

## ADOLPH MENZELS »BEGEGNUNG FRIEDRICH II. MIT KAISER JOSEPH II. IN NEISSE IM JAHRE 1769« UND MORITZ VON SCHWINDS »KAISER RUDOLFS RITT ZUM GRABE«

von WERNER BUSCH

*Die 1855 gegründete »Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst« hatte sich der Förderung der Historienmalerei verschrieben. Ein erster paralleler Auftrag für je eine Historie erging an Menzel und Schwind. Die 1857 zuerst ausgestellten Bilder erwiesen sich als ein Mißerfolg. Die Themenwahl und Auffassung beider Künstler sah man als ungeeignet an, den Anforderungen der Historie gerecht zu werden. Menzel warf man plumpen Materialismus, Schwind blutleeren Spirituualismus vor. Die Forschung hat sich mit dieser Klassifizierung mehr oder weniger abgefunden, nicht jedoch gefragt, ob sich erstens die Themenwahl beider Künstler nicht bewußter tagespolitischer Stellungnahme verdankt und ob nicht zweitens Menzels »realistischer« und Schwinds »idealistischer« Zugriff dennoch eine differenzierte Reflexion über die Möglichkeiten der Historie in der Gegenwart verraten. Für beide Fragen wird eine Antwort gesucht, zum einen aus der Erhellung der historischen Umstände, zum anderen aus einer Analyse der jeweiligen Bildstruktur.*

Nach einer vorbereitenden Zusammenkunft 1854 in München und einem Aufruf im »Deutschen Kunstblatt« konstituierte sich September 1855 in Dresden die »Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst«,<sup>1</sup> deren Ziel es war, »durch ein Aktienunternehmen bedeutende Kunstwerke des historischen Faches hervorzurufen und zu erwerben«. <sup>2</sup> Auch für diese Vereinigung war die Historienmalerei ganz selbstverständlich die »höchste Gattung der Kunst« und man vermeinte, ihren Verfall allerorten verspüren zu können.

Die Aktivitäten dieses überregionalen Kunstvereins dokumentieren und kritisieren »Die Dioskuren«, bald nach ihrer Gründung 1856 »Hauptorgan der Deutschen Kunstvereine«, in aller Ausführlichkeit. Im Herausgeber der »Dioskuren«, Max Schasler, erwuchs der »Verbindung« ihr entschiedenster Gegner. Die »Verbindung« bezog ihr Selbstverständnis aus der Tatsache, daß die regionalen Kunstvereine nicht in der Lage seien, Historienmalerei in größerem Umfang zu fördern. »Diejenigen Gattungen der Kunst, welche

sich den anmuthigen Schmuck unserer Wohnungen angelegen sein lassen, finden in der Praxis der Kunstvereine ihre Pflege; wo es sich aber darum handelt, mit dem historischen Geiste zu berathen, ein langsamer reifendes Werk zur Verwirklichung zu bringen . . . , da mußte die Kraft der Einzelnen zum Vereine zusammentreten«, heißt es im Rechenschaftsbericht der »Verbindung« 1861.<sup>3</sup> Da als Aktienunternehmen konzipiert, konnten auch deutsche Fürsten mit ihrem »kunstschützenden Sinn« und Private Aktien zeichnen, Mitglied werden und an der Verlosung der in Auftrag gegebenen Kunstwerke teilnehmen. 1861 zählte die »Verbindung« 62 Mitglieder, bzw. Mitgliedergruppen, darunter 32 Kunstvereine, besondere Bedeutung wurde dem ebenfalls 1861 erfolgenden Beitritt des österreichischen Kaisers Franz Joseph beigegeben.<sup>4</sup>

Doch die Probleme waren von Anfang an nicht zu übersehen. Bezeichnenderweise konnte man sich nicht über den Begriff des »Historischen« verständigen.<sup>5</sup> Schon im offiziellen Bericht der konstituieren-

1 Hans-Werner Schmidt, Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die »Verbindung für historische Kunst« (1854–1953), Marburg 1985; Max Jordan – Alexis Klee, Die Verbindung für historische Kunst 1854–1904, Denkschrift, Berlin 1904.

2 Deutsches Kunstblatt 8, 1857, Nr. 48, 26. November 1857, S. 426.

3 Die Dioskuren 6, 1861, Nr. 22, 2. Juni 1861, S. 196.

4 Ebenda.

5 Die Dioskuren 6, 1861, Nr. 22, 2. Juni 1861, S. 196; Max Schasler, Was thut der deutschen Historienmalerei Noth? Randglossen zu dem Protokoll der 7. Hauptversammlung der »Verbindung für historische Kunst«, in: Die Dioskuren 7, 1862, Nr. 6, 9. Februar 1862, S. 45; ebenda 7, 1862, Nr. 7, 16. Februar



Abb. 1. Moritz von Schwind, Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe, 1857, Kiel, Kunsthalle

den Sitzung in Dresden 1855 behalf man sich mit einem gänzlich unpräzisen Kompromiß. Man sei der Auffassung, heißt es, daß der Begriff »historisch« »im weitesten Sinne aufzufassen sei, daß er nicht begrenzt werden könne durch die herkömmlichen Bezeichnungen, welche die Kunstwissenschaft zur bequemeren Charakteristik 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.«<sup>6</sup> In jeder Sitzung brach die Diskussion um diese Selbstverständnisfrage wieder auf, ohne je zu einer wie auch immer gearteten eindeutigen Beantwortung zu führen, wie Max Schasler sarkastisch in seiner längeren, über mehrere Nummern der »Dioskuren« führenden Abhandlung »Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?« aufspießt.

