebenso zu unterbleiben wie das rein Abstrakte ohne Charakteristik.

Da ein Bewußtsein für das historisch Bedeutsame nur aus der Aneignung der nationalen Geschichte, die das Selbstbewußtsein einer Nation ausmache, erwache, sieht Schasler allein Chancen für eine neue Historienmalerei in großzügiger staatlicher Förderung.²⁶ Nur der Staat sei in der Lage, unabhängig von Parteiinteressen, zur allgemeinen Bildung beitragende vaterländische Geschichtsmalerei zu fördern. Zu diesem Zwecke fordert Schasler eine Nationalgalerie, in der dem Volke die Geschichte der Nation vor Augen geführt werden sollte, um ihm die Größe der eigenen

²⁴ Ebenda 6, 1855, Nr. 41, 11. Oktober 1855, S. 364.

²⁵ M. Schasler, Über Idealismus und Realismus in der Historienmalerei, Eine Parallele zwischen M. v. Schwinds „Kaiser Rudolph, der gen Speyer zum Sterben reitet“ und Ad. Menzels „Friedrichs II. und Josephs II. Zusammenkunft zu Neisse“, in: Die Dioskuren 3, 1858, Nr. 40/41. 15. August/1. September 1858, S. 143 f., 146. Kommentierte Auszüge bei: W. Busch und W. Beyrodt, Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft (= Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Texte und Dokumente, Bd. 1), Stuttgart 1982, S. 223–234.

²⁶ M. Schasler, Was tut der deutschen Historienmalerei Noth?, in: Die Dioskuren 7, 1862, Nr. 3, 19. Januar 1862, S. 17; Nr. 14, 6. April 1862, S. 150 f.

