



HUBERTUS KOHLE

# VOM BIEDERMEIER ZUM IMPRESSIONISMUS

Als Heinrich Heine im Jahr 1828 das »Ende der Kunstperiode« gekommen sah, die er mit dem Namen des Dichtergottes Johann Wolfgang von Goethe in Verbindung brachte, leitete er hellseherisch, wenn auch in großer Bewunderung für den Olympier, eine neue Kunstperiode ein. Nicht mehr die hochfliegenden Träume einer wieder erweckten Antike sollten im Zentrum künstlerischer Aktivitäten stehen und auch die Idee einer Romantisierung der Welt – Anliegen der romantischen Künstlerschar, die die Prosa der Aufklärung bekämpfte und durch die Utopie einer verzauberten Wirklichkeit ersetzen wollte – stand zur kritischen Debatte. Kunst sollte in den Augen Heines und seiner Kollegen des »Jungen Deutschland« gegen Goethe und die Romantiker eben nicht mehr das Land der Griechen mit der Seele suchen oder in der blauen Blume die Geheimnisse der Natur verkörpern. Sie sollte Anteil nehmen an der Realität, Engagement zeigen in der Gestaltung der Lebensverhältnisse, Bestandteil werden einer womöglich demokratischen Kultur. Das »Biedermeier« deutet schon im Begriff diese Erdung künstlerischer Aktivitäten an. Im Realismus gipfelt dann eine Anschauung, die zwar nicht poesielos ist, die Realität aber als ein Gegebenes akzeptiert, mit dem sich der Künstler auseinanderzusetzen hat. Die Fotografie, die hier in einem eigenen Beitrag thematisiert wird, war schon vom Medium her auf diese Aufgabe festgelegt und trat in der 2. Hälfte des Jhs. ihren Siegeszug an. Dass sie selber wiederum im Zuge eines Versuches, ihre eigene Kunstwürdigkeit zu erreichen, ästhetische Verfahrensweisen der Malerei für sich selbst in Anspruch nimmt, steht auf einem anderen Blatt.

Ein allererster Beleg für die kurz angedeutete Neuausrichtung der Kunst sei an dieser Stelle mit der Malerei Max Liebermanns aufgerufen. In seinen *Nähenden Mädchen in Huyzen* von 1889 (ABB. 1), Beispiel für eine Genremalerei, die sich nunmehr programmatisch an die Stelle der bis dahin führenden Historienmalerei stellte, postulierte er ein

malerisch wie gesellschaftlich neues Ideal: Malerisch insofern, als er hier die Lehre eines wirklichkeitszugewandten, lichtflimmernden Impressionismus französischer Prägung aufgriff; gesellschaftlich, weil er, darin zutiefst bürgerlich, die kollektive Arbeit – zur Anschauung gebracht auch durch die sich wiederholenden Farbkontraste! – zu einem fast schon utopisch wirkenden Trauminhalt machte, einem Traum allerdings, der nicht mehr romantisch inspiriert ist, sondern auf der Idee eines ganz und gar innerweltlichen Arbeitsethos beruht.<sup>1</sup> Liebermann fand sie in den Niederlanden verwirklicht, dem Land bürgerlichen Fleißes und Fortschritts, das er anstatt eines Italiens bereiste, welches im späten 19. Jh. endgültig den Anspruch verwirkt hatte, Orientierungspunkte für die Moderne zu liefern – es sei denn als utopischer Anti-Ort eben dieser Moderne. Das Genre als Gegenstand moderner Malerei ist Thema des Kapitels über *Genremalerei zwischen Wirklichkeitsflucht und Sozialkritik* (s. Seite 489 ff.). Es folgt einem Bewusstsein, das W. Herold 1855 mit folgenden Worten auf den Punkt brachte: »Aus dem Bedürfnisse der Kunst mitten im Leben zu stehen, das Leben in seinen innersten Bewegungen zu ergreifen und darzustellen, andererseits dagegen aus dem Mangel alles poetischen und malerischen Stoffes, wie ihn das Mittelalter, der Mythos und Sagenkreise gaben, aus dem Drange der gegenwärtigen Zeit das Individuum und bei dem Einzelnen die particulären Züge der Persönlichkeit und seiner Umgebung zur Geltung kommen zu lassen, machte sich in der neuen Malerei neben der historischen zugleich noch die Genre-Malerei, welche diesem Einzelnen, diesem Partikulären die beanspruchte Geltung verschafft und außerdem die Landschaftsmalerei geltend.«<sup>2</sup> Wenn hier neben der Genre- auch die Landschaftsmalerei als moderne Gattung genannt wird, so ist darauf ebenfalls noch zurückzukommen. Denn wie die Genre-, wendet sich die Landschaftsmalerei der Wirklichkeit zu und kann zum Handlungsort einer realistischen Kunst werden.

Die gewandelte Einstellung zur Kunst, die Heinrich Heine an prominenter Stelle formuliert, ist Ausdruck einer gewandelten Wirklichkeit, und man muss kein Marxist sein, um

1 Max Liebermann, *Nähende Mädchen in Huyzen*, 1889, Öl auf Leinwand, 51 x 68,5 cm, Privatbesitz

eine solche Einsicht zu realisieren. Das frühe 19. Jh. war in Deutschland noch weitgehend Bestandteil einer überkommenen alteuropäischen Kultur, verwurzelt in einem ständestaatlich-absolutistischen Regime und von der Moderne, wie sie etwa in Frankreich und England schon am Horizont heraufzog, nur ganz peripher berührt. Ausweis dafür ist auch die intensive Bekämpfung freiheitlicher Prinzipien, die mit der Französischen Revolution nach Deutschland herübergeschwappt waren, und denen man in der Restauration ab 1814 den Garaus machte. Goethe selber war in diesen alteuropäischen Verhältnissen verwurzelt, er erkannte die Bedeutung des Neuen, ohne sie von ganzem Herzen zu seinem Eigenen zu machen. Und er hing einem klassizistisch-universellen Kunstbegriff an, um dessen elitäre Formulierung er sich selber in erster Linie verdient gemacht hatte.

Das späte 19. Jh. hatte dann im Verlauf weniger Jahrzehnte Revolutionäres erlebt. Das Bürgertum war zur führenden gesellschaftlichen Schicht geworden und brachte dies unter anderem dadurch zum Ausdruck, dass es in seinen einflussreichsten Repräsentanten große Kunstsammlungen zusammenstellte. Die Industrialisierung hatte das Land an die ökonomische Spitze Europas katapultiert, alte Seinsgewissheiten waren radikal in Frage gestellt worden. Die Geistesgeschichte des späteren 19. Jh. kann hierzu in Parallele gesetzt werden. Die deutsche und französische Leben Jesu-Forschung brachte eine Säkularisierung der Religion mit sich; der auch in Deutschland intensiv rezipierte Darwinismus setzte den Illusionen ein Ende, der Mensch sei ein von anderen Lebewesen radikal unterschiedenes Wesen; und die ebenfalls in Deutschland europaweit führend praktizierten (Natur)Wissenschaften wurden zu einem Paradigma, das alle anderen Wege der Seinserkenntnis in den Hintergrund rückte oder doch relativierte. Ohne allzu stark zu überspitzen, kann man sagen, dass alle wichtigen naturwissenschaftlichen und technischen Entwicklungen des 20. im späten 19. Jh. grundgelegt wurden.

Im Spannungsfeld von Tradition und Innovation, von Altem und Neuem, von Geschichte und Gegenwart verläuft die kulturelle und künstlerische Entwicklung Deutschlands in den beiden letzten Dritteln des 19. Jh., und dieses Spannungsfeld soll auch den Rahmen liefern, in dem die Erzählungen des vorliegenden Bandes verortet sind, der sich im Übrigen dem Konzept des »langen Jahrhunderts« verpflichtet sieht und seinen Untersuchungsbereich bis zum Ersten Weltkrieg hin ausdehnt. Die Kunst zwischen Biedermeier und Impressionismus beweist ihre Faszinationskraft immer dort, wo sie sich dieser Polarität aussetzte, wo sie überkommene Bildgewohnheiten aufnahm und gleichzeitig überwand. Dort eben, wo sie dem Bewusstsein der Moderne Ausdruck verlieh.<sup>3</sup> Auch wenn man mit einem gewissen Recht die deutsche Kunst der Zeit vor allem gegenüber der französischen für eher zurückhaltend innovativ hält, muss sie auf diesen Gehalt hin befragt werden.

Dabei hatte die Entwicklung nichts Lineares an sich, sie war geprägt von mannigfaltigen Widersprüchen, Gegen-

läufigkeiten und Gleichzeitigen des Ungleichzeitigen. Bedeutsamste Richtung in den Jahrzehnten nach der Jahrhundertmitte war der Realismus, der sich gegen die Idealismen des frühen 19. Jh. richtete und – in seinen Hauptrepräsentanten Adolph von Menzel in Berlin und Wilhelm Leibl in München – im Angesicht der einfachen Natur akademische Konventionalität zu überwinden trachtete. Dieser Konflikt ist Bestandteil des Abschnittes über die Kunstinstitutionen (s. Seite 191ff). Gleichzeitig aber setzte sich die Romantik in den Werken eines Moritz von Schwind oder eines Julius Schnorr von Carolsfeld bis in die 1870er Jahre fort. In ihr war eine realitäts skeptische Frömmigkeitsperspektive kultiviert, die in Fortsetzung nazarenischer Auffassung lieber auf das Mittelalter und die Vormoderne zurückgriff, als sich der neuen Wirklichkeit von Technik und Industrie zuzuwenden. Letztlich romantisch inspiriert war auch die Bewegung um die Jahrhundertwende, die sich programmatisch gegen eine Profanisierung wandte, wie sie in Realismus und Impressionismus zum Ausdruck kam: Der hier gemeinte Symbolismus strebte eine Wiederverzauberung und Poetisierung der Welt an, die man als künstlerischen Protest gegen die Prosa der Gegenwart und der ihr hörigen Kunst verstehen muss. Vorläufer in diesem Interesse waren auch die sog. Deutschrömer wie Anselm Feuerbach und Hans von Marées, die sich nach Italien in ein Land der stillgestellten Geschichte zurückzogen, um der sich schnell wandelnden Wirklichkeit die großen Menschheitsthemen der Klassizität entgegen zu stellen. Sie griffen damit in gewisser Weise auf Goethes Konzeption zurück.

