

Kunst der Nationen

Michael F. Zimmermann

Die Nation, Thema der Kunst und Gemeinschaft ihrer Rezipienten

Das 19. Jahrhundert ist das Jahrhundert der Nationen. Seine historische Errungenschaft ist der verfaßte Nationalstaat. Frankreich entwickelte sich nach der großen Revolution und im Zuge der Revolutionen von 1830, 1848 und 1870–1871 schrittweise vom Ständestaat zur Bürgergesellschaft. Die Bevölkerung errang zuerst Rechtssicherheit und Gewerbefreiheit, dann immer mehr politische Partizipation, zunächst die Beteiligung an der Politik in zwei Monarchien und im Empire, dann die Volkssouveränität in der dritten, der ersten dauerhaften Republik. Vom Empire Napoleons zur liberalen Monarchie des Bürgerkönigs Louis Philippe, von der plebiszitären Diktatur Napoleons III. bis zur innerlich zerrissenen dritten Republik war in diesem katholisch geprägten Land der Umgang mit dem vorrevolutionären Erbe ein dauerndes Problem, das bis in die Biographien, die schwierige Selbstfindung von Literaten und Künstlern reichte.¹ Die Integration der gewachsenen Mentalität und Kultur in den Verfassungsstaat gelang erst im 20. Jahrhundert, nach der Überwindung der schweren Krise, die das Land tief gespalten hatte: dem Streit um die Verurteilung des Hauptmanns Alfred Dreyfus als jüdischer Spion in preußischem Dienst.

Deutschland fand erst auf einem konfliktreichen Weg zum Nationalstaat. Die Befreiungskriege hatten die Einigung der Territorien deutscher Zunge unter preußischer Führung als Möglichkeit am Horizont erscheinen lassen. Der Wiener Kongreß restaurierte zwar das Nebeneinander der größeren vorrevolutionären Dynastien, ließ ihnen durch die Auflösung der kirchlichen Territorien aber Gebiete zuwachsen, die den landsmannschaftlichen Kulturräumen näher kamen. Schrittweise bahnte sich über die Aufhebung von Wirtschaftsgrenzen die im Vormärz weithin ersehnte Einheit an. Während der Restauration war die Sehnsucht nach liberalen Freiheiten vom Wunsch nach nationaler Einheit nicht zu trennen.

In der Revolution von 1848 brach sie sich Bahn. Doch stärker als der demokratische Einigungswillen, der im Paulskirchenparlament die Konstituierung der Nation versuchte, waren die Truppen. Danach erwartete man die kleindeutsche Lösung, der bis Königgrätz der habsburgische Vielvölkerstaat entgegenstand, von der Führung Preußens. Hatte Frankreich ein Problem damit, seine unterschiedlichen historischen Traditionslinien zu bejahen, so plagte sich Deutschlands auf andere Weise mit der Last der Vergangenheit. Die Macht der modernen Industrienation formulierte sich in immer neuen, alten Gewändern. Daß der deutsche Nationalstaat nach dem preußischen Sieg über das Second Empire am 18. Januar 1871 in Versailles gegründet wurde, gehört zur Tragik der deutsch-französischen Nachbarschaft.² Die beiden Nationalstaaten in der Mitte Europas brauchten ein Jahrhundert, um sich nicht gegeneinander zu entfalten, sondern aneinander zu wachsen. Doch Ende des 19. Jahrhunderts waren beide Nationen blühende Industriestaaten mit hoch differenzierten Gesellschaften, die das Lebensgefühl der Moderne auf unterschiedliche Weise erlebten und künstlerisch zum Ausdruck brachten.

Letztlich steht die Bildende Kunst stets über den Nationen. Weniger als die literarische Nationalkultur stößt die visuelle Kultur an Sprachgrenzen. Dennoch realisiert die Bildende Kunst sich in der europäischen Neuzeit immer stärker in den Nationen und macht dieses soziale, mentalitätsgeschichtliche, kulturelle und politische Ambiente auch zum Thema. Im modernen Nationalstaat wuchs der Kunst und den Bildmedien, die eine ungeahnte Entwicklung nahmen, ein mündigeres und größeres Publikum als je zuvor heran. Endgültig richtete sich die Kunst nun an die Öffentlichkeit, welche sich zunächst im nationalen Rahmen organisierte.³ Umgekehrt bedienten sich auch all jene, welche an der Spitze der Nationen standen, in ihrem Namen sprachen, der Bildenden Kunst, um die Nation als politische und als Erlebniseinheit zu präsentieren und präsent zu halten. Hatten die Dynastien Malerei und Monument zur Selbstdarstellung und Panegyrik genutzt, so taten es die nachrevolutionären Staatsnationen ihnen gleich. Doch der verantwortliche Bürger, der an die Stelle des Untertans getreten war, grüßte auf dem Sockel, in heroisierten Schlachten und im Zeremoniell immer mehr seinesgleichen. Staat und Nation beschwor er als seine zweite Natur. Die Geschichte erfuhr er als die der Nation und