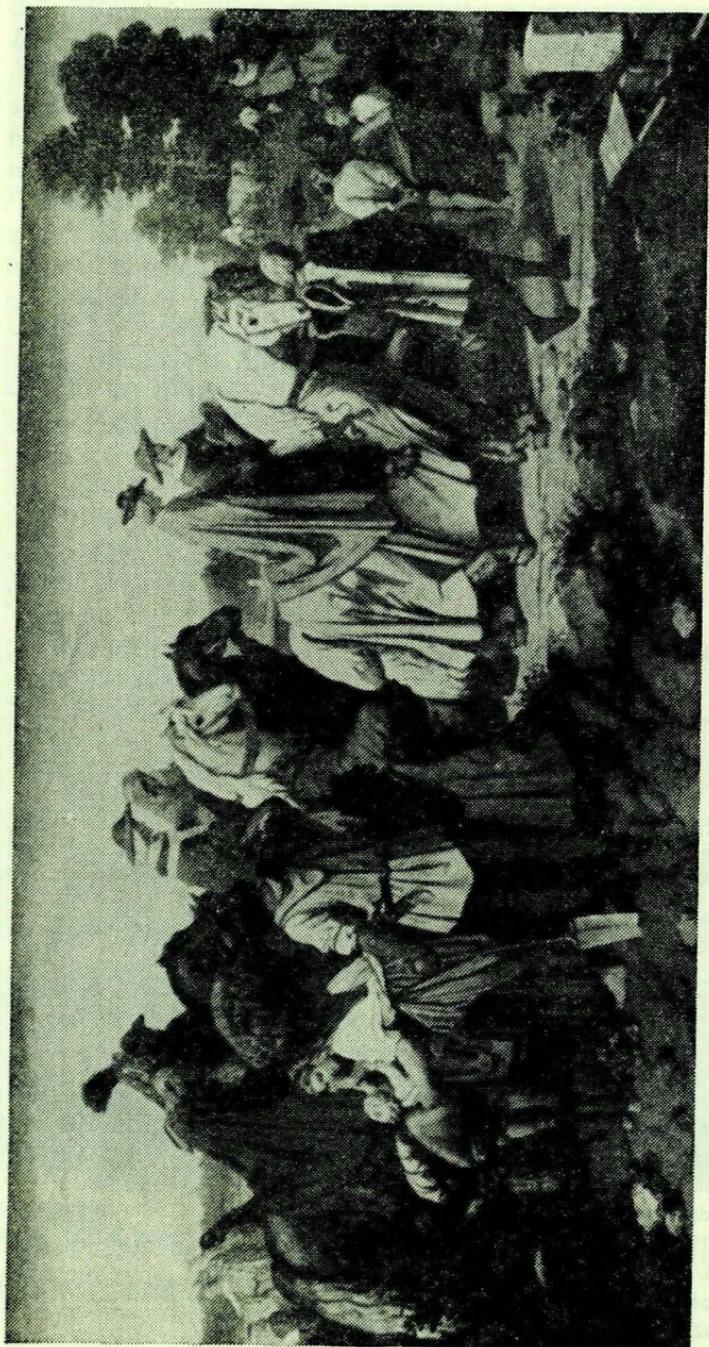


Abbildung 10
Moritz von Schwind, Kaiser Rudolphs Ritt zum Grabe, 1857, Kiel, Kunsthalle

Vergangenheit bewußt zu machen. Für Schasler ist Geschichte allerdings Fürstengeschichte, und diese konnte dem Bürgertum allenfalls als Folie dienen; zur Erneuerung der Kunst taugte sie nicht. Aber keine Frage, Schaslerts Vorschläge zeigen ein bildungsbürgerliches Rezept zur Erneuerung der Historienmalerei.

Um zu verstehen, was Schasler mit seiner Kritik meint, muß man kurz die beiden infrage kommenden Bilder betrachten. Schwind gibt die Figuren in sauberem Umriß, die Farbe hat kaum mehr als eine leichte Abtönung zu leisten, sie bleibt in der Tat abstrakt, dient nicht der Materialisierung des „Gezeigten“, läßt keinerlei Malfaktur sichtbar sein. Menzel dagegen läßt den Umriß über weite Strecken in der farbigen atmosphärischen Durchgestaltung aufgehen. Das Bild ist von der Farbe, nicht primär von der Linie her entwickelt. Für die Auffassung von Historie hat das im Verständnis der Zeit seine Konsequenzen. Schwinds Abstraktion raubt der Darstellung die historische Wahrheit, Menzels Konkretion raubt der Geschichte ihren höheren Sinn. Schwinds Historie erschöpft sich in der Darstellung hohler Schemen, die historische Fixierung nicht zulassen, Menzels Historie erschöpft sich in der Darstellung bloßer Erscheinungsphänomene, die zwar die historische Fixierung präzise besorgen, jedoch in dieser materiellen Vergegenwärtigung die Aneignung der Geschichte als Paradigma gerade verhindern; das Geschehnis wird als das bestimmte vergangene, ohne teleologische Dimension auf den Friedhof der Geschichte befördert. Schwind sorgt für die Ästhetisierung der Geschichte, Menzel für die Vergeschichtlichung der Kunst. Zwischen Skylla und Charybdis vermeinen die Hegelianer dialektisch vermitteln zu können. Sie plädieren für einen realistischen Idealismus (Max Schasler), für idealistischen Realismus (Friedrich Theodor Vischer), Moriz Carrière prägt den Begriff einer „personifizierenden Idealbildung“ und Anton Springer kreiert 1856 gar einen „humoristischen Idealismus.“²⁷ Schasler, Carrière und Springer sind der Meinung, daß ein Künstler der Gegenwart diese Zauberformel in der Historienmalerei mit Erfolg zur Anwendung gebracht habe: Wilhelm von Kaulbach, von dem der Satz stammt: „Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit, Geschichte allein ist zeitgemäß.“²⁸ Verwirklicht hat er nach Meinung dieser Kritiker den hohen Anspruch vor allem in seinem riesigen Weltge-