Im Kontext einer Einleitung in die Kunst des fortgeschrittenen 19. Jhs. aber dürfte es wenig sinnvoll sein, die Entwicklung im Gänsemarsch der Stile zu präsentieren – und sei es mit einem Akzent auf deren Ungleichzeitigkeit. Angemessener scheint es mir, am Leitfaden einiger weniger zentraler Orientierungsbegriffe wesentliche Transformationen zu kennzeichnen, die letztlich auch auf den großen Umbruch am Beginn des 20. Jh. verweisen. Direkt im Anschluss an die Tendenz zur Prosa, die hier zu Beginn als Konsequenz einer im Anschluss an die Goethesche Kunstperiode eingetretenen Versachlichung der Kultur geschildert wurde, könnte man den schon verwendeten Begriff der *Profanisierung* verallgemeinern und ihn als einen Entwicklungsaspekt beschreiben, der alle Bereiche der Kunst erfasste und prägte. Gemeint ist damit eine durchgängig zu beobachtende Eigenheit der Kunst des fortgeschrittenen 19. Jhs., sich von der Idee ab- und der Wirklichkeit zuzuwenden, Rollenzuweisungen zu hinterfragen und mit den Tatsachen zu konfrontieren, den schönen Schein mit der kruden Gegenwart zu vergleichen, den poetischen Anstrich auf die wenig poetische Realität prallen zu lassen. Es versteht sich von selbst, dass hiermit nur ein – aber entscheidender – Entwicklungsstrang gekennzeichnet ist, der mannigfaltig konterkariert und kompensiert wird. Etwa vom angesprochenen Symbolismus, aber auch von den diversen Historismen, die erst später in dem vorliegenden Buch dis-

2 Hans Thoma, Selbstbildnis mit Tod und Amor, 1875, Öl auf Leinwand, 70 x 59 cm, Karlsruhe, Kunsthalle Karlsruhe



kutiert werden. Der Akzent wird in dieser Einführung weitgehend auf der Malerei liegen, andere Gattungen kommen nur ganz am Rande vor und werden in den folgenden Einzeldarstellungen thematisiert.

Als geradezu programmatisch für die beschriebene Tendenz darf man Hans Thomas *Selbstbildnis mit Tod und Amor* verstehen (ABB. 2). Angesprochen wird hier die bedeutungsschwangere Dimension klassischer künstlerischer Produktion, die mit dem Lorbeer der Dichterkrone, aber auch mit dem von diesem bekrönten, in ein Leichentuch gehüllten Knochenmann daherkommt und in einer dunklen, den Galerieton des Museums assoziierenden Farbe erscheint. Aber der Maler im Selbstbildnis hat dieser Seite den Rücken zugekehrt und wendet sich der warmtonig gestalteten, sonnedurchfluteten Gegenwartslandschaft zu, die er mit seinem rotfarbig durchtränkten Pinsel in einer merkwürdigen Ineinssetzung von Maler im Bild und Maler vor dem Bild zu gestalten sich anschickt. Angeleitet wird er dabei von

einem Amor, dessen Physiognomie derjenigen von Thomas neuer Liebe, der 18-jährigen Cella Berteneder nachempfunden ist. Die Entgegensetzungen sind hier vielfältiger Art: Gegenwart setzt sich über Vergangenheit hinweg, Leben über Tod, Farbe über Dunkel. Und kunsttheoretisch gefasst: Landschaftsmalerei über Historienmalerei, Realismus über Idealismus. Mit Recht ist der Titel des Bildes übersetzt worden in »Thoma zwischen akademischer Malerei und sezeionistischem Realismus«<sup>4</sup> Die Kenntnis der neuen Kunstpraxis hatte der Maler aus Frankreich bezogen, dem Hort der Avantgarde seit der Französischen Revolution: Bei seinem Aufenthalt in Paris war er zu einem großen Verehrer des radikalen Erneuerers Gustave Courbet geworden, der schon in den 1850er Jahren in seinem programmatischen *Maleratelier* (ABB. 3) eine Apotheose der Landschaftsmalerei geliefert hatte.

Wirklichkeit und Ideal: Die Kunst des 19. Jhs. widmet sich diesem fundamentalen Spannungsbereich in differenzier-



3 Gustave Courbet, Das Atelier des Malers, 1855, Öl auf Leinwand, 339 x 598 cm, Paris, Musée d'Orsay

tester Weise. Die Magie des Mythos ist in Max Slevogts *Danae* aus dem Jahr 1895 vollständig verschwunden (ABB. 4). Übrig geblieben ist eine körperlich wenig ansprechende Frau, die in bequemer Lage im Bett liegt und sich auszuruhen scheint, bevor sich ihr Zeus zugesellt, der ausweislich der mythologischen Erzählung in Form von Goldmünzen

ins Zimmer einrückt. Aufgefangen werden die Goldstücke von einer Alten, die sich dadurch viel expliziter als in der ikonographischen Tradition als Kupplerin zu erkennen gibt, wodurch Danae gleichzeitig in den Ruch der Prostituierten gerät, die sich vor dem nächsten Kunden ein wenig erholt. Der Künstler äußerte selber zu dem Bild: »Es sollte eine Darstellung der Kuppelei, die den Hauptteil des Goldes abfängt, sein und zeigen, dass es nicht der Schönheit bedürfe, die bezahlt wird. Deshalb wollte ich es die neue oder die moderne Danae oder die Kuppelei nennen.«<sup>5</sup> Der antike Mythos hatte spätestens im 19. Jh. seine Glaubwürdigkeit verloren und konnte der freien künstlerischen Verfügung anheim gestellt werden, die bis hin zur Persiflage reichte. Im Kapitel *Antike als Vision und als Rekonstruktion* (s. Seite 325 ff.) wird darauf eingegangen. Vorbild ist auch hier Frankreich, wo Honoré Daumier mit seiner graphischen Folge zur *Histoire ancienne* von 1841–1843 eine klassisch gewordene karikaturale Verarbeitung geliefert hatte.

Slevogt wirkte zur Zeit der Entstehung des Bildes in München und nahm mit dem Bild die Haltung eines Bürger-



4 Max Slevogt, Danae, 1895, Öl auf Leinwand, 92,5 x 81,5 cm, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus



5 Lovis Corinth, Liegender Akt, 1899, Öl auf Leinwand, 75 × 120 cm, Bremen, Kunsthalle Bremen

schrecks ein, der sich von der immer konservativ-katholischer werdenden Kulturpolitik des bayerischen Staates absetzen wollte. Sein Bild verursachte einen Skandal, der zu dessen Entfernung aus der Ausstellung der Sezession führte.<sup>6</sup> Er glied darin dem ebenfalls in München arbeitenden Lovis Corinth, der mit seinem lasziven Akt von 1899 wenig später eine sehr explizite Version des altehrwürdigen Venus-Themas liefern sollte (ABB. 5). Seine in extremer Sinnlichkeit gegebene, ganz im Gegensatz zur Venus aber bestumpfte Liegende scheint noch den Nachwirkungen des Beischlafes ausgesetzt. Man stelle sich die Wirkung auf ein Publikum vor, das in seinem weiblichen Teil um diese Zeit beim Gang ins öffentliche Schwimmbad zu einer Verhüllung des Körpers gezwungen war, die von der Haut unterhalb des Halses aber auch gar nichts sichtbar ließ! Es mag eingewendet werden, dass die Venus in der male- rischen Tradition seit der Renaissance immer in sinnlicher Nacktheit gegeben wurde. Das stimmt zwar, aber nie erschien sie in derartig eindeutiger, fast pornographischer Offenheit, Sexualität nicht nur assoziierend, sondern höchst krude benennend. Wenn über Michelangelos *Ignudi* zeit- genössisch gesagt werden konnte, in ihnen »non vi è cosa se non de spirito«<sup>7</sup>, so war gerade diese Tatsache benannt: Das Nackte war in der Renaissance in erster Linie Symbol des Geistigen, nicht einfach nur aufreizende Materialität. Und wenn eine Tizian-Forscherin über dessen *Venus von Urbino* sagen konnte, dass diese eine Frau und eine Göttin sei, so meint sie eben dieses. Erst eine von Prostituierten- darstellungen des 19. Jh. missgeleitete Deutungsweise der

modernen Kunstgeschichte konnte in der berühmten Figur einfach nur eine käufliche Frau erblicken (ABB. 6).<sup>8</sup> Auch wenn wir wissen, dass Tizian hier eine reale Frau darge- stellt hat, ändert das an der Feststellung nichts.

Sowohl bei Slevogt wie bei Corinth aber lässt sich gerade- zu schulmäßig auch die andere Seite der motivischen Pro- fanisierung benennen, die ich hier einführend aufgezeigt habe: Das, was den Bildern an poesieträchtiger Thematik abgeht, überkompensieren sie gleichsam mit malerischer Virtuosität und saftiger Koloristik. Mit breitem Pinselstrich wirft Corinth seine Schöne aufs Bett, geradezu lüstern um- fährt sein Malutensil den erotischen Körper, als wäre er sel- ber der Liebespartner. Zum geschlechtergeschichtlichen



6 Tiziano Vecellio, Venus von Urbino, um 1538, Öl auf Leinwand, 119 × 165 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi

Aspekt einer solchen Auffassung findet sich Weiteres im Kapitel über *Mutterkult und Femme fatale* (s. Seite 511ff). Die Farbe – in der kunsttheoretischen Tradition im Unterschied zur intellektuell konnotierten Zeichnung immer schon Medium der Sinnlichkeit – scheint hier zur enthusiastischen Feier des Fleisches befreit. Bei Slevogt ist die Situation vergleichbar, eher noch prägnanter. Hier nämlich steht die befreite Farbe nicht mehr im Dienst des schönen Frauenkörpers, sondern kann ihre autonome Wirkung ganz unabhängig davon entfalten. Noch einmal Slevogt selber: »Als malerische Aufgabe stand mir vor, das Häßliche durch die Malerei kostbar zu machen.«<sup>9</sup> Der zuletzt genannte Aspekt wird im Kapitel über die *Suche nach der reinen Kunst* (s. Seite 535 ff.) weiter ausgeführt. Am Ende, also zu Beginn des 20. Jhs., wird dann eine künstlerische Praxis stehen, die sich ganz auf den gegenstandsfreien, dafür um so sprechender vermuteten Effekt verlässt.

Slevogt wie Corinth wanderten um die Jahrhundertwende nach Berlin ab, wo sie eine künstlerisch freiere Luft zu atmen hofften. Sie leiteten damit im übrigen das Ende der großen Zeit der Münchener Kunst ein, die sich seit der Jahrhundertmitte im Anschluss an die Kunstförderung des kunstbegeisterten bayerischen Königs Ludwig I. zu einer der führenden in ganz Europa gemausert hatte. Und gleichzeitig standen sie am Beginn einer Entwicklung, in der aus dem bis dahin künstlerisch noch weithin provinziellen Berlin spätestens in der Weimarer Republik ein Weltzentrum der Kunst werden sollte.