Die Abhandlung trägt den Untertitel »Randglossen zu dem Protokoll der 7. Hauptversammlung der »Verbindung für historische Kunst« und resümiert deren Aktivitäten bis 1862. Die Krönung der fruchtlosen Definitionsbemühungen sahen die »Dioskuren« im Diskussionsbeitrag des Präsidiumsmitgliedes Dr. Eg-

gers erreicht, der formulierte: »Ein Gegenstand braucht gar nicht wahr zu sein, und könne doch historisch sein.«<sup>7</sup> Darauf sei »die Diskussion über den Begriff des »Historischen« ... selber als historisches Faktum ad acta gelegt« worden.<sup>8</sup> Schasler kommt in seiner Kritik ausführlich auf seinen früheren »Dioskuren«-Beitrag über »Idealismus und Realismus« zurück,<sup>9</sup> in dem er das wahre Wesen der Historienmalerei in einer harmonischen Einheit der Gegensätze von idealem Inhalt und realer Form, von Spiritualismus und Materialismus, von Gedanke und Gestaltungsform gesehen hatte, wobei es vom jeweils gewählten Gegenstand abhängig sei, welcher der beiden Faktoren jeweils Vorrang haben könne.<sup>10</sup> Die Faktoren jedoch hätten in jedem Kunstwerk eine sinnvolle Synthese einzugehen, »der Gedanke« solle »durch die konkrete Gestalt verkörpert, die Gestalt durch die in ihm lebendig wirkende Idee beseelt erscheinen.«<sup>11</sup> Die Historienmalerei steht seiner Meinung nach in der Mitte zwischen »der Philosophie der Geschichte und der geschichtlichen Chronik«. »Von jener entlehnt sie den Gedanken, von dieser die Gestaltung.«<sup>12</sup> Zum historischen Gegenstand selbst merkt er an: »Mit dem Begriff des Histori-

1862, S. 49ff. Natürlich ist die Debatte im weiteren Kontext der geschichtswissenschaftlichen Definitionsbemühungen zu sehen, s. allein Artikel »Geschichte, Historie«, in: *Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. v. Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 595–717, bes. Kap. V Die Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs (R. Koselleck), S. 647–717.

<sup>6</sup> Deutsches Kunstblatt 6, 1855, Nr. 41, 11. Oktober 1855, S. 364.

<sup>7</sup> Die Dioskuren 7, 1862, Nr. 7, 16. Februar 1862, S. 50.

<sup>8</sup> Ebenda.

<sup>9</sup> Max 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. 145–46.

<sup>10</sup> Die Dioskuren 7, 1862, Nr. 6, 9. Februar 1862, S. 42.

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 45.



Abb. 2. Adolph Menzel, Die Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769, 1857, Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie

schen verbindet man – namentlich, wenn es sich um künstlerische Darstellung handelt – die Vorstellung des Großartigen, geschichtlich Bedeutsamen, Folgeschweren: es erinnert an Staatserschütterungen, tragische Katastrophen, an den glänzenden Aufschwung eines für seine Freiheit kämpfenden Volks, an die Schicksalswendungen eines Helden, einer Nation, der ganzen Menschheit.<sup>15</sup>

Mit diesem definitiven Besteck machte Schasler sich an die kritische Analyse der Ergebnisse des ersten parallelen Auftrages der »Verbindung«, der an Moritz von Schwind und Adolph Menzel erging. Schwind hatte 1857 »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe« (Abb. 1) abgeliefert, Menzel zum gleichen Zeitpunkt »Die Begegnung Friedrich II. und Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769« (Abb. 2). Die »Verbindung« nahm die Bilder auf ihrer dritten Hauptversammlung 1857 in Nürnberg zur Kenntnis,<sup>14</sup> danach gingen sie

für lange Zeit von Kunstverein zu Kunstverein durch den ganzen deutschsprachigen Raum auf Reisen. In der Lotterie während der 6. Hauptversammlung 1860 wurde Schwinds Bild dem Schleswig-Holsteinischen Kunstverein in Kiel, Menzels Werk dem Großherzog von Sachsen-Weimar zugeschlagen. Schasler stellt fest: »Es dürfte wohl kaum zwei andere Werke geben, welche die extremen Richtungen eines und desselben Gebietes in so schlagender Weise veranschaulichen, wie diese beiden »Historienbilder.«<sup>15</sup> Er schreibt Historienbilder in Anführungszeichen und macht schon damit deutlich, daß er beide für völlige Fehlschläge hält, beide fügen sich nicht seiner Definition eines Historienbildes. Schwind huldige blassem Idealismus, Menzel plumpem Realismus. Idealismus als abstrakter Spiritualismus und Realismus als bloßer Materialismus sind für ihn die beiden in ihrer Ausschließlichkeit zu verdammenden Extreme der Histo-

15 Ebenda.

14 Deutsches Kunstblatt 8, 1857, Nr. 42, 15. Oktober 1857, S. 369f.

15 Die Dioskuren 7, 1862, Nr. 6, 9. Februar 1862, S. 43.

rienmalerei. Das individuelle Genremäßige des Menzelschen Bildes gehe ebenso an der inneren Wahrheit des Historischen vorbei, wie das Schwindsche rein Abstrakte ohne Charakteristik.<sup>16</sup> Schwinds »Kaiser Rudolf«, führt Schasler im Detail aus, gehe in seinem Spiritualismus »über die Natur bis zu einer Verachtung ihrer formalen Wahrheit« hinaus, gerate so in einen Gegensatz zu ihr und werde abstrakt.<sup>17</sup> Das zeige sich am deutlichsten an Schwinds Verwendung der Farbe, die »alle konkrete Lebendigkeit des stofflichen und lokalen Kolorits, als eines materiellen, die Idee verunreinigenden Elementes, verbannt«<sup>18</sup> habe. Durch diese Naturunwahrheit gewinne Schwinds Bild nicht an Kunstwahrheit. Auch die Stilisierung der Zeichnung weiche zu stark von der Natur ab, um noch glaubwürdig sein zu können. Die Schwindsche Darstellungsweise sei, wie man am Beispiel von Cornelius sehen könne, für die ausschließlich von der Zeichnung lebende Kartonkunst geeignet, allenfalls noch für das Fresko, dem mit einer bloßen farbigen Abtönung insofern Genüge getan sei, als es im Gebäudezusammenhang ohnehin nur hinweisende Funktion habe. Das Staffeleibild jedoch sei autonom und müsse selbst, für sich, zur Wirkung kommen, und das gehe nicht ohne farbige Materialisierung.<sup>19</sup> Bei Schwind werde das Bild nicht geistig, sondern geisterhaft, wenn nicht geistlos.<sup>20</sup> Zudem habe Schwinds freskoartiges Bild einen zu kleinen Figurenmaßstab, durch die bloße Abtönung werde das Ganze kleinlich.<sup>21</sup> Das Schlimmste jedoch sei, daß der Gegenstand für ein Historienbild überhaupt nicht geeignet sei. Er sei ohne historische Tragweite, der dargestellte Moment ohne Spannung, traurig, aber nicht tragisch. Ohne Kenntnis des Themas wüßte kein Mensch, daß Rudolf zum Sterben nach Speyer reitet. Das gewählte Thema sei schlicht undarstellbar und bleibe allein der Poesie vorbehalten.<sup>22</sup>