²⁷ Schasler, op. cit. (Anm. 25); F. Th. Vischer, Die Abdankung Karls V. von Louis Gallait und der Kompromiß der flandrischen Edeln von Carl de Bièfve. Gedanken bei Betrachtungen der beiden belgischen Bilder (1844), in: ders., op. cit. (Anm. 7), S. 89–95; Moriz Carrière, Ueber Symbol, personificierende Idealbildung und Allegorien der Kunst mit besonderer Rücksicht auf Kaulbachs Wandgemälde im neuen Museum zu Berlin, in: Augsburger Allgemeine Zeitung, Beilage zu Nr. 63, Montag, 3. März 1856, S. 1001–1003 und Beilage zu Nr. 64, Dienstag, 4. März 1856, S. 1017–1022; A. Springer, Der humoristische Idealismus, in: ders., Geschichte der bildenden Kunst im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1858, S. 108–124 (zuerst in: Die Gegenwart 12, 1856, S. 719–726).

²⁸ A. Teichlein, Zur Charakteristik Wilhelm von Kaulbachs, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 11, 1876, S. 264.

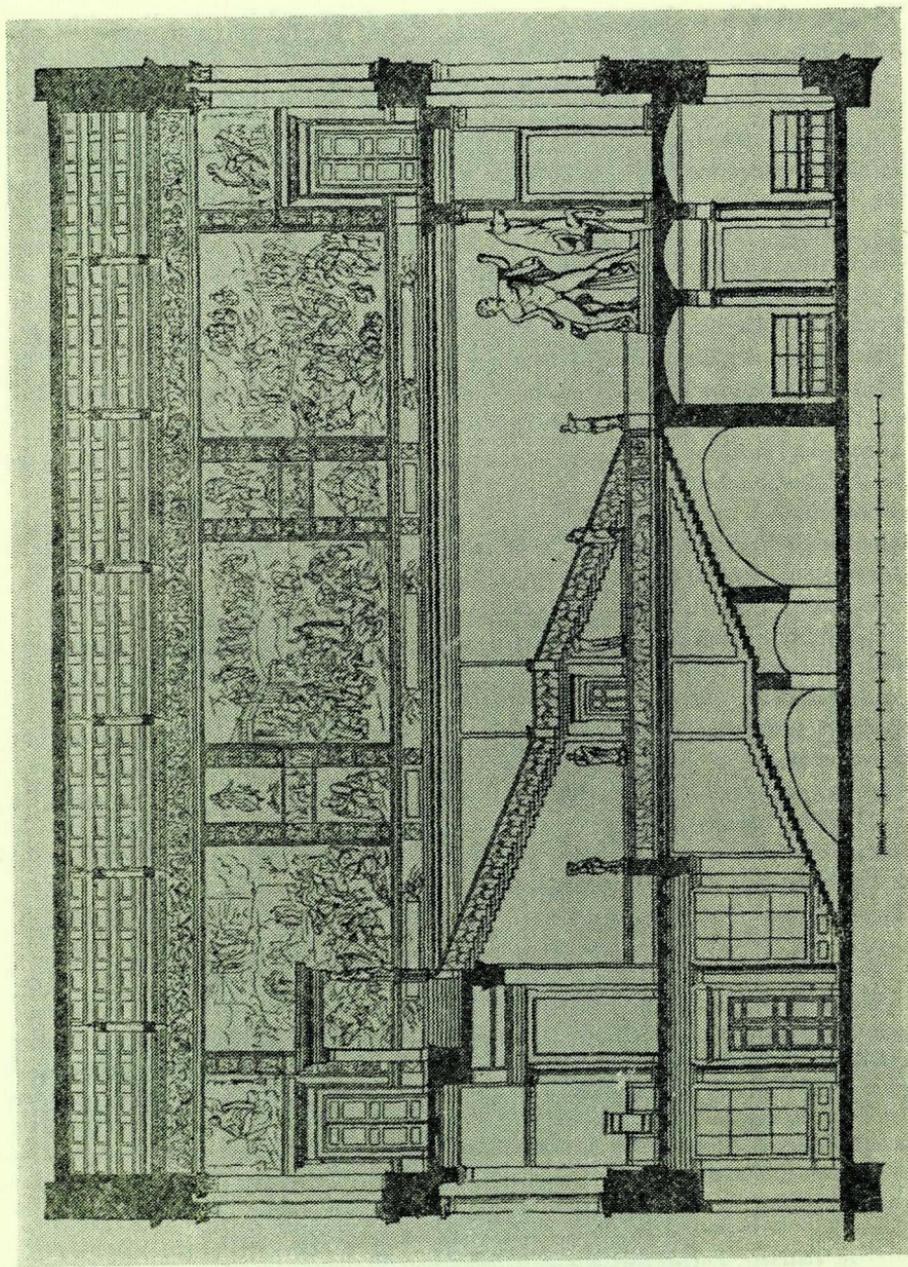


Abbildung 11
Längsschnitt durch das Treppenhaus des Berliner Museums (nach: Berlin und seine Bauten, hrsg. v. Architekten-Verein und
Vereinigung Berliner Architekten, Bd. 2 und 3, Berlin 1896, Abb. 222)

schichtzyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin (*Abb. 11*).²⁹ Es sei ihm gelungen, das historische Ereignis präzise und glaubwürdig wiederzugeben und zugleich den höheren Sinn der Geschichte, das Wirken des Weltgeistes aufscheinen zu lassen. In Schaslars Worten: Kaulbach habe mit Erfolg „den Gedankeninhalt der materiellen Tat“ dargestellt.

Wie das? Verkürzt gesagt dadurch, daß die einzelnen Bilder in einem komplexen Verweisungszusammenhang stehen. Auf den beiden Wänden im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin durchdringen sich vier verschiedene Zyklen, es sei hier nur auf die Interdependenz von zweien verwiesen: auf die Hauptbilder und den schmalen, das gesamte Freskenprogramm überfangenden fortlaufenden Puttenfries. Schasler schreibt dazu: „Der Fries endlich, welcher über die in sich verschlungene Reihe der dramatischen Gesamtdarstellung hinläuft, mußte