Von *Profanisierung* könnte man auch in einem ganz anderen Zusammenhang sprechen, und das im Hinblick auf eine Künstlerfigur, die sich von solchen Kraftkerlen und Malerheroen wie Slevogt und vor allem Corinth auf jede



7 Carl Spitzweg, *Das Ständchen*, 1854, Öl auf Leinwand, 48 × 27 cm, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum

nur denkbare Weise unterschied. Carl Spitzweg war ein Maler, der schon in den gewöhnlich winzig kleinen Bildformaten jeden Anspruch auf überweltliches Titanentum negierte. Um so mehr in seinen Bildthemen. Sein *Ständchen* von 1854 weist zurück auf die große mittelalterliche Tradition des höfisch-ritterlichen Minnesangs (ABB. 7). Doch was ist aus dieser Tradition geworden? Ein bemützter Brillenträger steht an der Spitze einer wackeligen Leiter, die er an



8 Carl Spitzweg, *Der strickende Vorposten*, 1858/1862, Öl auf Leinwand, 21,7 × 39,6 cm, Schweinfurt, Sammlung Georg Schäfer

9 Carl Spitzweg, Engländer in der Campagna, 1835/36, Aquarell, 40 × 50 cm, Berlin, SMB, Alte Nationalgalerie



eine halb verfallene Mauer gegenüber dem Gemach seiner Angebeteten gelehnt hat, das eher einem kleinbürgerlichen Dachstübchen ähnelt. Die prekäre körperliche Stellung ist dabei meisterhaft getroffen. Ideale Liebe hat Spitzweg hier kaum gemeint, vielmehr humorvoll karikiert und vor dem Hintergrund der modernen Zeitverhältnisse relativiert. Der Ritter stellt sich eher als verliebter Stadtverwaltungsbeamter dar, auch das mittelalterlich-kleinstädtische Ambiente passt besser in das Idyll einer wenig heroischen Zeit.

Oder der *Strickende Vorposten* von 1858–1862 (ABB. 8), der nun ganz als Persiflage auf das Heldisch-Soldatische daherkommt! Gegen die üppige Vegetation der Mauerumgebung seiner Schießscharte kann er sich visuell kaum durchsetzen, zur Karikatur geworden ist der verschreckte Gesichtsausdruck eines Kleinbürgers, der jäh im Stricken innegehalten hat. Überhaupt Stricken! Etwas weniger Soldatisches kann man sich ja kaum vorstellen, und man möchte auch gar nicht so genau wissen, welcher großen Gefahr sich der Wächter hier gegenüber sieht. Vielleicht ist es auch nur der Betrachter des Bildes, der ihn aus seiner gemütlichen Beschaulichkeit hochgeschreckt hat.

Und zuletzt die *Engländer in der Campagna* von ca. 1865 (ABB. 9). Der gebildete Deutsche fühlt sich hier unmittelbar an Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins *Goethe in der Campagna* aus dem Jahr 1786 erinnert, wo Goethe lässig hingestreckt als Olympier in die Ferne der Geschicht schaut (ABB. 10). Ferne ist bei Spitzweg eine nicht existente Kategorie, so wie im gesamten Biedermeier die Perspektive auf das Kleine und Naheliegende reduziert scheint. Angeleitet von einem pathetisch agierenden Cicerone kontrolliert ein englisches Pärchen das Gesehene an der Darstel-

lung ihres Baedekers (die ältlich wirkende Frau könnte auch die Mutter des ein wenig verkrampft wirkenden Herren mit der skurril gemusterten Hose sein), und fast ist man geneigt sich vorzustellen, was denn passieren würde, wenn die Wirklichkeit es wagen sollte, anders zu sein, als das die Autorität des Reiseführes in Buchform vorgibt. Engländer auf Reisen sind im übrigen in der Literatur des 19. Jhs. geradezu topisch präsent. Auch hier bietet es sich an, auf Heinrich Heine zu verweisen, der in seinen Reisebildern aus Italien eine Beschreibung liefert, die geradezu Vorlage für das Bild Spitzwegs gewesen sein könnte.<sup>10</sup>

Dessen Bild des Reisenden ist nicht mehr das des adeligen Absolventen der Grand Tour, der noch im 18. Jh. über



10 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethe in der Campagna, 1786, Öl auf Leinwand, 164 × 206 cm, Frankfurt/M., Städtisches Kunstinstitut

Monate und Jahre die Länder der klassischen Zivilisation zwecks Ausbildung seiner Persönlichkeit und eines aristokratischen Habitus besuchte. Eher schon ist es das des modernen Touristen, der in seiner bildungsbeflissenen Variante Schulbildung in der Realität nacherleben wollte. Hingewiesen wurde damit auf eine neue Wirklichkeit: diejenige einer demokratisierten, tendenziell nivellierten Gesellschaft, welche für Produktions- und Rezeptionsweisen von bildender Kunst ganz vielfältige und tiefgreifende Folgen hatte. Im Fall von Spitzweg bleibt darauf hinzuweisen, dass auch bei ihm – bei aller Unterschiedlichkeit grundsätzlich ähnlich wie später bei Slevogt und Corinth – die Entauratisierung des Themas mit einer Steigerung in der Virtuosität seiner Verarbeitung einherging. Um die Mitte des Jahrhunderts war Spitzweg in Frankreich, um sich dort an den Vorbildern der französischen Malerei, insbesondere derjenigen der Landschaftsmaler von Barbizon zu schulen. Die detailreich und mit feinem Pinsel gemalten Szenen seiner Frühzeit wichen nunmehr einer pastosen, lichtdurchtränkten Auffassung, die insbesondere Wert auf Atmosphäre und Stimmung legte. Die Skurrilität der Gemälde kennzeichnet insofern nur die eine Hälfte von Spitzwegs Kunst: In der malerischen Bravour seiner Werke war er ein durch und durch der internationalen Moderne verpflichteter Vertreter deutscher Kunst im 19. Jh.

Die Landschaftsmalerei der Schule von Barbizon, daneben dann vor allem auch die der auf diese folgenden fran-

zösischen Impressionisten, hatte insgesamt einen großen Einfluss auf die deutsche Kunst des späteren 19. Jh., auch wenn durchaus umstritten ist, ob man in Deutschland überhaupt sinnvoll den Begriff des Impressionismus verwenden kann. Beide Richtungen entfernten sich von einer klassizistischen Landschaftsmalerei, die die Landschaft als eine letztlich metaphysisch geordnete Vision der Welt begriff und ersetzten diese durch einen kontingenten Naturauschnitt, der weniger aus seiner geregelten Ordnung denn aus seiner Materialität und atmosphärischen Wirkung heraus legitimiert war. Gerade dieser Aspekt wurde von den deutschen Landschaftlern aufgenommen. Ich verweise hier noch einmal auf Liebermann, der sich neben dem Genre auch der Landschaft widmete, die man im 19. Jh. als die zukunftsweisende Gattung begreifen kann. Erinnert sei an die Bemerkung Herolds. In seinem *Meer und Düne* (ABB. 11) von 1909 wählte Liebermann eine Naturansicht, in der die Ausschnitthaftigkeit betont scheint, wobei er in der offenen Malweise des Dünenbewuchses auf beeindruckende Weise die vom Meerwind bewegte Atmosphäre herausarbeitet. Damit verleiht er dem Bild skizzenhaften Charakter, der ihm in der offiziellen Kunstauffassung eigentlich nicht zugestanden hätte, da ein fertiges Bild grundsätzlich ein vollendetes zu sein hatte. Und er staffierte es schließlich mit zwei Betrachtern aus, die dem Meer schauend und genießend zugewandt sind. Wie bei den französischen Impressionisten wird hier die Natur als die vom



11 Max Liebermann, Meer und Düne, 1909, Öl auf Leinwand, 50,5×72,5 cm, Schweiz, Privatbesitz



12 Johann Christian Reinhart, Blick von der Villa Malta nach Norden, 1831, Tempera auf Leinwand, 166,5 × 267,4 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

Menschen angeeignete Natur gezeigt, eine Natur allerdings, die nicht etwa in den bäuerlichen Produktionsprozess eingebunden ist, sondern der sich der Städter als einer Sphäre nähert, die nicht mehr seine eigene ist, und auf die er nur in seiner Freizeit zurück kommt. Im Kapitel über *Landschaftsmalerei* (s. Seite 347 ff.) werden diese Aspekte näher beleuchtet.

Als eine Variante von Landschaftsmalerei wird man auch die Stadtansicht verstehen dürfen, und der Konflikt von idealisierender Naturverschönerung und realistischer Naturschilderung stellt sich hier in besonders drastischer, weil eigentlich unlösbarer Weise. Johann Christian Reinhart hatte sich zu Beginn der 1830er Jahre im Auftrag seines Königs, Ludwig I. von Bayern, einer Aufgabe zu widmen, die ihn wenig ausfüllte. Er sollte des Königs geliebtes Rom in vier Ansichten von der Villa Malta (ABB. 12) aus malen, sein Auftraggeber legte großen Wert auf genaueste Markierung aller sichtbaren Einzelheiten. Das war im Vergleich zu den klassizistischen Naturansichten, für die Reinhart zu diesem Zeitpunkt schon berühmt war, und auf die im Vorgängerband über »Klassizismus und Romantik« eingegangen wurde, ein mühsames Geschäft, schien hier der Maler doch vom Gestalter zum Reproduzenten geworden zu sein. Wir wissen, dass Reinhart über dieser Tätigkeit fast seine Gesundheit verloren hat. Und auch wenn selbst seine stärker auf Imagination denn auf Beobachtung abzielenden freien Landschaften schon entschieden von dem im frühen 19. Jh. neuen »physiognomischen Klassi-

zismus« beeinflusst waren, kann man verstehen, dass ihn die reine Physiognomie der römischen Stadtlandschaft nicht befriedigte.<sup>11</sup>

Das, was hier unter dem Stichwort der *Profanisierung* diskutiert werden soll, ist eine Eigenschaft von Bildkunst, die sich im Kern als eine realistische versteht und welche die Erscheinungsformen von Kunst im weiteren Verlauf des 19. Jhs. bis in dessen Spätphase dominierte. Im Anschluss an Spitzwegs *Strickenden Vorposten* bietet es sich an, einmal einen Blick auf ein Phänomen zu werfen, das sich heute keiner großen Beliebtheit mehr erfreut, das aber ebenso Züge des Modernen aufweist: die Schlachtenmalerei. Adolph Menzel sollte sich ihr im Rahmen seiner Beschäftigung mit Leben und Taten Friedrichs des Großen zuwenden. In seinem im 2. Weltkrieg zerstörten *Friedrich und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch* von 1850–1856 zeigte er nur die Seite der Preußen (ABB. 13), den österreichischen Gegner in dieser berühmten Schlacht des Siebenjährigen Krieges ließ er weg. Von der Kritik wurde die wenig heroische Erscheinungsweise des reitenden Königs negativ vermerkt, insbesondere könne er sich im Eindruck auf den Betrachter kaum gegen die den Abhang heraufstolpernden Soldaten im Vordergrund durchsetzen. Damit hatte Menzel die Konvention herkömmlicher Schlachtenmalerei konterkariert, die den Heerführer gewöhnlich zum Dreh- und Angelpunkt der Darstellung gemacht hatte, um ihm damit zu quasi übermenschlicher Präsenz zu verhelfen. Bei Menzel ist der König vermenschlicht und relativiert. Er ist zum Inbegriff ei-



13 Adolph von Menzel, Friedrich II. und die Seinen in der Schlacht bei Hochkirch, 1850–1856, Öl auf Leinwand, 295 × 378 cm, Bild verschollen, ehemals Berlin, Nationalgalerie

ner »unheldischen« Wirklichkeit geworden, die hellstichtige Beobachter der Zeit immer wieder als ein Grundcharakteristikum der Gegenwart umschrieben.<sup>12</sup> Das, was hier punktuell am Beispiel eines einzigen Bildes eingeführt wurde, ist ausführlicher Thema im Kapitel über *Geschichtsmalerei und historische Buchillustration* (s. Seite 269 ff).