Menzels Bild ergeht es in Schaslers Kritik eher noch schlechter. Zwar herrsche hier das Kolorit und die technische Meisterschaft vor, aber bei Menzel fände sich erst recht kein eigentliches Historienbild.<sup>23</sup> Die vorherrschende Individualität verdränge alle eigentliche Charakteristik. Die Figuren seien alles andere als Vertreter einer großen historischen Idee, zudem sei der dargestellte Moment wiederum ohne jede histori-

sche Tragweite. Auf dem Treffen zwischen Friedrich und Joseph sei nichts von Bedeutung beschlossen worden. Josephs großem Bedürfnis, sein verehrtes Vorbild Friedrich kennenzulernen, habe auf dessen Seite nur politisches Kalkül gegenübergestanden. Trotz aller farbigen Malweise habe »die Stellung der beiden Figuren etwas Unnatürliches und Forciertes, namentlich durch die allzu große Nähe, in welcher die beiden Gesichter sich befinden.«<sup>24</sup> Gelungener als die Hauptfiguren seien immerhin die Nebenfiguren. Insgesamt walte in viel zu starkem Maße das Genremäßige vor.<sup>25</sup>

Schaslers dezidierte Kritik unterscheidet sich vielleicht in der Präzision, aber grundsätzlich nicht in der Tendenz von der auf der Ausstellungsreise zu den Bildern geäußerten Kritik. Allein Ernst Foerster verteidigte im Zusammenhang mit der Münchener Ausstellung der Bilder das Schwindsche Werk.<sup>26</sup> Wenn er den Stoff auch eher für den Dichter für geeignet hielt – Justinus Kerners Ballade war eine der Quellen für Schwind – so hebt er doch gerade die poetische Dimension der Schwindschen Behandlung hervor.<sup>27</sup> Schwind habe den Stoff bewußt mittelalterlich behandelt, sein Bild damit dem Stil alter Chroniken angeglichen. Dennoch konnte auch Foerster nicht verschweigen, daß die farbige Gestaltung für ein Staffeleibild unzureichend sei.<sup>28</sup> Ansonsten war der Tenor der Kritik zumindest in zwei entscheidenden Punkten einhellig: die von beiden Künstlern gewählten Themen seien für ein Historienbild nicht geeignet, der Darstellung beider mangle es an der rechten Historienbildauffassung; sei der eine zu abstrakt, so der andere zu genremäßig.

Will man aus heutiger Sicht die Problematik beider Bilder und damit die Problematik der Historienmalerei in Deutschland nach der Mitte des 19. Jahrhunderts wirklich verstehen, so reicht es nicht aus, allein die zeitgenössische Kritik zu referieren. Bisher wurde versucht, das Problem im weitesten Sinne von der philosophischen Kritik her zu beleuchten, im folgenden soll es von der Kunstgeschichte her fixiert werden. Dies soll geschehen anhand einer genauen Analyse der beiden in Frage stehenden Bilder. Dabei gilt es, sich noch einmal die genaueren Auftragsumstände zu vergegenwärtigen, es gilt, die Themenwahl der Künstler historisch verständlich werden zu lassen, und

16 Ebenda, S. 42.

17 Ebenda, Nr. 7, 16. Februar 1862, S. 51.

18 Ebenda.

19 Ebenda.

20 Ebenda, Nr. 8, 23. Februar 1862, S. 57.

21 Ebenda, S. 58.

22 Ebenda.

23 Ebenda, Nr. 9, 2. März 1862, S. 65f.

24 Ebenda, S. 66.

25 Ebenda.

26 -s-(E. Foerster), M. v. Schwind's »Kaiser Rudolph«, in: Deutsches Kunstblatt 8, 1857, S. 232f.

27 Ebenda, Nr. 42, 15. Oktober 1857, S. 369.

28 In dieser Bemerkung offenbart sich der schrittweise Abschied des Cornelius-Schülers Foerster von der Auffassung seiner Lehrereneration, der der Cornelius-Schüler Schwind durchaus noch anhängt; nicht umsonst – trotz aller Unterschiede im Thematischen – hat Cornelius Schwind als seinen einzigen eigentlichen Schüler bezeichnet, s. Ernst Foerster, Peter von Cornelius, Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken, 2 Bde., Berlin 1874, Bd. 1, S. 276, Bd. 2, S. 462.

es gilt schließlich, die Bilder selbst in ihrer Erscheinungsstruktur kunsthistorisch zu erhellen.

Im Rechenschaftsbericht des Vorstandes der »Verbindung« aus dem Jahre 1861 zur ersten Auftragserteilung heißt es: »Man wählte Adolf Menzel und Moritz von Schwind, jener ein Norddeutscher, dieser ein Süddeutscher, der eine ein Protestant, Katholik der andere.«<sup>29</sup> Ganz offensichtlich hatte die »Verbindung« auf einen Nord-Süd-Proporz geachtet. Damit wollte man ein Problem umschiffen, das der »Verbindung« von allem Anfang an klar war und das Graf Baudissin, der Vertreter der Kunstvereine Dresden und Prag, so formulierte: »Wir hier nur in geringer Zahl versammelten Abgeordnete der verschiedenen Lokalvereine sind mehr oder weniger abhängig von dem Lokalinteresse der Stadt, die uns deligirt, haben mehr oder weniger beengende Instruktionen erhalten, müssen das Interesse unseres eigenen Vereines vor Augen behalten, während es gilt ein umfassendes Unternehmen zu fördern.«<sup>30</sup> Dieses Proporzdenken ist früh kritisiert worden; Schasler erinnert voller Zustimmung daran, daß bald nach seinem Beitrag »Über Idealismus und Realismus in der Historienmalerei« in den »Dioskuren« des Jahrganges 1858 ein Aufsatz von R. Fischer mit dem Titel »Zur Hebung der Historienmalerei in Deutschland« erschienen sei, in dem es geheißen habe: »Vor allen Dingen kommt es darauf an, daß wir jedes partikularistische und Partei-Interesse endlich fallen lassen, daß wir nicht darnach fragen: bist du Katholik oder Protestant? wohnst du am Rhein, an der Weser oder an der Donau? bist du Düsseldorfer, Münchener oder Berliner Künstler? – sondern daß wir uns als das fühlen, was wir sind und sein müssen, wenn wir unseren hohen Kunstzweck erreichen wollen, nämlich als – Deutsche. – Die Idee des Schönen überspringt alle staatlichen Klassifikationen und politischen Differenzen...«.<sup>31</sup> »Der einzige Patron und Protektor eines ›Vereins zur Hebung der Historienmalerei in Deutschland‹ sei das deutsche Volk selber...«.<sup>32</sup> In der Praxis war dieses hehre Ideal nicht durchzusetzen, die Kunst war mit der Aufgabe überfordert, eine Versöhnung zu leisten, die in der politischen Praxis nicht zu erlangen war. Ein Verein, der nach der gescheiterten Revolution von 1848 als Vertreter aller deutschen Vereine auftrat, sah sich notgedrungen mit der Bundespolitik konfrontiert, insofern war die Proporzentscheidung weise. Mit Menzel hatte man einen Preußen bestellt, mit Schwind nicht eigent-

lich einen Süddeutschen, sondern einen in Bayern lebenden Österreicher.