alle diese verschiedenen Elemente . . . als ein fortlaufendes Arabeskenspiel des Weltgeistes, also in humoristischer Form zur Anschauung bringen. Denn der Humor macht jenen ernsthaften Unterschied der größeren oder geringeren Wichtigkeit in der Reihe der culturgeschichtlichen Thatsachen, Personen und Völker nicht; er ist die Ironie der Geschichte, die sich über die im Verhältnis zu den erreichten Zwecken colossalen Anstrengungen der Menschheit lustig macht.“³⁰

Der eigentliche Sinn der Darstellung wird also erst deutlich, wenn der Betrachter das Verhältnis der widersprüchlichen Teile reflektiert und selbst in einer dialektischen Operation zur Synthese bringt, das Einzelbild selbst leistet sie nicht. Es ist die Synthese von Natur und Geschichte, die der Kunst abgefordert wird und die spätestens seit der Romantik als uneinholbar begriffen worden ist. An dieser Stelle nun kann die Bildung aufgerufen sein, für die Aufhebung des Bruches zwischen Natur und Geschichte zu sorgen. Das ließe sich an Kaulbach zeigen, doch wählen wir lieber ein weniger komplexes Beispiel von dem Landschaftsmaler Carl Rottmann.

Wie deutlich werden wird, ist es kein Wunder, daß wieder ein Hegelianer, in diesem Falle Friedrich Theodor Vischer, Propagator dieses Künstlers gewesen ist und auf dessen Konzept einer historischen Landschaftsmalerei gesetzt hat. Rottmanns „Schlachtfeld bei Marathon“ (*Abb. 12*) soll Porträt der realen Landschaft sein, aber in gesteigerter Form, der Charakter der Landschaft soll quasi geologisch freigelegt werden. Die bloßgelegte Erdkruste mitsamt der dramatischen atmosphärischen Einbindung der Landschaft soll die geschichtliche Dimension gerade dieser Landschaft offenbaren. Vischer nennt diese Hervorhebung des Charakteristischen in der Kunst „Idealstyl mit bestimmter Physiognomie“, „ein gegebenes Objekt (wird) aus sich

²⁹ Ausführlicher hierzu: W. Busch, Wilhelm von Kaulbach – „peintre philosophe“ und „modern painter“. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum, in: Hegel-Studien, Beiheft 27, Bonn 1986, S. 117–138.