Als Menzel dann wenige Jahre später zur Kriegsfront im Deutsch-Österreichischen Krieg seiner eigenen Gegen-

wart reiste, lernte er die unheldische Realität des Krieges erst richtig kennen und zeigte sie in Grauen erregenden Bildern getöteter Soldaten (ABB. 14). Seine in Unkenntnis von echtem kriegerischen Geschehen entstandenen Bilder und Graphiken zum Friedrichstoff sollten ihm jetzt hohl vorkommen. Zu entsprechenden Themen kehrte er in der zweiten Hälfte seiner langen künstlerischen Aktivität nie wieder zurück. Wenn er sich geschichtlichen Themen zuwandte, so solchen der Gegenwart, und dies in ausgesprochen unerhabenem, genrehafem Geist. In seiner *Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870* (TAFEL S. 102/103) etwa malte er die Frau des Königs in der Kutsche mit einem Taschentuch vor dem Gesicht, das dieses praktisch vollständig verdeckt! Überhaupt ist das königliche Paar fast zur Nebensache im Gewühl des städtischen Geschehens geworden. Hoheitliche Erscheinungsweise ist dadurch verloren gegangen. Entsprechende Gestaltungen machten den Maler in »gehobenen Kreisen« immer wieder verdächtig. Ansonsten aber setzte Menzel eine Produktionsweise fort, die er auch schon in seinen protoimpressionistischen Ölskizzen der 1840er Jahre gepflegt hatte. In seinem *Hinterhaus und Hof* hatte er einen Stadtausschnitt ins Bild gesetzt, der jeder idealen Repräsentativität entbehrte (ABB. 15) und sich insbesondere von der Stadtvedutentradition absetzte, die im frühen 19. Jh. auch in Berlin die architektonisch und gesellschaftlich attraktiven Orte ins Zentrum gestellt



14 Adolph von Menzel, Drei gefallene Soldaten in einer Scheune, 1866, Bleistift / Aquarell, 18,6 × 27,3 cm, Berlin, SMB, Kupferstichkabinett

hatte. Stattdessen setzte er hier einen völlig nebensächlichen Ausschnitt ins Bild, dessen Zufälligkeit einhergehend mit seiner malerisch virtuosen Behandlung. Menzels Bild kann hier symbolisch für eine Transformation des industrialisierten Stadtraumes stehen, der im Kapitel *Urbanisierung und Industrialisierung* (s. Seite 381 ff.) ausführlich beschrieben wird.

Stärker als im Bereich der Porträt-, Akt-, Genre- und Geschichtsmalerei finden sich die Profanisierungsphänomene natürlich im religiösen Bild, ist hier das Verhältnis von

werden nämlich die führenden Künstler der Malereigeschichte in ihrem dienenden Verhältnis zur biblischen Überlieferung präsentiert. Vischer aber blickt tiefer: »Die Kunst biegt sich auf sich zurück und macht sich selbst zum Gegenstande. Das ist ein Akt der Reflexion, aus dieser das ganze Bild hervorgegangen, und schon hiedurch ein ganz modernes, im tadelnden Sinne modernes Produkt. Wie? Ein Werk, das so ganz in den Glauben der guten alten Zeit getaucht, so aus der Quelle der reinsten Frömmigkeit geflossen ist [...] Nie ist es den alten Meistern eingefallen,



15 Adolph von Menzel, *Hinterhaus und Hof*, 1844, Öl auf Leinwand, 44,5 × 61,5 cm, Berlin, SMB, Alte Nationalgalerie

Diesseits und Jenseits ja geradezu thematisch. Und in der Tat lassen sich in diesem Bereich vielfältige einschlägige Beobachtungen machen, über die Weiteres auch im Kapitel über *Kunst, Religion und Politik* (s. Seite 301 ff.) zu erfahren ist.

Bekannt geworden ist der Fall des *Triumphes der Religion in den Künsten* (TAFEL S. 105) des Nazareners Friedrich Oberbeck von 1831–1840, und das mehr noch aufgrund des Kommentars Friedrich Theodor Vischers, eines einflussreichen Ästhetikers des 19. Jhs., als wegen der Bedeutung des eher spröden Bildes.<sup>13</sup> Auf den ersten Blick scheint es eine reine Affirmation des Religiösen im Bild zu sein und daher alles andere als ein Säkularisierungsphänomen. Es

die Malerei, die bildende Kunst zu malen. Sie haben einzelne Künstler portraitiert; das ist etwas Anderes. Sie haben gelegentlich die verschiedenen Künste in allegorischer Andeutung angebracht; das ist auch etwas anderes. Aber nie haben sie mit dem Pinsel einen Vortrag über Geschichte der Kunst gehalten, um eine Fabula docet daraus zu ziehen, um eine gewisse Ansicht über diese Geschichte als die einzig richtige aufzustellen.«<sup>14</sup> »Reflexion« ist hier gegen »reinste Frömmigkeit« gesetzt, das eigene Jahrhundert als eines der Reflexion charakterisiert und damit zutiefst religionsfern. Paradoxerweise bezeugt dies in den Augen Vischers gerade ein Bild wie Oberbecks *Triumph der Religion in den Künsten*. Denn entgegen dem Anschein ist es eher ein

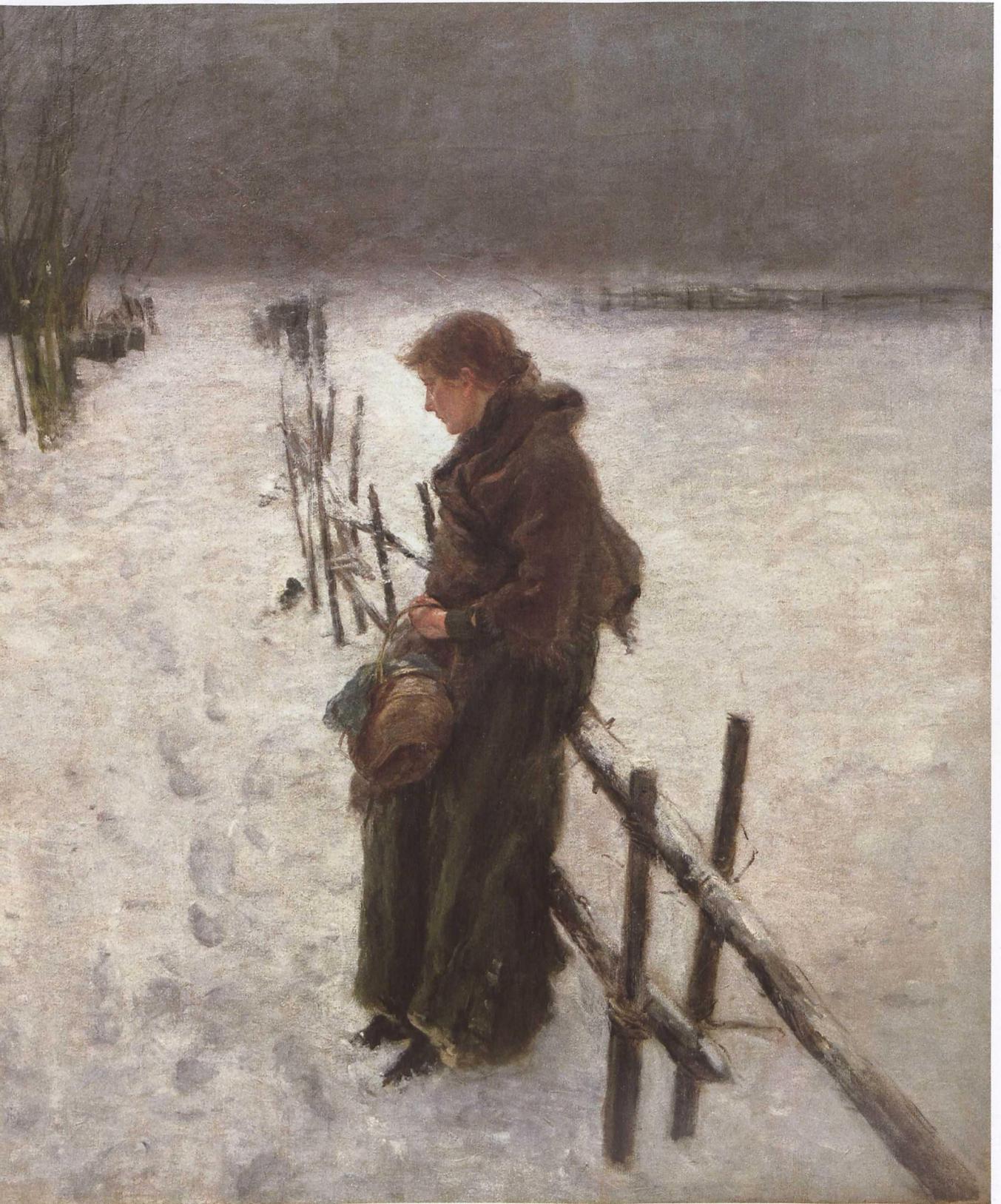
Bild über die Kunst als ein religiöses Bild. Es bleibt hier darauf hinzuweisen, dass die Darstellung von Kunstgeschichte im Kunstwerk vor allem in der 1. Hälfte des 19. Jhs. eine ungeheure Blüte erfuhr.<sup>15</sup>