ihres historischen Weges zu sich selbst.⁴ Weibliche Allegorien der Freiheit, der Republik, der Nation, des Volkes, ja, der Klasse traten an die Stelle der Dynasten: In Gesellschaften, die, wenn überhaupt, ein durch den Zensus begrenztes Wahlrecht der Männer kannten, verkörperten sie die verfaßte Gemeinschaft besser als die gekrönten Häupter.⁵ Selbst in Preußen war der Herrscher am überzeugendsten präsent in der Menge, die ihm etwa in Adolph Menzels *Abreise König Wilhelms I. zur Armee am 31. Juli 1870* von 1871 (Berlin, Nationalgalerie) zujubelt,⁶ oder in dem historischen Vorbild, das Frankophilie mit militärischer Skrupellosigkeit zu verbinden gewußt hatte: Friedrich II.

Das Bild durchdrang im 19. Jahrhundert die Gesellschaft wie nie zuvor. Bilder wurden geschaffen, um auf den regelmäßig ausgerichteten regionalen oder nationalen Ausstellungen gezeigt und besprochen, mehr und mehr auch um reproduziert zu werden.⁷ In der kunstkritischen Debatte wurde mit der Wertung und Deutung der Werke auch die Geschmackskultur der Nation ausgehandelt.⁸ Die Erfindung der Lithographie im frühen 19. Jahrhundert gab der gesellschaftlichen und politischen Karikatur Auftrieb, die sich als stärkere Macht als alle Zensurgesetze erwies.⁹ Zuerst in Bilderbögen, mehr und mehr auch in der illustrierten Presse hielt sich das Publikum die zeitgenössische Welt in Bildern vor Augen.¹⁰ Seit den 1830er und 1840er Jahren gewannen derartige Publikationen zuerst in Frankreich, doch bald auch in Deutschland eine zahlreiche Leserschaft.¹¹ Die Kenntnis der großen, für die Öffentlichkeit bestimmten Ausstellungs- und Dekorationskunst – erstere spielte in Frankreich die Hauptrolle, letztere in Deutschland – drang in jeden gebildeten Haushalt ein.¹² Sie wetteiferte mit der Sprache des massenhaft produzierten Gelegenheitsbildes, der Presse-Illustration und der Karikatur. Der Gebildete war bald imstande, nicht nur die großen Themen aus Geschichte und Mythos zu erkennen, sondern auch untergründige Anspielungen, transversale Wanderungen von Sinn aus einem Kontext in den nächsten, Pathos ebenso wie Ironie nachzuvollziehen, und dabei Stil als Ausdruck auch politischer Lebenshaltung zu begreifen. Die eindeutige Ikonographie verflüssigte sich, die stabile Währung des großen Sinns begann frei zu zirkulieren, auch als Kleingeld.

Die neu entstandene mediale Kultur, in der Ausstellungs- und »Salon«-Gemälde ebenso wie öffentliche Denkmäler ihren Platz

hatten,¹³ richtete sich zunächst an jene Rezipientengemeinschaft, die der Markt der Zeitschriften und der Verlage erreichte: die Nationen. Doch wie sie den internationalen Warenverkehr organisierten, so gestalteten die Nationen auch den kulturellen Austausch, die übernationale kulturelle Gemeinschaft. Den Werken der Bildenden Kunst, die sich dem Verständnis eines jeden anbieten, kam bei der Vermittlung von Kultur jenseits der nationalen Grenzen eine besondere Rolle zu. Schneller und ungebrochener als literarische Werke fanden sie Eingang in die Debatte des Nachbarlandes. Freilich bedeutete auch die Deutung im Wertehorizont des jeweils anderen einen Transfer, eine komplexe Übersetzung. Doch die unterschiedlichen kulturellen Ambiente organisierten bald auch ihre Andersartigkeit in übergeordneten Interpretationsschemata. Die Völkerpsychologie strukturierte das Bild, welches eine Nation sich im Mit- und Gegeneinander gleichberechtigter Wettbewerber von sich selbst und den anderen machte. Bald wurden die Wettbewerber zu kriegerischen Nachbarn, »Erbfeinden«, Konkurrenten um die imperialistische Aufteilung der Welt. Man darf die Wohlmeinenden nicht vergessen. Doch die virulente Ideologie, gegen die sie vergeblich aufstanden, entdeckte Gemeinsamkeiten bald nur noch in der auftrumpfenden Gegenüberstellung des Abendlandes und der als primitiv und naturhaft begafften Kulturen, die der Beherrschung offenstanden. Die kulturelle Charakterologie der Nationen degenerierte zuerst im Extremfall zur Rassenkunde.