³⁰ M. Schasler, Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin, Berlin 1854, S. 30.



Abbildung 12

Carl Rottmann, Das Schlachtfeld bei Marathon, 1848, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

selbst heraus ohne Willkür rein stylisiert“³¹. Die Stilisierung dient der historischen Evozierung, die allerdings nur der Gebildete zu leisten imstande ist, der von der Bedeutung Marathons in der Geschichte weiß. Er versteht, daß das Unwetter, das über der Ebene von Marathon tobt, atmosphärisch die Schlacht von 490 v. Chr. austrägt. Erst also die Bildung des Betrachters bringt das Bild zur Erfüllung, das selbst nicht in der Lage ist, sich gänzlich auszusprechen.

Seit dem 18. Jahrhundert, seit der Formulierung der Wahrnehmungsästhetik, häufen sich die Beispiele, in denen die Vollendung eines Bildes an den Betrachter überantwortet wird, und häufig genug wird zu diesem Zwecke an seine Bildung appelliert³². Dabei kann es sich um historisches Wissen, häufig aber auch um kunsthistorische Kenntnisse handeln, die eingefordert werden. Am Beispiel von Wests „Wolfe“ dürfte das deutlich geworden sein. In solchen Fällen begreift man den Sinn nur, wenn man das Zitat aus historischer Kunst in einem neuen Werk erkennt und den Sinn des historischen Zitates am Sinn der neuen Darstellung mißt. Erst die Reflexion der beiden Sinnschichten setzt den eigentlichen, allein vom Betrachter erschlossenen Sinn frei. So scheint es eine Dimension bürgerlicher Kunst zu sein, daß sie in der einen oder anderen Form realisiert und vor allem auch zur Anschauung bringt, daß das Kunstwerk selbst nicht mehr in der Lage ist, objektiven Sinn zu stiften. Für die Historie und die Landschaft haben wir das zu zeigen versucht, es ließe sich selbst für das Porträt nachweisen.

In einem winzigen fünften Kapitel, das „Gegenwart sub specie aeternitatis“ betitelt sein könnte, sei zum Schluß auf ein künstlersozilogisches Problem hingewiesen, das jedoch eng mit dem zuvor Erörterten zusammenhängt. Es gibt ein seltsames Phänomen im 19. Jahrhundert, das es so vorher nicht gegeben hat. Künstler beginnen, nicht etwa nur ihre Kunst, sondern auch ihr Leben in extremem Maße zu stilisieren. Alles, was sie tun, interpretieren sie sofort im Hinblick auf ihren Nachruhm. Sie schreiben permanent Lebensgeschichte, um der Nachwelt bereits die Interpretation ihres Lebens zu vermachen; so liefern sie auch die Interpretation ihrer Werke gleich mit, die für sie selbst vor allem in Hinblick auf den Stellenwert in ihrer Vita interessant sind. Auch hier zeigt sich unser Generalproblem von der fehlenden Gegenwart oder genauer von dem fehlenden Selbstverständnis, der fehlenden Selbstverständlichkeit in der Gegenwart. Weder sich selbst noch seiner Kunst traut der Künstler über den Weg, schlicht weil er seinen und ihren Platz in der Gesellschaft nicht mehr präzise zu bestimmen weiß; so sucht er nachzuhelfen.

Ein kleines Beispiel. In drei verschiedenen Fassungen hat Wilhelm von Kaulbach

³¹ F. Th. Vischer, *Kritische Gänge*, Neue Folge (1861), S. 35 f. zitiert und vorzüglich kommentiert bei F. Krauß, *Carl Rottmann* (= *Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen*, Bd. 9), Heidelberg 1930, S. 151, 199.