Auf das Jahr 1850 datiert der offensichtliche Antagonismus der deutschen Mächte Österreich und Preußen, der sich bis zur Schlacht von Königgrätz 1868 beständig zugespitzt hat.<sup>33</sup> Die von Schwarzenberg begonnene, von dem jungen Kaiser Franz Joseph seit seinem Regierungsantritt 1852 fortgesetzte gesamtstaatlich-monarchische Politik, die den wirtschaftlichen Interessen des deutschen Großbürgertums durchaus entsprach, hatte entschieden Auswirkungen auf die Struktur des erneuerten deutschen Bundes, in dem Österreich die Hegemonialbestrebungen Preußens zurückzudrängen suchte. Preußen wollte in Frankfurt gleiche Rechte wie Österreich erreichen und konnte über die Zollfrage seinen Einfluß auf die mittleren und kleinen Bundesglieder vermehren, diese gerieten in wirtschaftliche Abhängigkeit von Preußen. Gerade deswegen war es ihr Interesse, den Bund zu stärken, um den beiden Großmächten so Zügel anzulegen. 1854 schlossen die beiden deutschen Mächte zwar ein Schutz- und Trutzbündnis, doch resultierte daraus eher eine bewaffnete Neutralität der Bundesstaaten, die in der österreichischen Ostpolitik sich abstinenter verhielten. Damit erschien Österreich relativ isoliert, und Preußens Vorherrschaft im Bund begann sich ab 1855 deutlich abzuzeichnen.

Zu eben diesem Zeitpunkt also erging der Auftrag der »Verbindung« an Schwind und Menzel. Die Proporzentscheidung war deutlich bundesstaatlich orientiert, plädierte zumindest indirekt für das Gleichgewicht der Großmächte, was bei der breiten Streuung der Mitglieder über die Bundesstaaten kein Wunder war.

Seltsamerweise hat man sich bis heute nicht die Frage gestellt, ob nicht auch die Themen der Bilder von Schwind von Menzel ihre tagespolitische Dimension haben und ob sich ihre umstrittene Themenwahl nicht gerade von daher verstehen oder zumindest erklären läßt. Dabei legt diesen Verdacht eigentlich schon die bloße Themennennung nahe. Menzel, der liberale Preuße, der mit seinen Friedrichsbildern der frühen 1850er Jahre bei seinem König Friedrich Wilhelm IV. durchaus nicht den erwarteten Erfolg gehabt hatte,<sup>34</sup> sondern Verständnis für seine Auffassung, die Friedrich zum humanistischen Aufklärer stilisierte, nur beim Berliner Großbürgertum fand: Menzel malte für die »Verbindung« »Die Begegnung Friedrich II.

29 Die Dioskuren 6, 1861, Nr. 22, 2. Juni 1861, S. 196.

30 Die Dioskuren 7, 1862, Nr. 3, 19. Januar 1862, S. 18.

31 Ebenda, Nr. 4, 26. Januar 1862, S. 26.

32 Ebenda.

33 Es genügt hier, wie im folgenden, für die historischen Verhältnisse der fünfziger Jahre, insbesondere das Verhältnis Preußen-Österreich, auf die kurze Zusammenfassung in Gebhardts »Handbuch der deutschen Geschichte« 9. neu bearbeitete

te Auflage, hrsg. v. Herbert Grundmann, Bd. 5 »Von der Französischen Revolution bis zum 1. Weltkrieg«, bearb. v. Karl Erich Born, Max Braubach, Theodor Schieder und Wilhelm Treue, Stuttgart 1970, S. 140–185 zu verweisen.

34 Zu Menzels Friedrichsbildern und ihrer Rezeption zuletzt: Jost Hermand, Adolph Menzel, Das Flötenkonzert in Sanssouci, Ein realistisch geträumtes Preußenbild, Frankfurt a. M. 1985, Reihe Kunst-Stück.

mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769«. Er hatte diese Szene schon einmal in seinen Illustrationen zu Franz Kuglers »Geschichte Friedrichs des Großen« von 1740 behandelt.<sup>55</sup> Der Kuglersche Text dürfte ihm auch jetzt als Vorlage gedient haben, wie auch das »Deutsche Kunstblatt« schon 1857 vermutete.<sup>56</sup> Zur Begegnungsszene heißt es bei Kugler: »Schon im Jahre 1766, als Joseph Böhmen und Sachsen bereiste, um sich mit dem Schauplatz des großen Krieges bekanntzumachen, hatte er Friedrich seinen Wunsch kundgegeben, ihn von Angesicht zu sehen...«, doch Maria Theresia und ihr Kanzler waren dagegen gewesen. »Unter den gegenwärtigen Verhältnissen aber war das Begehren des jungen Kaiser seiner Mutter ganz erwünscht. Die Vorbereitungen dazu konnten umso schneller beseitigt werden, als Joseph... sich alles Ceremoniel verboten hatte. Am 25. August 1769 traf Joseph daselbst [in Neisse] ein; er fuhr geraden Wegs nach dem bischöflichen Schlosse, wo Friedrich seine Wohnung genommen hatte. Friedrich eilte ihm mit den Prinzen, welche bei ihm waren, entgegen, aber kaum war er einige Stufen der Treppe hinabgestiegen, als der Kaiser ihm schon in den Armen lag. Joseph sagt: »Nun sehe ich meine Wünsche erfüllt, da ich die Ehre habe, den größten König und Feldherrn zu umarmen.« Friedrich entgegnete, er sehe diesen Tag als den schönsten seines Lebens an, denn er werde die Epoche der Vereinigung zweier Häuser ausmachen, die zu lange Feinde gewesen sein und deren gegenseitiges Interesse es erfordere, sich einander eher beizustehen, als aufzureiben.«<sup>57</sup> Es scheint kaum denkbar, daß Menzel vor allem die Schlußpassage nicht auch als Beschreibung gegenwärtiger politischer Verhältnisse gelesen und in seiner Darstellung der unmittelbaren Begegnung Friedrichs und Josephs nicht auch die bundesstaatliche Politik im Auge gehabt hat. In seinem Bild scheint er im Sinne der Mittel- und Kleinstaaten, aber auch des liberalen Wirtschaftsbürgertums für ein Gleichgewicht der Großmächte zu plädieren, seinen preußischen König Friedrich Wilhelm IV. aufzufordern, es Friedrich dem Großen gleichzutun, sich mit Österreich zu versöhnen und die von dem preußischen Bundestagsabgeordneten Bismarck in Frankfurt seit 1851 propagierte preußische Vormachtspolitik nicht weiter zu verfolgen.