Fritz von Uhde war ein Maler des Naturalismus, dessen wirklichkeitsgesättigte Darstellungen von Szenen aus der biblischen Geschichte sein eigentliches Renommee ausmachten. So wirklichkeitsgesättigt, dass man sie zuweilen gar nicht mehr als Visualisierungen des Heilsgeschehens wahrnimmt.<sup>16</sup> Das gilt etwa für seinen *Heiligen Abend* von 1890, der als solcher eigentlich nur aufgrund des Bildtitels zu erkennen ist (ABB. 16). Zu sehen ist eine erschöpft an einen Zaun gelehnte junge Frau in einer Schneelandschaft. Erst bei näherem Hinsehen erblickt man links im Hintergrund eine weitere Person. Dabei handelt es sich wohl um Josef, der eine Bleibe für die Nacht sucht, in der seine Frau Maria den Heiland gebären sollte. Nicht die Geburtsszene ist hier dargestellt, so wie das über Jahrhunderte die Regel war, sondern ein eher nichtssagender Moment aus der Vorgeschichte, der das Geschehen gleichsam in seinem leidvollen Lebenszusammenhang in einen zeitgenössischen Erfahrungsraum versetzt, der der kanonisch und damit abstrakt gewordenen Darstellungsform die Nacherlebbarkeit voraus hat. Erst später sollte Uhde zu eher konventionellen Darstellungen zurückkehren und den Ereignissen auch bildlich ihren transzendenten Charakter zurückgeben. Er scheint damit auf die Forderungen einer offiziellen kirchlichen Kunstpolitik reagiert zu haben, die sein früheres Werk als zweifelhafte Hommage an das Christentum betrachtete und ablehnte.

Als eine Form der Profanisierung von Religion wird man auch Wilhelm Leibls *Drei Frauen in der Kirche* von 1878–1882 verstehen dürfen (TAFEL S. 53). Die Wahrheit des Religiösen ist ganz in dessen Wahrnehmung durch die frommen Kirchenbesucherinnen verlegt. Nicht mehr die biblische Erzählung selber ist Thema des Bildes, wie sie es über Jahrhunderte zu sein pflegte, sondern die soziale Praxis kirchlicher Glaubensausübung. Die Frauen sind mit einer Detailschärfe ins Bild gebracht, von deren leidvoller Entstehungsgeschichte in den Biographien des Malers berichtet wird – immer wieder bat der Künstler sie zur Modellsitzung in die kalte Kirche. Zu einer Intensivierung des Glaubensinhaltes hat diese Detailschärfe nicht beigetragen, eher schon zu seiner Rückbindung an die Realität des oberbayerischen Dorflebens, dem sich Leibl nach seinem Weggang aus München verbunden sah, und wo er die letzten Jahrzehnte seines Lebens in freiwilliger Zurückgezogenheit vom mondänen Stadtleben verbrachte.

Eine eigentümliche Formulierung des christlichen Mythos haben wir in *Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden* aus dem Jahr 1900 von Richard Riemerschmid vor uns (ABB. 17). Riemerschmid ist eigentlich als führender Kunsthandwerker des Münchener Jugendstils bekannt, vor allem in seiner Frühzeit aber malte er auch. Wir blicken in eine Parklandschaft hinein, die ihren religiösen Charakter





16 Fritz von Uhde, Der Heilige Abend, 1890, Öl auf Leinwand, 118 × 150 cm, Privatbesitz



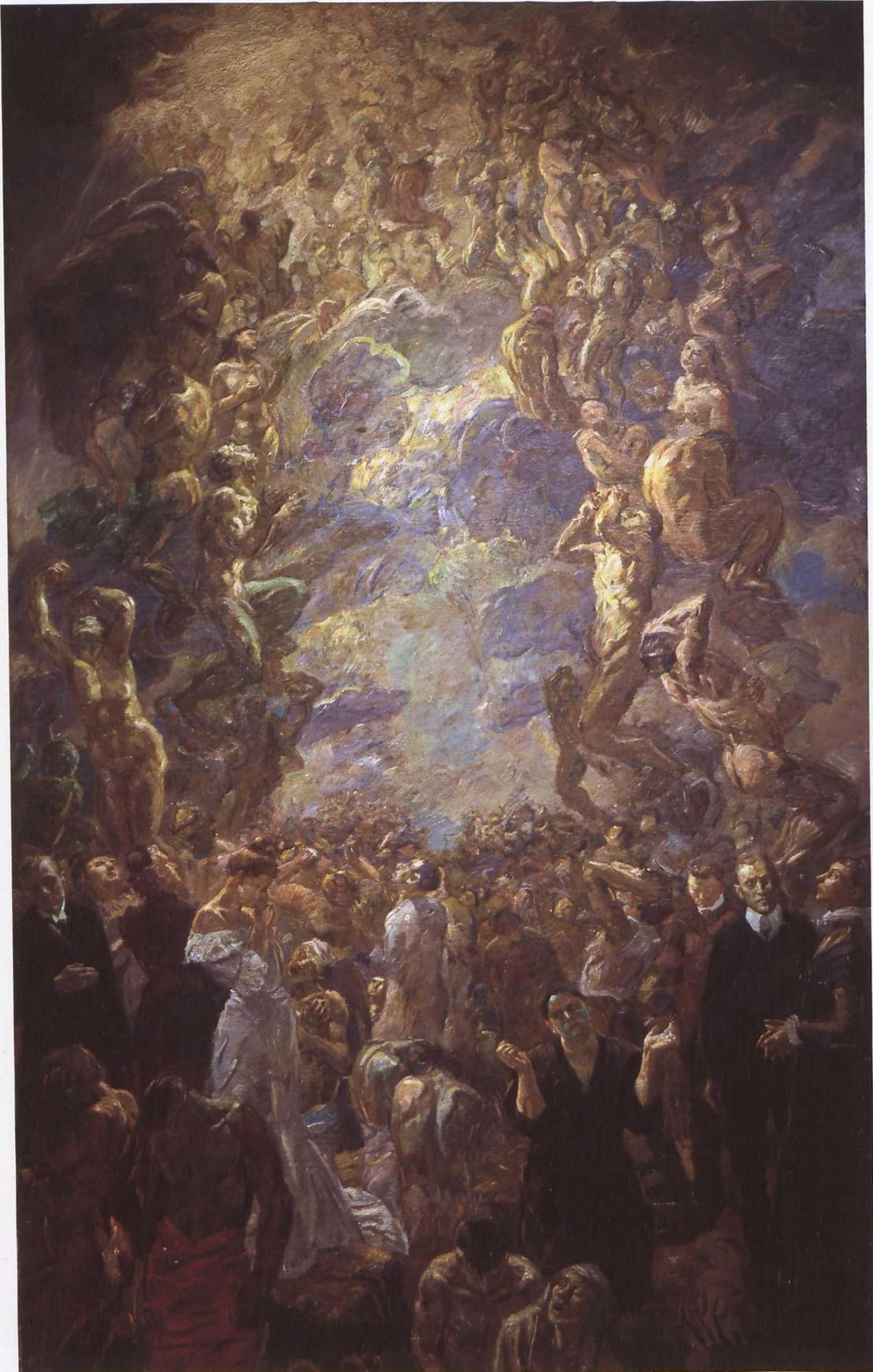
17 Richard Riemerschmid, Und Gott der Herr pflanzte einen Garten in Eden, 1900, Öl auf Leinwand, 160 × 164 cm, Privatbesitz

erst bei genauerem Hinsehen verrät. Der mittig und im Mittelgrund positionierte Baum ist von einem dünnen Heiligenschein umgeben, er ist damit als der Baum des Lebens aus dem Alten Testament ausgewiesen und herausgehoben, den Adam und Eva zugunsten des Baumes der Erkenntnis verschmähten. Die Szene wird hierdurch zu einer Feier der Natur, sie sakralisiert Naturhaftes, so wie das – im Kapitel über *Jugendstil in Deutschland* (s. Seite 455 ff.) wird darüber zu berichten sein – für die Kunst der Reformbewegung um 1900 ganz allgemein galt. Hier soll nur im Anschluss an den organisch-bewegten Rahmen von Riemerschmids Bild auf ein Jugendstil-Beispiel aus dem Bereich des Kunsthandwerkes verwiesen werden. Bernhard Pankoks *Pfeilerschrank mit Pflanzen- und Tiergrotesken* (ABB. 18) wächst wie ein Baum aus dem Boden heraus und scheint nach oben hin seine Krone zu entfalten. Gerade Linien sind

kaum mehr auszumachen, schwellende, sanft fließende Umriss definieren dieses Möbelstück, das man sich als Teil eines Zimmer-Gesamtkunstwerkes vorstellen muss, welches dem wohlhabenden deutschen Bürgertum naturhafte Rückzugsmöglichkeiten vor einer zunehmend als unwirtlich erfahrenen Umwelt im heimischen Ambiente ermöglichte. Will man die Idee erfassen, die sich mit dieser Kunst verbindet, bietet es sich an, auf eine berühmte Stelle aus Henri Matisse wenige Jahre später verfassten »Notizen eines Malers« zurückzugreifen: »Ich träume von einer Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit, der Ruhe, ohne beunru-

18 Bernhard Pankok, Pfeilerschrank mit Pflanzen- und Tiergrotesken, 1899, Nußbaum massiv und furniert; Blindholz: Fichte, Glas, 167 × 68/107 × 41 cm, München, Stadtmuseum (Inv. Nr. M 49/58)







20 Carl Rottmann, Der Kopaissee, 1839, Wachs-Harzmalerei auf Putztafel, 161,7 × 205,7 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

higende und sich aufdrängende Gegenstände, von einer Kunst, die für jeden Geistesarbeiter, für den Geschäftsmann so gut wie für den Literaten ein Beruhigungsmittel ist, eine Erholung für das Gehirn, so etwas wie ein guter Lehnstuhl, in dem man sich von physischen Anstrengungen erholen kann.«<sup>17</sup>

Eine Feier der Natur vollzieht sich auch in Max Beckmanns früher *Auferstehung* von 1908/09 (ABB. 19). Sie mag hier als Beispiel dafür stehen, wie weitgehend sich die Kunst am Ende der in diesem Band zu diskutierenden Epoche von überkommenen Mustern der christlichen Ikonographie entfernen konnte. Denn in Beckmanns *Auferstehung* findet keine Trennung in Gerettete und Verdammte mehr statt, alle dem Tod Entronnenen streben zum Himmel hoch und gehen in das Heil der Rettung im Licht ein – auch auf den richtenden Christus ist logischerweise verzichtet. Beckmanns unorthodoxe Darstellung entspricht einer Tendenz der zeitgenössischen, vor allem protestantischen Theologie, die in der Allversöhnungslehre das Böse relati-

vierte und postulierte, dass am Schluss jedes Individuum gerettet werde. Und sie schreibt sich in ein monistisch inspiriertes Philosophieren ein, das im Geist des Vitalismus das Leben als Ganzes, einschließlich seiner negativen Seiten rechtfertigte.<sup>18</sup>

Von der Tendenz zur Profanisierung zu unterscheiden, wenn auch zweifellos den gleichen geistes- und sozialgeschichtlichen Ursprüngen verpflichtet, ist das, was man »Verzeitlichung« nennen kann und auch so genannt hat. Gemeint ist damit eine grundlegende Eigenheit moderner Seinerfahrung, die am tiefstsinngigsten von dem Historiker Reinhart Koselleck beschrieben wurde: Fasste noch die Frühe Neuzeit die zeitlichen Abläufe menschlichen Lebens als ein Kontinuum auf, das im Kern auf die Ausfaltung des göttlichen Planes beschränkt war, so öffnete sich in der »Sattelzeit« des späteren 18. und frühen 19. Jh. ein Zukunftshorizont, der gleichzeitig die Versicherung in der Vergangenheit verloren hatte.<sup>19</sup> Auf diese sehr prinzipielle Veränderung reagierte auch die Kunst in vielfältiger Weise.