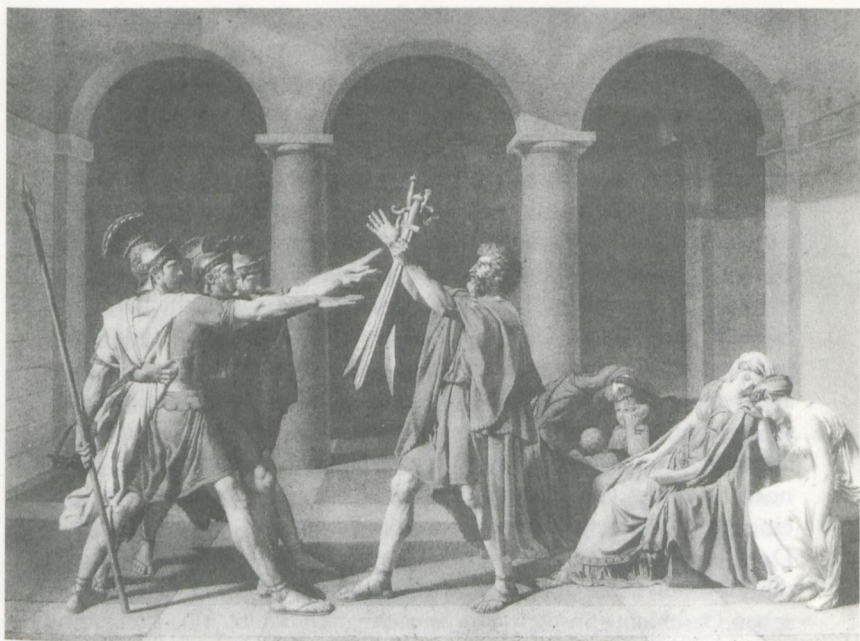
Der Formierung der strukturierten, differenzierten Nationen, dem Zuwachs an institutionalisierter Gemeinschaftlichkeit, stand die Erfahrung von Auflösung und Individualisierung in der großstädtischen Massengesellschaft gegenüber. Immanuel Kant hatte Ende des 18. Jahrhunderts eine »Kopernikanische Wende« ausgerufen, daß nämlich nicht die Vernunft sich nach der Natur richtet, vielmehr die Verhältnisse, so wie wir sie uns vorstellen können, gemäß den a priori eingeborenen Strukturen unserer Vernunft organisiert seien. Die industrielle Revolution, die, von England herüberwirkend, in zunehmendem Maße die Gesellschaften des Festlandes erschütterte, konfrontierte den weniger philosophisch denkenden Menschen mit manchen weit faßlicheren »Kopernikanischen Wendungen«. Malthusianisches Kalkül über das Bevölkerungswachstum ließ die »Viel zu Vielen« (Nietzsche), die überschüssigen »proles« als Faktor erscheinen, der auf dem Weg zum Fortschritt als

unvermeidlich galt. Der Verbindlichkeitsverlust der Religion, derer man als Zeremonienmeisterin durchaus bedurfte, trug dazu bei, daß die Massenverelendung bei allem Lamento doch weitgehend in Kauf genommen wurde. Die Darwinsche Entzauberung des Menschen, der Glaube an die Determiniertheit des einzelnen durch sein Erbe, mutierte bald zum Darwinismus, der gesellschaftliche und rassische Privilegien für naturhaft erklärte. Fortschrittsglaube, zur Ideologie gewandelte Naturwissenschaft, biologische Charakterologie und Psychologie verwandelten ehemals Verbindliches zum Spektakel: Die Religion wurde zur Privatsache, allenfalls eine Sprache der Innerlichkeit, und weibliche Frömmigkeit wurde neben dem Laizismus männlicher Fortschrittsgaranten für »normal« gehalten. Die Tugendexempel der Historienmalerei wurden als aufrüttelnde Unterhaltungstücke, als Melodramen neu inszeniert.¹⁴ Mythos und Mythologie wurden im Symbolismus zu den Phantasmen der Bürgerseele umgemünzt.¹⁵ Überall wurde der ehemals fest kodierte Sinn verflüssigt und dem »épater le bourgeois« verfügbar gemacht. Transversale Sinnstrukturen, die sich der Sicherheit forensischer Eindeutigkeit entzogen, standen schließlich hinter der letzten »Kopernikanischen Wende«, die das Jahrhundert vollzog: der Psychoanalyse Sigmund Freuds. Unter der Oberfläche beruhigter Bürgerlichkeit mutmaßte man nun das Eigentliche: das Psychodram des Schicksals persönlicher Sehnsüchte, der Psycho-Biographie.¹⁶ Wenn man im Jahre 1900 durch die Weltausstellung schlenderte, triumphierte nicht der Fortschritt, sondern überall die Sehnsucht, das Schaurige, das Scheußliche, der Traum von Liebe, Erotik und Scheitern.¹⁷