Bei Moritz von Schwinds »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe nach Speyer« stellt sich die Frage nach dem tagespolitischen Bezug ein wenig anders. Schon vor der Auftragserteilung an Schwind hatten Vertreter der »Verbindung« offenbar mit ihm Kontakt aufgenommen, denn es gab auf der Tagung bereits drei Themenvorschläge von ihm.<sup>58</sup> Interessanterweise hatte er zwei der drei Themen bereits behandelt, sie brauchen hier nicht zu interessieren, nur das dritte war neu. Da die »Verbindung« ihm die Wahl freistellte, entschied sich Schwind spätestens Frühjahr 1856 bezeichnenderweise für das neue, von ihm noch nicht künstlerisch bedachte Thema. Schwind hatte es laut Verhandlungsprotokoll beschrieben als »Kaiser Rudolf I. reitet von Germersheim nach Speyer, dort zu sterben.«<sup>59</sup> Es ist überliefert, daß Schwind sich Freunden gegenüber nicht gerade begeistert über den ergangenen Auftrag geäußert hat: »Ich finde es impertinent, daß ein anderer, bloß weil er ein paar Taler zu vergeben hat, mir sagen kann, jetzt machst Du das und das läßt Du sein.«<sup>40</sup> Die Bemerkung zielte nun allerdings weniger auf das Thema, als auf das Vertragsverhältnis als solches und, wie zu vermuten steht, auf Schwinds grundsätzliches Problem mit der Gattung Historienmalerei.

Als man vorbereitend bei Schwind wegen eines etwaigen Themas anfragte, hatte man es von Dresden aus nicht weit: Schwind war in der Schlußphase seiner Arbeiten auf der Wartburg angelangt.<sup>41</sup> Im September 1855 verließ er Thüringen und ging nach München zurück. Der Auftrag zu den Wartburgarbeiten war an ihn ergangen, als er sich nach den Erfahrungen der Revolution von 1848, in deren Zusammenhang er sich mit Betonung selbst »einen Hauptreaktionär«<sup>42</sup> nannte, ganz zurückgezogen hatte. Die Tagespolitik war ihm ein Greuel, 1849 mag er an eine deutsche Nationalität nicht mehr denken.<sup>43</sup> Um so begeisterter ergriff er die Verbindung zum Weimarer Hof, hier war er nicht nur der Tagespolitik, sondern selbst dem bürgerlichen Kunstbetrieb enthoben. Allein von fürstlicher Patronage versprach er sich noch sinnvolle Förderung für anspruchsvolle Malerei. Mit den Wartburgfresken hoffte er, wie er 1853 schrieb, »noch ein tüchtiges Wort mitzureden zugunsten unserer ganz verfahrenen deutschen Kunst...«.<sup>44</sup> Doch im Zuge der Verhandlung

55 Heidi Ebertshäuser (Hrsg.), Adolph von Menzel, Das graphische Werk, Bd. 1, München 1976, S. 374 (B. 766).

56 Deutsches Kunstblatt 8, 1857, Nr. 42, 15. Oktober 1857, S. 369f.

57 Zitiert ebenda.

58 Zu der genaueren Bild- und Auftragsgeschichte s. Joachim Kruse, Schwinds »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe« in der Kieler Kunsthalle, in: Nordelbingen 28/29, 1960, S. 165–180.

59 Zitiert ebenda, S. 166.

40 Otto Stoessl, Moritz von Schwind, Briefe, Leipzig 1924, S. 374 (Brief an Bernhard Schädel, München, 28. November 1856).

41 Zur Geschichte der Wartburgarbeiten: Werner Busch, Zwei Studien von Moritz von Schwind zum »Zug der heiligen Elisabeth zur Wartburg«, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 16, 1977, S. 141–154.

42 Stoessl, (wie Anm. 40), S. 253 (Brief an Fräulein Marianne von Frech, München, 28. August 1848).

43 Ebenda, S. 245 (Brief an Fräulein Marianne von Frech, München, 11. August 1849).

44 Ebenda, S. 354 (Brief an Franz von Schober, München, 27. Juli 1855).

über die Ausmalung auf der Wartburg mußte er lernen, daß er auch von fürstlicher Seite keinen Freibrief für gänzlich ungestörte künstlerische Entfaltung bekam. Der Vertrag war nicht sehr hoch dotiert, der Umfang der Arbeiten wurde reduziert, auch inhaltlich mußte er Konzessionen machen und schließlich bereitete ihm die großformatige Freskomalerei schon rein technisch gesehen ausgesprochen Schwierigkeiten. Der Künstler des 19. Jahrhunderts stand eben nicht mehr in einer ungebrochenen Tradition monumentaler Fresken- und Historienmalerei, die ihn zum Erben selbstverständlichen technischen Wissens um derartige Malerei gemacht hätte. So war die Arbeit höchst mühselig, man redete ihm von verschiedener Seite drein, und am Ende der Arbeit war Schwind erschöpft und nachfolgend deprimiert. Er mußte nach seinen Erfahrungen an den Möglichkeiten öffentlicher, offizieller Historienmalerei grundsätzlich zweifeln. Den Auftrag der »Verbindung« übernahm er so höchst lustlos; das fertige Bild zeigte er zuerst in München. Der bayerische König habe »sich an dem Bild skandalisiert«, wie Schwind schreibt,<sup>45</sup> was dazu geführt hat, daß ihm ein in Aussicht gestellter Auftrag entzogen wurde. Schwind war eher froh und widmete sich seinen Privatbildern, die er der Öffentlichkeit vorenthielt; 1857 hat er allein neun dieser Bilder begonnen. Das Problem der Spaltung in private eigentliche und öffentliche uneigentliche, aber ökonomisch notwendige Kunst ist hier im einzelnen nicht weiter zu verfolgen.<sup>46</sup> Seine Konsequenz jedenfalls für die Historienmalerei dürfte deutlich sein: der Künstler kann sich nicht mehr mit ihr identifizieren, gleichgültig ob der Auftraggeber höfischer oder bürgerlicher Provenienz ist. So wählte Schwind für die »Verbindung« ein Thema, das ihm ein Ausweichen vor den Anforderungen klassischer dramatischer Historie ermöglichte zugunsten einer poetisch-melancholischen Auffassung. Er fand jedoch für diesen seinen privaten Anspruch an das Thema keine adäquate Form. Die Form bleibt, verkürzt gesagt, offiziell. Und insofern erschöpfte sich das Thema auch nicht in seiner gänzlich privaten Dimension, sondern nahm aus privater Sicht zumindest indirekt Stellung zu den öffentlichen Verhältnissen.