Noch in romantischer Tradition stehen die *Landschaften Griechenlands* von Carl Rottmann, deren Entstehung sich über einen längeren Zeitraum bis in die Jahrhundertmitte

19 Max Beckmann, *Auferstehung*, 1908/09, Öl auf Leinwand, 450 × 200 cm, Stuttgart, Staatsgalerie



21 Christian Daniel Rauch, Denkmal Friedrichs des Großen, 1836–1851, Bronze, Gesamthöhe 13,5 m, Berlin, Unter den Linden

erstreckte, und die zunächst vom bayerischen König Ludwig I. für die Hofgartenarkaden der Residenz, dann für einen eigenen Saal in der *Neuen Pinakothek* in Auftrag gegeben worden waren. Die Bilder sind durchwegs melancholische Reflexionen auf die Vergänglichkeit im Medium der Landschaft. Von der Größe Griechenlands ist wenig geblieben, Natur hat Geschichte überwunden, insofern ist Landschaftsmalerei hier zur moderneren Gattung gegenüber der traditionellen Historienmalerei geworden. Ganz deutlich wird das in einem Bild wie dem *Kopaissee* von 1839 (ABB. 20). Ludwig Lange, der Rottmann auf seinen Erkundungs-Reisen nach Griechenland begleitet hatte und zu jedem der Bilder 1854 einen Kommentar verfasste, schrieb zum *Kopaissee*: »So paradisisch diese Gegend, so still und öde ist sie auch. Menschliche Spuren vergangener Zeiten sind nur

noch in einzelnen aus dem Wasser hervorragenden Mauerresten erkennbar.«<sup>20</sup> Dort, wo Antike in ihrer Zeitverfallenheit gesehen wird, kann sie auch nicht mehr als »magistrata vitae« fungieren, also Lehrmeisterin der Gegenwart sein. Auch Rottmanns Zyklus wird im Kapitel über *Antike als Vision und als Rekonstruktion* (s. Seite 325 ff.) noch einmal Thema sein.

Denn die Gegenwart beanspruchte jetzt mehr und mehr das Recht für sich, ganz anders zu sein als alles Vorhergegangene. Gerade auch in der Unentschiedenheit der letztlich gewählten Lösung kulminierte in dem gleich einzuführenden Beispiel etwas, was man den Kostümstreit genannt hat.<sup>21</sup> Die Frage, die sich hier stellte, war die folgende: Sollte man eine welthistorische Gestalt wie etwa einen Herrscher in antikischem Habit zeigen, um seiner herausgehobenen Bedeutung gerecht zu werden und ihn als eine universale Figur kennzeichnen? Oder sollte die zeitgemäße, also historisch korrekte Bekleidung bevorzugt werden, die ihn als Teil seiner Gegenwart kennzeichnete. Denkmäler in römischem Kostüm haben »alle denselben Charakter oder vielmehr gar keinen«<sup>22</sup> merkte Gottfried Schadow in der Sache an, und er bezog das auf den Plan eines Denkmals für Friedrich den Großen, der dann in dem am Forum Fridericianum in Berlin realisierten Reiterstandbild von Christian Daniel Rauch 1836–1851 (ABB. 21) Wirklichkeit wurde. Rauch zog sich kompromisslerisch aus der Affäre, indem er eine Mischung realisierte und den realistisch-zeitgenössisch gekleideten Friedrich mit einem antikischen Mantel versah – zeitgenössisch natürlich im Sinne des 18. Jhs., in dem der Alte Fritz gelebt hatte. In anderen Fällen kam man zu unterschiedlichsten Lösungen, obwohl insgesamt eine deutliche Tendenz zu historisch-zeitgemäßer Gestaltung zu beobachten ist. Die Plastik muss als eine konservative Gattung betrachtet werden. Dass auch hier eine Gestaltungsweise zur Anwendung kommen konnte, die die Prägnanz des historischen Momentes gegenüber der Universalität der überhistorischen Bedeutung bevorzugte, mag als Ausweis für eine Verzeitlichung gelten, der sich das 19. Jh. immer weniger entziehen konnte und wollte. Das Kapitel *Die Plastik zwischen Denkmalkultus und autonomer Form* (s. Seite 245 ff.) wird Weiteres zum Thema präsentieren.

Als ein Phänomen der Verzeitlichung ist auch der Historismus zu charakterisieren, der insbesondere die Architektur des 19. Jhs. geprägt hat. Heinrich Hübschs Frage »In welchem Style sollen wir bauen?« – wie Heines Diktum vom »Ende der Kunstperiode« im Jahr 1828 formuliert – wäre vorher gar nicht denkbar gewesen, war es doch selbstverständlich, dass man in dem Stil baute, der aktuell praktiziert wurde.<sup>23</sup> Jetzt, da alle Stile der Vergangenheit auf einmal zur Verfügung standen und keiner von ihnen sich wie selbstverständlich aufdrängte, wurde die Stilwahl zum Problem. (Kunst)Historische Erkenntnis hatte jeden Stil zum möglichen gemacht, je nach Aufgabe konnte man sich dem einen oder anderen zuwenden. Nur mit einer eigenen Formensprache tat man sich schwer. Gotische Formen boten sich

für religiöse Architektur an, da das Mittelalter als die Hochzeit des Glaubens galt (der erst 1880 vollendete Kölner Dom kann hier als Orientierungspunkt dienen), Renaissanceformen wurden für Rathausbauten gewählt, da die Frühe Neuzeit als Blütezeit der städtischen Kommunen galt. Und barocke Formen bevorzugte man dort, wo Repräsentationsaufgaben im Vordergrund standen, war doch der Barock in erster Linie mit der Erscheinungsform des (französischen) Absolutismus assoziiert. In Friedrich von Thierschs Münchener Justizpalast, der an dieser Stelle als einziges Beispiel für die historistische Architektur dienen soll, ist die monarchische Repräsentationsform auf eine staatliche Institution übertragen (ABB. 22) und daher wiederum signifikant für die Wirklichkeit des späten 19. Jhs. In ein und derselben Architektur integriert war Historismus und Funktionalismus etwa im Bahnhofsbau, wo die repräsentative Ansichtseite mit dem Eindruck heischenden Arsenal traditioneller Bauformen daherkam, während die funktionsnahen Teile in moderner Eisenarchitektur ausgeführt wurden. Übrigens: Auch Thierschs Justizpalast war mit einer hochmodernen Kuppelkonstruktion versehen! Erst die Reformbewegungen um die Jahrhundertwende entwickelten eine eigenständige Formensprache, die zwischen dem floralen Ornament des Jugendstils und der Strenge des beginnenden Funktionalismus variieren konnte. Zur historistischen Kunst vor allem der 2. Hälfte des 19. Jhs. im einzelnen das Kapitel über *Histo-*

*risimus in den Künsten* (s. Seite 215 ff.). An dieser einführenden Stelle ist von entscheidender Bedeutung, dass die im 19. Jh. aufblühende (kunst)historische Forschung die Vielfalt und Zeitgebundenheit einzelner Stilformen erkannte und eben diese auf paradoxe Weise zum Teil ihrer Aussage machte.

Das, was hier anhand weniger Beispiele als Profanisierung und Verzeitlichung charakterisiert wurde, reagiert auf Säkularisierungstendenzen, die sich in allen Feldern des Wissens und des Sozialen im 19. Jh. abzuzeichnen begannen. Sie führten auch im System der Kunst zu einer Neuorientierung, die in erster Linie die Hierarchie der Gattungen betraf. Historienmalerei hatte zuvor als die höchste dieser Gattungen gegolten, und zwar gerade deswegen, weil sie Sinnpotentiale jenseits des rein Faktischen erschloss. Ganz zwangsläufig musste diese Historienmalerei in einem Moment in die Krise geraten, in dem das Faktische tendenziell zur einzigen relevanten Orientierungsgröße avancierte. »Der Satz, daß die gutgemalte Rübe besser sei als die schlechtgemalte Madonna, gehört bereits zum eiserne Bestand der modernen Ästhetik. Aber der Satz ist falsch: er müßte lauten: die gutgemalte Rübe ist ebenso gut wie die gutgemalte Madonna.«<sup>24</sup> Max Liebermann brachte die radikale Umorientierung mit diesem berühmt gewordenen Bonmot auf den Punkt. Gegenüber der Dignität des Themas ist die Qualität des rein Malerischen hier zum



22 Friedrich von Thiersch, Justizpalast, 1891–1897, München



23 Hans von Marées, Das Goldene Zeitalter II, 1880–1883, Mischtechnik auf Holz, 185,5 × 149,5 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek

entscheidenden Kriterium für die Güte eines Kunstwerkes geworden.

Neben den in erster Linie dem Realismus verpflichteten Künstlern, die auf die beschriebenen Tendenzen so reagierten, dass sie sie affirmativ in künstlerische Formeln gossen, existiert eine Gruppe von Künstlern, die im radikalen Entzug ihr Heil suchte, dem Diesseits das Ideale, der Zeit die Dauer und der Aktualität des Gegenwärtigen das Immerwährende der Kunst gegenüber stellte. Zusammengefasst werden sie unter dem Begriff der »Deutschrömer«, die sich im Anschluss an die Nazarener, welche sich im frühen 19. Jh. ja ebenfalls schon nach Italien in das Ursprungsland der Kunst zurückgezogen hatten, nach Süden begaben. Namen wie Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach und Hans von Marées wären hier zu nennen, Jacob Burckhardts einflussreiche Forschungen zur Kulturgeschichte Griechenlands und Italiens gehören ebenfalls in diesen geistig-künstlerischen

Zusammenhang. Eingeschrieben ist in ihre Kunst ein Bewusstsein des Verlustes, die nur noch ästhetische Möglichkeit einer Bekämpfung der Moderne zum Ausdruck kommt. Anders gesagt: Auch diejenigen, die sich der Moderne entzogen, bestätigen dialektisch deren Unhintergebarkeit.