Historisch gewachsene Kulturen sollte man freilich nicht allein mit Blick auf ideologische Übertreibungen und puristische Exzesse beurteilen. Wer die Gegenwart weniger eingleisig, weniger im Rahmen dieser oder jener Teleologie betrachtete, erlebte zuerst in Paris und bald auch in Berlin vor allem das Nebeneinander von Unterschiedlichem, eine gegen den allzu verfaßten Sinn rebellierende Vielstimmigkeit. Gegen den Zwang des Hereinwachsens in Gemeinschaften, deren Daseinsgrund vorinterpretiert vorlag, lehnte sich das Individuum auf. Ironie und Verschiebung, Weltflucht, auch in die Kunst, oder Rebellion und Naivität, das waren die Ausdrucksformen dieses Aufruhrs. Die Bohème, jener Überschuß der Nationen an Gebildeten, an gestrandeten Künstlern und Literaten,

die sich bald mit jeder Art Halbwelt mischten, wurde zum ortlosen (utopischen) Bereich am Rande der Gesellschaften, aus denen eine Sprache nach der Wahrheit des Herzens drang.¹⁸ Entlegene Künstlerkolonien in Barbizon oder Pont-Aven, auch in Worpswede, waren nichts anderes als Ableger der Bohème. Das Übersehene, Zurückgebliebene, vom Fortschritt nicht Berührte wurde zum Ort der Wahrheit, an dem eine sich selbst unfaßbare Psyche der unbegriffenen Natur ihre Geheimnisse abzulauschen suchte.¹⁹ Erstaunlich ist weniger die Existenz dieses Randbereichs als die Tatsache, daß die städtische Kultur aus dieser Zone immer entschlossener ihre Kultur erwartete. Die Auflehnung gegen das Stereotyp, gegen die Bilder, deren Symbolik immer plakativer, immer suggestiver, aber auch flacher vorgetragen wurde, deren Erzählung sich in immer konventionelleren Anekdoten erging, immer comic-haftere Typen vorführte, ging davon aus. Gustave Courbet, der dem Second Empire das andere, tiefe Frankreich vor Augen hielt, bekannte sich zur Bohème wie zur Commune. Manet zeigte die wahre Modernität des Großstadtlebens und verwandelte ihr die kunstgeschichtliche Tradition an. Die Klassiker des Jahrhundertendes waren die großen Naiven, welche die Wahrheit sagten, weil sie zur Lüge nicht fähig waren: Seurat und Cézanne. In Deutschland war die Avantgarde noch mehr eine Bürgerkultur. Für Julius Meier-Graefe war der freie Duktus einer kalkuliert spontanen Malerei Ausdruck des Individualismus und Liberalismus.²⁰ Menzel war ein Bürger, der sich arrangiert hatte; und wenn Liebermann, Slevogt und Corinth sich mit der individuellen die künstlerische Freiheit nahmen, so war das nicht die der Bohème. Die französische Bohème richtete sich gegen die Bürgerkultur, welche im deutschen Kaiserreich jedoch noch um die Freiheit des Selbstausdrucks rang.