Schwind, der Österreicher, wählte ein Habsburger Thema. Österreich, durch den russischen Krimkrieg 1853 bis 1856 in die Balkanpolitik verwickelt, mit Schwierigkeiten im ungarischen und italienischen Teil des Habsburger Erbes, schloß 1854 einen Bündnisvertrag mit Frankreich und England und verprellte

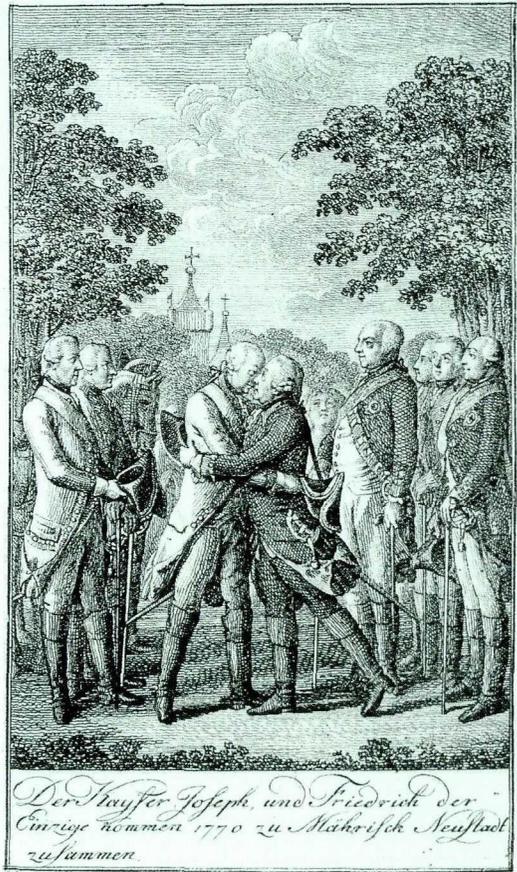


Abb. 3. Daniel Chodowiecki, Der Kayser Joseph und Friedrich der Einzige kommen 1770 zu Mährisch-Neustadt zusammen (aus der Serie: Darstellungen aus der neuen Geschichte, B. 1425), 1789

dabei Rußland, das Österreich in Ungarn geholfen hatte. Nach dem Fall von Sewastopol im September 1855 und dem sich damit abzeichnenden Ende des Krimkrieges stellte sich heraus, daß Österreich sich vergebens exponiert hatte. Preußen nutzte diese Schwierigkeiten. Sich in diesem Moment auf Rudolf von Habsburg zu berufen, den Schöpfer einer starken Habsburger Hausmacht, zugleich aber eine Szene mit einem gänzlich elegischen Unterton zu wählen: das mag anzeigen, daß Schwind zwar patriotisch dachte, den Spannungen der Gegenwart jedoch nur noch resignativ begegnen konnte. Der Glaube an den Helden in der Geschichte ist auch bei Schwind endgültig verlorengegangen.<sup>47</sup>

45 Ebenda, S. 377 (Brief an Frau von Frech, Poststempel: München, 12. Juli 1857).

46 S. dazu: Werner Busch, Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 237–248.

47 Zur Unmöglichkeit des Helden im Bilde des 19. Jahrhunderts s. ebenda, S. 106–108; Heinz Schlaffer, Der Bürger als

Held, Sozialgeschichtliche Auflösung literarischer Widersprüche, Frankfurt 1975; im 19. Jahrhundert selbst ist das Phänomen am überzeugendsten von Hegel analysiert worden: G. W. F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. 1, in: ders., Werke, Bd. 13, Frankfurt 1970, S. 235–316, bes. S. 241, 243f., 246–57; nach Abschluß dieses Manuskripts habe ich das Heldenproblem noch einmal ausführlicher behandelt: Werner



*O Faculty of Youthfull Bloods,  
So by Misuse to poison good  
Woman, beware for Social Love  
Fairest Gift of Powers above!*

*Leaving every Household Blessing,  
All Charities Divorcing  
And turn'd to Vice, all Pleasurs above,  
Doe to thy Living for to Love!*

*Just Divorc to outward Viewing,  
After Murther of Honour,  
And then, no loss of light divine,  
Sweet Poison of Misused Wine!*

*With Freedom led to every Part,  
And secret Chamber of Secret,  
Shalt thou thy friendly Host betray,  
And then thy reckless gang of Mirth*

*So enters in with over Freedom,  
C'ertainly the drossy dainties above,  
To renounce the substantial Pleasur,  
And reveal others with wild Excess!*

*Invented, Painted, Engraved & Published by W. Hogarth, June 27. 1755. according to Act of Parliament.*

Abb. 4. William Hogarth, A Rake's Progress, Szene 5, 1755 (P. 154)

Aus kunsthistorischer Sicht stellt sich das Problem der beiden Bilder etwas anders dar, als es die zeitgenössische Kritik sehen wollte. Wenn die Kritik, eigentlich durchgängig, Menzels Begegnungsbild einerseits als zu genremäßig ansah, andererseits sich besonders an dem irritierenden Aufeinanderstoßen der Köpfe der beiden Protagonisten störte, dann hat sie übersehen, daß Menzels grundsätzliche Problemstellung darin bestand, seine Vorstellung von der Wiedergabe eines anschaulichen Vorganges mit dem von der Tradition des Themas der Fürstenbegegnung gefor-

dernten Typus in Übereinstimmung zu bringen. Dieser Typus impliziert für den Begegnungsakt selbst zweierlei: unmittelbare Nähe der Köpfe zusammen mit einem wie auch immer gearteten Umarmungs- oder Berührungsmotiv, zugleich aber eine Parallelität der Köpfe, die dann am offensichtlichsten erscheint, wenn die Köpfe genau im Profil gegeben sind. Ersteres ist Zeichen für Freundschaft, das zweite Motiv Zeichen für Gleichberechtigung, vor allem aber für Hoheit (Abb. 3).<sup>48</sup> Freundschaft und Hoheit werden durch konventionelle Zeichen gestiftet, die Wahrnehmung