Italien war in gewisser Weise ein Land, das im 19. Jh. ganz von und in seiner Vergangenheit lebte. Es hatte den Anschluss an den Fortschritt verpasst, der die nordeuropäischen Länder seit dem 18. Jh. ergriffen hatte und war somit zu einer Sphäre der Zeitlosigkeit geworden – zumindestens konnte es von den nordischen Künstlern so verstanden werden, die in der hastigen Zukunfts zugewandtheit ihrer Heimatländer eher Entfremdung als Erfüllung erblickten. Für die genannten Maler war die Sehnsucht nach Italien auch eine Flucht aus den Trivialitäten einer profanierten Realität. Im Süden suchten sie nach einem Heiligen,



24 Arnold Böcklin, Villa am Meer (1. Fassung), 1864, Öl auf Leinwand, 125,2 × 174,7 cm, München, Schack-Galerie

das ihnen in der säkularisierten Gegenwart abhanden gekommen zu sein schien. Sie realisierten es in einer Kunst, die durch und durch sakrale Züge erhielt – ohne den religiösen Inhalt wie herkömmlich zu illustrieren.

Hans von Marées ersehnte in der italienischen Wirklichkeit den Schein einer immerwährenden Dauer, die er auch in seiner spröden Kunst zu verwirklichen trachtete. Unter dem Eindruck der Figuren in den Fresken eines Ghirlandaio erblickte er im Herausgehen aus der Kapelle, in denen der Renaissance-Künstler diese verwirklicht hatte, »in unmittelbarer Nähe, vor den Altären, hinter den Pfeilern, an den Türen, dieselben Gestalten lebend, die jene alten Meister gebildet haben.«<sup>25</sup> Kunst war hier identisch mit der Wirklichkeit, und vor allem: Vergangenheit setzte sich unmittelbar in Gegenwart fort. Nicht der Wandel beeindruckte Marées, sondern die Unveränderlichkeit schien ihm relevant, und in seinen Werken schuf er Visionen der Dauer und des Allgemein-Menschlichen.

In einem seiner berühmteren Werke, der zweiten Version seines »Goldenen Zeitalters« (ABB. 23), gestaltet Marées ein Kunstwerk der Zeitlosigkeit, denn das Goldene Zeitalter bezeichnet keine historische, sondern eine mythische Zeit. Und auch die Tatsache ist signifikant, dass er von diesem wie von vielen anderen Stoffen mehrere Versionen schuf, ging es ihm doch um eine eigentlich nie zu vollendende

Perfektionierung seines Anspruches, für die Zeitlosigkeit eine ästhetisch befriedigende Formulierung zu finden. Alles Anekdotisch-Erzählerische ist hier vermieden, die konkrete Erzählung bleibt unklar, stattdessen werden Inhalte allgemeinsten Art visualisiert, Figuren gezeigt, die einfach nur anwesend sind, sich dem Betrachter präsentieren. Es ist alles getan, um jegliche momentane Ereignishaftigkeit zu vermeiden, selbst dort, wo eine Handlung gezeigt wird, erscheint sie in geradezu symbolischer Dimension, nicht etwa in eine innerbildliche Erzähllogik eingebunden. Keine dynamischen Linien erschließen den Raum und bringen eine implizite Zeitdimension in das Bild ein. Ästhetisierende Stillstellung der Narration geht hier einher mit dem radikal wirklichkeitsabgewandten Thema. Die Dauer der Kunst und des stillgestellten Seins wird zur Alternative zu Entfremdung und Seinsvergessenheit der industrialisierten Gegenwart.<sup>26</sup>

Arnold Böcklin, der mit Marées befreundet war, hielt sich ebenfalls mehrere Jahre seines Lebens in Italien auf. Die Sehnsucht nach dem Land der Verheißung scheint ihn immer wieder ergriffen zu haben, wenn er einer Tätigkeit nördlich der Alpen nachging, so etwa zu der Zeit, als er in Weimar eine Professur innehatte. Seine Themen sind vielfältig, bewegen sich aber meistens im Umkreis des antiken Mythos, wobei der Mythos auf charakteristische Weise auf

ein begrenztes Repertoire reduziert wird. Denn nicht den antiken Hochgöttern wandte sich Böcklin in seinen Bildern zu – die eher für eine gebildete humanistische Rezeption standen –, als vielmehr Erd- und Wassergöttern, die mit der unverbildeten Sinnenwelt assoziiert waren.

In seinem frühen Meisterwerk, dem *Pan im Schilf* von 1859 (TAFEL S. 119), scheint er sich so intensiv in die Natur zu versenken, dass ihm – fast wie in einer Halluzination – ein Pan erscheint, der sein Klagelied auf einem Schilfrohr

bläst, das ja nach Ovids Erzählung in den *Metamorphosen* nichts anderes ist als das Verwandlungsprodukt einer Nymphe, die sich den Nachstellungen des liebestollen Pan zu entziehen trachtete. Die melancholische Stimmung wird dominierend in der *Villa am Meer*, die Böcklin in verschiedenen Versionen gemalt hat, und der es gelingt, Malerei in reine Stimmung zu verwandeln, die ganz ohne eigentlichen »Plot« auskommt und daher auch keine Bildungsvoraussetzungen beim Betrachter macht. (ABB. 24) Heinrich



25 Anselm Feuerbach,  
Iphigenie (2. Fassung), 1871,  
Öl auf Leinwand, 200 × 132 cm,  
Stuttgart, Staatsgalerie

26 Georg Kolbe, Die Goldene Insel, 1898, Öl auf Leinwand, 106 × 121 cm, Berlin, SMB, Neue Nationalgalerie

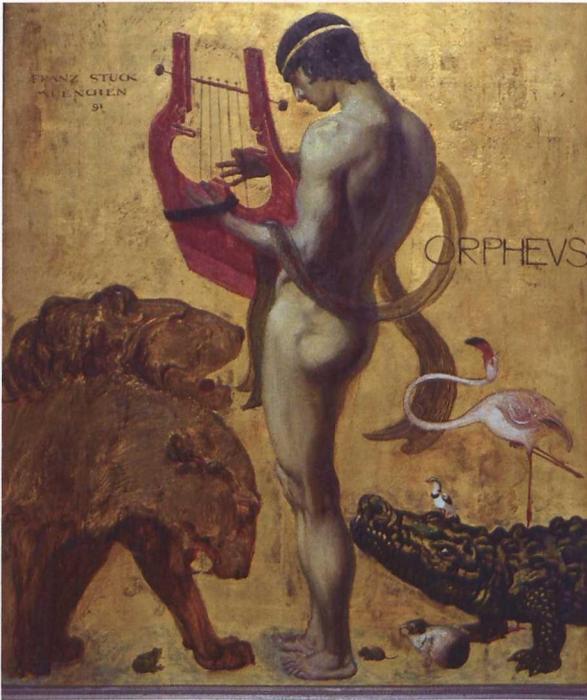


Wölfflin, Böcklins Schweizer Landsmann, hat die epochale Bedeutung des Werkes erkannt und benannt: »Wo von der Empfindung unseres Jahrhunderts die Rede ist, wird die *Villa am Meer* genannt werden müssen. Die Stimmung des Abends. Langsam, gleichmäßig rollen die grauen Wogen ans Ufer. Ein letzter Strahl trifft die Säulen der Gartenhalle. Es überkommt uns das Gefühl der Verlassenheit und Öde, auch wenn nicht die Figur in Trauerkleidern am Strande stünde. Wir glauben das Seufzen des Windes zu hören, der die hochragenden dunklen Zypressen anschauen macht.«<sup>27</sup> Die Melancholie der Epoche ist hier zur Melancholie des Bildes geworden. Das 19. Jh. wird damit zu einem Jahrhundert der sehnsuchtsvollen Rückschau in ein Zeitalter der Fülle, zu einer Zeit, deren Fortschrittlichkeit in umgekehrt proportionalem Verhältnis zu ihrem Lebensglück steht. Ähnliches war auch schon in Rottmanns Griechenland-Bildern angeklungen.

Melancholisch aufgeladen sind auch die Bilder Anselm Feuerbachs, der sich in manch drastischen Formulierungen gegen den materialistischen Geist seiner Zeit wandte: »ich glühe vor Sehnsucht, das darzubringen, was ich fühle und will, ich möchte nicht bloß Nachäffer und Anstreicher nach der Natur werden, ich möchte gerne Seele, Poesie haben [...] Man muss sich zurückflüchten zu den alten Göttern, die in seliger, kräftiger, naturwahrer Poesie den Menschen darstellen, wie er sein sollte; in die Zukunft flüchten geht auch nicht, denn welche Zukunft steht denn unseren Geld- und Maschinenmenschen bevor.«<sup>28</sup> Keine Göttin, aber doch

eine Frau, die Feuerbachs Anforderungen an naturwahre Poesie gerecht wurde, stellte er in der zweiten Fassung seiner *Iphigenie* von 1871 dar (ABB. 25). Monumental fasst er sie auf, als ein Porträt in verlorenem Profil, das sich nostalgisch der Heimat zuwendet, aus der sie als Opfer für den Trojanischen Krieg hinweggetragen worden ist. Auch hier wird man an Wölfflin erinnern dürfen, der aus der Sehnsuchtsgeste das Signum einer sehnsuchtsvollen Zeit gemacht hätte. Antikische Themen, wie sie die Deutschrömer aufgriffen, stehen im Mittelpunkt des Kapitels über die *Antike als Vision und als Rekonstruktion* (s. Seite 325 ff.).