³² Zur Vollendung durch den Betrachter, bezogen auf die englischen Verhältnisse: W. Busch, *Hogarths und Reynolds' Porträts des Schauspielers Garrick*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1984, S. 82–99, bes. S. 89, 95.

Anlaß und Produktionsgeschichte seines „Narrenhauses“ von 1835 überliefert.³³ Genaueste Überprüfung dieser verschiedenen Fassungen stellt außer Frage, daß die Angaben hinten und vorne nicht stimmen, aber ausgesprochen gut erfunden sind. Die Graphik „Das Narrenhaus“ war Kaulbachs erster gezielter Schritt an die Öffentlichkeit, von vornherein ging es ihm darum ein bestimmtes Bild seiner Bestimmung zum Künstler zu entwerfen. Wie unter Zwang habe er sich in seinem „Narrenhaus“ der ihn bedrängenden Gestalten und Schreckgespenste entäußern müssen – so schildert er seine Geburt als Künstler. Dabei hat er genau auf bestimmte Publikumsmechanismen spekuliert, indem er ein neues Thema in ungewöhnlicher Behandlung in druckgraphischer Form in möglichster Breite auf den Markt bringen ließ. Die mitgelieferte Legende sorgte zusätzlich für die weite Verbreitung. Zudem ließ er zusammen mit der Graphik ein kleines Büchlein von Guido Görres mit der Interpretation der Darstellung vertreiben, das, wie sich ebenfalls nachweisen läßt, seiner eigenen künstlerischen Intention geradezu entgegensteht, jedoch zur Beförderung eines Werkmythos wohl taugt.³⁴ Auf allen Ebenen also wurde die Rezeption gesteuert, und auch das Blatt selbst liefert ein komplexes Rezeptionsangebot, das ohne die aktive sinnstiftende Tätigkeit des Betrachters nicht auskommt. In einem Brief verrät Kaulbach mehr oder weniger unabsichtlich, daß er diese Stilisierung genau nach dem Vorbild seines Lehrers Cornelius betrieben habe, der seinen Einstand als Künstler mit seinem „Faustzyklus“ ebenso gezielt geplant hatte. Beide verkauften ihre Kunst als gezielte verblüffende Novität, um einen Trend zu setzen. Man kann in der Tat sagen, daß der Stil im 19. Jahrhundert zum Trend werden kann; der Stil setzt Traditionsdauer, der Trend Traditionserneuerung voraus. Das hier deutlich werdende Phänomen ließe sich etwa wie folgt formulieren: nicht nur leidet die Kunst unter ständigem Legitimationszwang vor der Geschichte der Kunst oder, um Marx zu paraphrasieren, es lastet nicht nur die Tradition aller toten Kunst wie ein Alp auf dem Gehirn der Lebenden³⁵, sondern der Künstler leidet in seiner Gegenwart bereits unter dem zu erwartenden Urteil der Nachwelt, ausgesprochen von der Kunstgeschichte. Friedrich Theodor Vischer hatte schon recht: „... unsere Zeit hat keine Gegenwart, sondern nur eine Vergangenheit und eine Zukunft“³⁶.

Diese Erfahrung wird bildungsbürgerlich verbrämt insofern, als in der Kunst geschichtliches und humanistisches Wissen und kunsthistorische Kenntnisse als Selbstzweck das fehlende Gegenwartsbewußtsein kompensieren sollen.

³³ Ausführlich zu Kaulbachs „Narrenhaus“: Busch, op. cit. (Anm. 2), S. 133–233.

³⁴ G. Görres, Das Narrenhaus von Wilhelm Kaulbach, gestochen von H. März, erläutert von Guido Görres, nebst Ideen über Kunst und Wahnsinn, o. O. und o. J. (Regensburg 1835).

³⁵ K. Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: Karl Marx-Friedrich Engels, Werke, Bd. 8, Berlin 1960, S. 116.

³⁶ S. Anm. 7.