Busch, Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai (Hrsg.), Historienmalerei in Europa, Mainz 1990, S. 57–76.  
48 Es genügt in unserem Zusammenhang, auf die Graphik von Daniel Chodowiecki zu verweisen. Menzel, der sich nicht selten an Chodowiecki orientierte, ihn 1859 als Ganzfigur, zeichnend auf der Jannowitzbrücke, gemalt hat, scheint seine Werke auch

beim Begegnungsbild vor Augen gehabt zu haben. Allerdings hat Chodowiecki nicht, wie der Kat. Ausst. Adolph Menzel, Gemälde, Zeichnungen, Nationalgalerie, Berlin (DDR) 1980, Kat. Nr. XX, S. 504 behauptet, die Begegnung Friedrichs und Josephs in Neisse illustriert, sondern die im darauffolgenden Jahr (1770) in Mährisch-Neustadt sich ereignende: Jens-Heiner Bauer, Daniel Nikolaus Chodowiecki, Das druckgraphische



Abb. 5. Adolph Menzel, Ölskizze zur »Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II.«, 1855, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie

realisiert unmittelbar ihren Aktcharakter, ihre demonstrative Setzung. Menzel will die Bedeutung der Zeichen nutzen, ihnen aber zugleich über ihre Zeichenbedeutung hinaus anschaulichen Sinn im individuellen Vorgang der bestimmten Begegnung von Friedrich und Joseph II. geben. Das birgt Konfliktstoff.

Einer der ersten Künstler, dem dieses ausgesprochen bürgerliche Problem bewußt war, ist offenbar William Hogarth gewesen. Er müht sich wieder und wieder, konventionelle Zeichen im Bilde individuell

zu rechtfertigen. Wenn beispielsweise sein »Rake«, sein Liederlicher, in der Serie »A Rake's Progress« (1735) in Szene 3 (Abb. 4) im Bordell landet und dort sein eines Bein über den Schoß eines Freudenmädchens schlägt, dann nutzt Hogarth hier ein konventionelles Zeichen mit einer langen, von der Forschung in allen Facetten verfolgten Tradition.<sup>49</sup> Es steht ursprünglich für den Vermählungsakt, schleift sich aber ab zu einem bloßen Liebesvollzugsmotiv: ungezählte brünstige alttestamentliche Figuren und Verlorene

Werk, Hannover 1982, Nr. 1425, auch ist dieses Blatt nicht 1790, sondern 1789 zu datieren. Dennoch scheint es unmittelbare Vorlage für Menzel gewesen zu sein. Zum Freundschaftstypus s. neben vielen anderen Beispielen dort Nr. 1689 und 1690 (»Die Freundschaft«), zur Fürstenbegegnung etwa Nr. 1947, 1998. Vom Typus her folgt die Fürstenbegegnung immer noch dem klassischen Zeremoniell. S. Julius Bernhard von Rohr, Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft der großen Herren, Berlin 1729 (Kommentierter Reprint der identischen Ausgabe von 1735 jetzt herausgegeben von Monika Schlechte, Leipzig 1989), S. 365: »Ist der Wirth seinem Gast ausserhalb der Hochfürstlichen Residenz nicht entgegen gefahren, oder entgegen

geritten, so kommt er ihm auf dem Schlosse entweder unten am Wagen, oder an einer Stiegen, oder an einem gewissen Zimmer entgegen, nach dem Unterschied der Gleichheit, oder der Praerogation, die einer vor dem andern hat. Es wird hierby gar öftters eine Distinction gemacht, wie weit und wie viel Schritte die regierenden Herren . . . die Fremdbden annehmen . . .«.

49 Leo Steinberg, The Metaphors of Love and Birth in Michelangelo's Pietàs, in: Studies in Erotic Art, hrsg. v. Theodore Bowie und Cornelia V. Christenson, New York 1970, S. 251–355; ders., The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion, New York 1985.

Söhne sind mit ihm ausgezeichnet. Kein Zweifel, es ist und bleibt in dieser Tradition ein Zeichen, denn übermäßig praktisch ist die Pose nun wirklich nicht. Um es als körperliches Bewegungsmotiv sinnvoll werden zu lassen, klemmt der Hogarth'sche Rake sein übergeschlagenes Bein unter die Kante der Tischplatte, so zusammen mit seiner Dame das Gleichgewicht auf dem gemeinsamen Stuhl haltend. Wir sollen also Liebesakt verstehen und zugleich einen Balanceakt sehen. Bei Menzel sollen wir Fürstenbegegnung verstehen und ungestüme Begegnung zweier Individuen sehen. Dieser Zwiespalt von konventioneller Konnotation und autonomer Sinnsetzung im individuellen Bilde ist bei Menzel nicht aufgehoben. Die vorbereitende Ölskizze<sup>50</sup> (Abb. 5) dagegen bewältigt aufgrund ihrer lebendigen Malfaktur den Zwiespalt, bzw. läßt ihn gar nicht erst aufkommen, das Motiv gerinnt nicht zum festen verbindlichen Zeichen. Die freie Malweise der Ölskizze korrespondiert dem starken Bewegungsimpuls, von dem Kugler spricht und der im Grunde genommen einen Etiketteverstoß darstellt: Joseph stürzt auf Friedrich zu. Zwar sind in der Skizze ihre Köpfe bereits zentral angeordnet und vom Licht betont, doch sind sie noch weiter voneinander entfernt. Im nächsten Moment jedoch, so vermittelt es das Bewegungsmotiv, werden die beiden Herrscher sich in den Armen liegen. Diese Darstellung eines transitorischen Momentes hat Menzel für das fertige Bild aus Gründen des Dekorums verworfen. Eine Vorzeichnung der Hauptgruppe zeigt in den Korrekturen das bewußte Aneinanderrücken der Köpfe. Mit dem direkten Blick in die Augen soll ein kurzes Innehalten, ein Erkennen der Bedeutsamkeit der historischen Situation markiert werden. Doch bleibt auch im fertigen Bild im bewegten Gesamtorganismus dieses der Konvention genügende Motiv ein Fremdkörper. Der Betrachter erfährt die Nähe der Köpfe in der Tat als unangenehm. Das konventionelle Zeichen für Fürstenbegegnung erscheint nur aufgesetzt. »Genremäßige« Behandlung und Ostentation harmonisieren nicht, die Anekdote will nicht zum Exempel werden.<sup>51</sup>

Die Kritik hatte schon recht, die Nebenfiguren sind Menzel besser gelungen,<sup>52</sup> allerdings konnte sie den Grund dafür nicht angeben. Er scheint nach unseren bisherigen Erörterungen leicht zu nennen zu sein:

50 Hugo von Tschudi, Adolph Menzel, Abbildungen seiner Gemälde und Studien, München 1905, Nr. 110, S. 84; Kat. Ausst. Menzel als Beobachter, Hamburger Kunsthalle, München 1982, Kat. Nr. 71.