Als einen Versuch, die Konzentration auf das Hier und Jetzt der realistischen Kunst, die ich an dieser Stelle als Profanisierungsphänomen gedeutet habe, zu konterkarieren und zu überwinden, wird man auch die symbolistische Kunst verstehen können, die – wiederum beeinflusst von Frankreich, aber auch von den englischen Präraphaeliten – große Teile des deutschen Kunstlebens im späteren 19. Jh. prägte. In vielem werden hier Aspekte wieder aufgegriffen, die schon in der Romantik des frühen Jahrhunderts kultiviert worden waren. Alltägliche Motivik wurde von Künstlern wie Franz von Stuck und Heinrich Vogeler gerade vermieden, sie bevorzugten Märchen und Mythen und hielten den Künstler eher für einen Visionär denn für einen Beobachter. In der Gestaltung häufig bewusst antimodern und anaturalistisch – selbst der mittelalterliche Goldgrund wurde wieder aufgegriffen –, stilisieren sie ihre Werke ins Mysteriöse hinein, stattdessen sie stimmungsmäßig mit einer



27 Franz von Stuck, Orpheus, 1891, Öl und Goldgrund auf Holz, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

unstillbaren Sehnsuchthaltung aus und geben ihnen den Charakter einer Wachträumerei, alles Elemente, die auch als künstlerische Antwort auf Rationalisierungstendenzen der Moderne gewertet werden können. Auch die aus der französischen symbolistischen Theorie übernommene Überzeugung, Kunst richte sich in erster Linie an die Empfindung und sei in ihrem Wesen vieldeutig, dürfte als Antwort auf eine Tendenz der Gegenwart zu sehen sein, alles verstandesmäßig zu kontrollieren und im Geist des Positivismus auf Eindeutigkeit zu trimmen. Gespiegelt und vorweggenommen scheinen in der geradezu manischen Kultivierung von Motiven des Erotischen, des Todes und des Geschlechterkampfes gleichzeitig Entdeckungen der zeitgenössischen Psychologie, die dann in Sigmund Freuds Psychoanalyse kulminierten.<sup>29</sup> Die graphischen Zyklen eines Max Klinger etwa wird man an vielen Stellen nur noch mit dem Instrumentarium der Psychoanalyse in den Griff bekommen.

Georg Kolbe war einer der Künstler, die ihren religiös-visionären Kunstbegriff aus dem französischen Symbolismus bezogen. In seiner *Goldenen Insel* von 1898 scheint das Dunkel des Diesseits im Vordergrund der überwirklich golden schimmernden Sehnsuchtsinsel im Mittelgrund entgegen gesetzt (ABB. 26). Die lebensreformerisch modulierten Rückenfiguren weisen ebenso auf Caspar David Friedrich zurück, wie sie auf die Dropouts der Hippie-Bewegung vorausweisen. Manche von ihnen scheinen uns aber auch sagen zu wollen, dass ihre Sehnsucht in der Wirklichkeit nie zu stillen sein wird, allenfalls im künstlich erzeugten Rausch – oder aber in der Kunst.

Reflexionen auf den eigenen künstlerischen Status schossen in der Zeit besonders stark ins Kraut. Auf sie wird auch im Kapitel über *Porträt und Selbstbildnis* (s. Seite 433 ff.) zurückzukommen sein. In seiner berühmten Beethoven-Skulptur, die 1902 mit vom Komponisten höchstpersönlich dirigierter Mahler-Musik und unter den bedeutungsvollen Wandbildern Gustav Klimts im Wiener Sezessionsgebäude präsentiert wurde, schuf Max Klinger ein Werk, das diesen Status auf besonders eindringliche Weise verkörperte (TAFEL S. 89). Der Musiker-Titan wird hier zum Prometheus romantisiert. Vom herrscherlichen Adler beobachtet und mit existenziell versteinertem Gesichtsausdruck schlägt er sich mit der Faust auf das Knie, so als wolle er seiner Schicksalssymphonie den Takt geben.

Übermenschliche Kraft hat auch die Orpheus-Figur des Münchner Symbolisten Franz von Stuck (ABB. 27), der diesen Stoff ähnlich häufig bearbeitete wie sein gesamtes Umfeld. Orpheus war laut Überlieferung ein derartig genialer Lyra-Virtuose, dass er mit dem klangvoll-harmonischen Spiel seines Instrumentes sogar die wildesten Tiere besänftigen konnte. In der berühmtesten Fassung des Themas zeigte Stuck einen wohlgeformten Jüngling auf Goldgrund inmitten von einträchtig versammelten Raubtieren. Orpheus als Symbol des mit übernatürlichen Kräften versehenen Künstlers spielt auch in der Ikonographie seiner vom Künst-



28 Figur aus der Wilhelmischen Siegesallee, Berlin

ler weitestgehend in Eigenregie ausgestatteten Münchener Villa eine entscheidende Rolle, ja er wurde dort zum Zentrum eines Läuterungsweges stilisiert, den der Besucher zu durchmessen hatte, wenn er zum Kern künstlerisch-symbolistischen Selbstverständnisses durchdringen wollte (ABB. S. 329).

Die Moderne des beginnenden 20. Jhs., die sich insbesondere in der expressionistischen Kunst des Blauen Reiters der Abstraktion zuwandte, war von den symbolistischen Bestrebungen der Zeit um 1900 zutiefst geprägt. Wassily Kandinsky war Schüler Franz von Stucks gewesen, mit seiner Kunst schöpfte er aus dem Zeichenbestand von Religion, Theosophie und Esoterik. Dass er in der neuen Kunstsprache des Ungegenständlichen das ganz Alte der Mythen zum Ausdruck zu bringen trachtete, gehört zu den Paradoxien der Moderne. Es verweist auf eine Tatsache, die zum Grundbestand modernen Kunstschaffens zu rechnen ist, nämlich die, dass Perspektiven der Erlösung offen gehalten werden, von denen man sich in der Wirklichkeit mehr und mehr abwandte.

Die Erzählung in dieser Einleitung ist insofern konventionell, als sie die künstlerischen Phänomene fast durchweg nach der Seite ihrer Modernität benennt. Dass hiermit nur ein – wenn auch wesentlicher – Teil des insgesamt ungeheuer komplexen Geschehens präsentiert wurde, ergibt sich nicht zuletzt aus den nun folgenden Einzeldarstellungen. Würde man weniger die avantgardistische als die offizielle Seite der künstlerischen Entwicklung vorführen und vor allem auch berücksichtigen, was dem durchschnittlichen bürgerlichen Kunstgeschmack entsprach, ergäbe sich ein durch und durch anderes Bild. Denn die analysierten Werke waren zumeist Manifestationen eines Kunstbegriffs, der sich kritisch an dem abarbeitete, was die Öffentlichkeit und insbesondere der Staat von den Künstlern eigentlich erwartete. Ja man kann sagen, dass das 19. Jh. von diesem Grundkonflikt zwischen privater und offizieller Vorstellung von dem, was Kunst sein sollte, in seinen Grundfesten geprägt ist. Staatlicherseits herrschte weiterhin eine Anforderung an die Kunst vor, die sich in der frühen Neuzeit und speziell im Absolutismus herausgebildet hatte, und für die eben dieser Staat etwa die Akademien als eine Art Serviceagentur für dessen Repräsentations- und Propagandaanforderungen gegründet hatte. Stellte man diesen Aspekt in den Vordergrund, so wäre etwa die unter Leitung des Architekten Gustav Friedrich Halmhuber und des Bildhauers Reinhold Begas geschaffene, monumentale Ausstattung der Berliner Siegesallee in den Mittelpunkt gerückt (ABB. 28). Kaiser Wilhelm II. hatte sie 1895 für den Tiergarten in Auftrag gegeben und mit 32 Denkmälern und 64 Büsten aus der Geschichte Brandenburg-Preußens ausstaffieren lassen. Die Rezeption und das weitere Schicksal dieser monumentalen Ausstattung ist dabei in hohem Maße signifikant für das, was ich hier zum Ausdruck bringen will. Die Öffentlichkeit kritisierte die als präventios und selbstherrlich empfundene Ausstattung schon kurz

nach ihrer Entstehung scharf. Albert Speer sollte sie im Nationalsozialismus in seine Planungen für Hitlers Welthauptstadt Germania einbinden. Und nach dem Krieg verschwand sie in der Versenkung und wurde erst im Rahmen der Denkmälbewegung der 70er Jahre wieder ausgegraben und museal präsentiert.

Alle drei Aspekte der Rezeption werfen ein scharfes Licht auf die Konstellationen des 19. Jhs., gleichzeitig kennzeichnen sie die Ausgangslage für die weitere Entwicklung. Eine inzwischen moderneren Phänomenen von Kunst aufgeschlossener gegenüber stehende Öffentlichkeit, die zudem bürgerliche Autonomie für sich in Anspruch nahm, konnte mit der geschichtseligen »Puppenallee« nichts mehr anfangen und brachte damit auch ihr Unbehagen an manchen Selbstherrlichkeiten des Kaisers zum Ausdruck. Das Schicksal der Siegesallee im Nationalismus zeigt an, was aus der altehrwürdigen Idee einer Harmonie von Staat und Kunst in der Moderne geworden war: Im 20. Jh. fand sie ihre eigentliche Nachfolge in den totalitären Diktaturen entweder rechter oder linker Couleur. Und die abschließende Musealisierung belegt den radikalen Vergangenheitscharakter einer Kunst, die einmal Erziehungsinstrument für das Volk sein wollte, diesen Anspruch aber spätestens angesichts seines Missbrauchs in Kommunismus und Nationalsozialismus aufgeben musste.

1 Vgl. Eberle 1979, 11–44.

2 Herold 1855, 68.

3 Immer noch eindrücklich zu diesem Thema: Beenken 1944; der grandiose Versuch einer Gesamtschau auch bei Hofmann 1960; zuletzt Roters 1998. Wichtig zur hier gewählten Problemstellung auch: Busch 1985.

4 Schlink 1989, 67.

5 Vgl. Imiela 1968, 36f.

6 Vgl. zum Kontext Makela 1990.

7 Vgl. Himmelmann 1985, 13.

8 Goffen 1997, 149.

9 Wie Anm. 6.

10 Heine 1969, 371.

11 Vgl. Büttner 2005, 32ff.

12 Vgl. Kohle 2001, 237ff.

13 Hinz 1979, 149–170.

14 Vischer 1982, 152.

15 Vgl. Kuhlmann-Hodick 1993.

16 Vgl. Brand 1983.

17 Matisse 1982, 75.

18 Vgl. Kohle 1998, 135–146.

19 Koselleck 1979, 38–66.

20 Vgl. Ausst. Kat. München, 2007, 170.

21 Vgl. Simson 1989, 47–63.

22 Zit. nach Simson 1989.

23 Hübsch 1828.

24 Liebermann 1978, 49.

25 Brief an Adolf Schack vom 12. Mai 1865, in: Domm 1987, 17.

26 Vgl. Imdahl 1996, 42ff.

27 Wölfflin 1946, 113.

28 Brief vom Juli 1846 an die Eltern, in: Kern/Uhde-Bernays 1911, Bd. 1, 93.

29 Eine Einführung in diesen Bereich in: Ausst. Kat. Frankfurt/M. u. a., 2000.