51 Zur »genremäßigen Behandlung« gehört auch die sehr weitgehende Objektstreue. So studierte Menzel die Lokalität der Begegnung in natura, wie eine von ihm gezeichnete Übersichtstafel mit den einzelnen benannten Personen ausweist; sie trägt die Unterschriftszeile: »Das Lokal ist das Treppenhaus im Bischöfl. Pallast zu Neisse, Recherchen an Ort und Stelle über die damalige Beschaffenheit derselben sind zum Grunde gelegt« (s. ebenda, Nr. 111), ebenso verhielt Menzel sich beim Kostümstu-

die Nebenfiguren gelingen deswegen besser, weil ihnen kein zeichenhafter Sinn abgefordert wird. Wiederum: der Held scheint im Bild keinen Ort mehr zu haben, nicht einmal eine eigentliche Hauptperson gibt es mehr, zumindest »funktioniert« sie als solche nicht mehr. Das im übrigen ist eine der Mitteilungen von Courbets »allégorie réelle«, seinem Atelierbild von 1855.<sup>53</sup>

Erstaunlicherweise stellt sich das Problem für Schwind grundsätzlich nicht anders, so anders die Erscheinungsweise seines Bildes auch ist. Sicherlich ist es auf den ersten Blick konventioneller in der Form, sicher ist es, um Schaslers Begriffe zu verwenden, spiritualistisch, wo Menzels Bild materialistisch ist.<sup>54</sup> Bei Schwind dominiert die Linie, bei Menzel die Farbe, und man könnte ihre grundsätzliche Verschiedenartigkeit noch an manch anderem demonstrieren. Aber gibt es bei Schwind einen Helden? Rudolf von Habsburg ist nicht nur handlungslos, Gott ergeben gezeigt, sondern er ist auch nicht mehr das Bildzentrum. Nun mag man den Goldenen Schnitt bemühen, darauf hinweisen, daß doch zahlreiche Personen am Wege der Prozession auf ihn weisen, ihm entgegenschauen. Und dennoch ist er nicht mehr das Zentrum, die Hauptperson. Wenn Menzel die Zeichenkonvention nutzt, sie aber nicht mehr trägt, so bemüht Schwind die Kompositionskonvention und auch sie trägt nicht mehr. In der Tat befindet sich Rudolf nach den Regeln des Goldenen Schnittes genau im klassischen Kompositionszentrum, durch seine senkrechten Gewandfalten ist der Schnittpunkt in der Breitenstreckung geradezu fixiert. Aber es hilft ihm nichts, denn Komposition wird nur noch als abstraktes Ordnungsprinzip sichtbar, sie dient nicht mehr überzeugend der Sinnstiftung. Der Grund dafür dürfte in der fehlenden Raumhaltigkeit der Darstellung zu suchen sein. Im Grunde genommen gibt es nur zwei nicht wirklich zueinander vermittelte bildparallele Schichten. Diese Schichtung führt, dem Thema des Zuges durchaus angemessen, aber für eine klassische Historie ungeeignet, zu einer bloßen Reihung des in der jeweiligen Schicht aufgehobenen Personals. Reihung führt zu Vereinzelung einerseits und flächenhafter Erscheinung andererseits. Wir lesen, zugespitzt ausgedrückt, rhythmisierte und strukturierte Ornamente. Die Bildordnung ist eine bloße

dium, allerdings kam es ihm hier auch auf den Farbakkord an, s. Kat. Ausst. (wie Anm. 48), S. 305; zur Vorzeichnung s. ebenda, Kat. Nr. 224.

52 Die Dioskuren 7, 1862, Nr. 9, 2. März 1862, S. 66.

53 S. zuletzt Klaus Herding, Das »Atelier des Malers« – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung, in: ders. (Hrsg.), Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt 1984, S. 225–247. Zwar ist der Maler im Zentrum, aber die Welt, die ihn umgibt, fügt sich nicht mehr zu konventioneller Ordnung.

54 Die Dioskuren 7, 1862, Nr. 6, 9. Februar 1862, S. 42.

Formordnung geworden, sie mag dem Thema korrespondieren, negiert jedoch alle Anforderungen klassischer Historie. Auch dieses Problem existiert seit dem 18. Jahrhundert und ist letztlich so bürgerlich wie die Menzelsche Zeichenproblematik. Alle klassizistische Kunst unterliegt dem Dilemma, daß die Form die Mitteilung dominiert, wo es doch eigentlich gerade Absicht der klassizistischen Künstler war, mittels der Form die klassischen Themen mitsamt ihrem Ethos zu retten. Der Rettungsversuch jedoch gerät zur Aufhebung.

Auf jeweils sehr andere Art und Weise demonstrieren Menzels und Schwinds Bilder die Erfahrung der Moderne von der Autonomie der Kunst, ob sie es wollen oder nicht. In ihrem von Schasler zu Recht konstatierten Extremcharakter sind sie aus dieser Sicht allerdings nicht als völlig verfehlt anzusehen,

sondern durchaus adäquater Ausdruck zeitgenössischer Kunstprobleme. Ob sie als künstlerische Lösungen glücklich sind, mag man füglich bezweifeln. Ihre Grenzen sind darin zu sehen, daß sie beide nicht entschieden genug sind. Als Linien- bzw. Farbenmalerei bleiben sie insofern konventionell, als sie die klassischen Anforderungen an Linie und Farbe nicht hinter sich lassen, sondern einen Kompromiß zwischen Konvention und tendenziell erkannter künstlerischer Autonomie erstreben. Eine radikale Lösung wäre es, wenn der der Linie verpflichtete Maler die Vereinzelung durch die Form als gesellschaftliche Entfremdung und der Farbenmaler die Aufhebung des Gegenständlichen in der Malfaktur als Problem unganzeilicher Welterfahrung anschaulich werden ließe. Schwind respektive Menzel leisten dies in ihren beiden Auftragsbildern nur in Ansätzen.