Der Aufruhr gegen den verfaßten Sinn der Kunst ging regelmäßig einher mit der Reflexion über die Inhalte, die das visuelle Medium überhaupt vermitteln kann. Die Rückwendung des Mediums auf sich selbst stellte sich der Übersteigerung seiner suggestiven Möglichkeiten entgegen. Im phantastischen Szenario der Salonkunst sollte der Betrachter das Medium vergessen, den Künstler als Zauberer bewundern.²¹ Vor einem Gemälde Seurats oder Cézannes war er zurückgeworfen auf ein bewußtes Erschließen der medialen Oberfläche. Ein bewußter Umgang mit dem jeweiligen visuellen *écran*, der Bild- und Projektionsfläche, sowie mit der Öffentlichkeit,



1 Jacques-Louis David: *Der Schwur der Horatier*, 1874, Öl auf Leinwand, 330 × 425 cm, Paris, Musée du Louvre

die das Kunstwerk als visuelles Ereignis zu erschließen versuchte, wurde in den Avantgarden zur Voraussetzung ästhetischer Wahrheit. Die Entwicklung der Kunstgeschichte hatte daran einen Anteil. In Interpretationen und Reproduktionen machte sie nicht nur die Tradition den Künstlern und ihrem Publikum verfügbar. Sie schärfte auch das Bewußtsein für den spezifisch künstlerischen Sinn, der sich durch die jeweilige Traditionsaneignung und deren Konfrontation mit Zeitgenössischem der diskursiven Erschließung darbot. Kunstgeschichte, Kunstkritik und eine über sich selbst reflektierende Kunst – in diesen Formen differenzierte das 19. Jahrhundert den ästhetischen Bereich aus. Es verschaffte einer ästhetischen Kultur den Durchbruch, die davon ausgeht, daß die Wahrheit der Kunst nicht mit anderen Wahrheiten einhergeht, die den Kunstbetrieb immer mehr von ideologischer und politischer Diskursivität freihalten konnte.²² Freilich erlebte die Kultur autonomer Kunst im

20. Jahrhundert schicksalhafte Rückschläge. Doch letztlich hat sie sich durchgesetzt, um von uns verteidigt zu werden.

Muß man deswegen die Internationalität der Avantgarden der Enge nationaler Kunst entgegenstellen? So einfach liegen die Dinge freilich nicht. Hatte doch die Freiheit der Kunst zunächst ihren Platz neben all den anderen Freiheiten, die es zuerst im nationalen Rahmen zu erstreiten galt. Besonders zu Anfang des Jahrhunderts konnte man zwischen den konstitutiven Akten, in denen das künstlerische Bewußtsein seine Freiheit affirmierte, und den bürgerlichen Freiheiten, die es dadurch mit beförderte, nicht unterscheiden. Der Schwur der Horatier (Abb. 1), den Jacques-Louis David 1784–1785 in Rom als Historiengemälde für den König malte, steht wie kein anderes Gemälde für eine Verbindung künstlerischen und ideologischen Freiheitswillens, die man bis heute sehr skeptisch beurteilt, ja, als militaristisch oder gar als »Bürgerkriegsbild« zurückweist.²³ Dennoch sei dieses Gemälde hier an den Anfang des Jahrhunderts und einer beispielhaften Verbindung von Kunst und Politik gestellt.²⁴ Das Gemälde aktualisiert das Drama einer 1640 aufgeführten Tragödie Corneilles, die auf eine Livius entlehnte Legende der altrömischen Geschichte anspielt. Die benachbarten Städte Alba Longa und Rom entschieden den Streit um die Vorherrschaft nicht durch Krieg, sondern durch den Kampf je dreier als Stellvertreter ausgewählter Krieger. Die römische Familie der Horatier und die der Curatier aus Alba Longa schöpfen neue Hoffnung: Horace ist mit der Curatierin Sabine verheiratet, und seine Schwester ist mit Curiace, Bruder der Sabine, verlobt. Doch dann kommt die Nachricht, daß Horace und seine Brüder in dem Stellvertreterkampf für Rom, die Curatier dagegen für Alba Longa kämpfen sollen. Curiace ist verzweifelt über die Vorstellung, gegen den Mann seiner Schwester und dessen Brüder bis zum Tod streiten zu sollen, Horace jedoch stellt das Vaterland über alles. Die Kämpfer werden in jedem Falle ihre Familien zerstören und ihre Schwestern in jedem Falle einen geliebten Menschen verlieren. Die Römer, welche die Staatsraison über die Liebe zur Familie gestellt hatten, blieben siegreich.

Hatte Corneille mit Blick auf Fronde und Religionskämpfe implizit die Politik Richelieus gestützt, so gab David dem durchaus nicht eigentlich antimonarchistischen Gemälde einen anderen Akzent. Er bediente sich der Tradition, um eine utopische Malerei zu verwirklichen: In einem Raumkasten, der wie in der Malerei der Frührenais-

sance nach den Gesetzen strengster Zentralperspektive zugerüstet wurde, doch wie ein Relief nach hinten durch eine steinerne Rückwand abgeriegelt wurde, präsentiert er in bildparalleler Reihung den Vater, der die Schwerter hochhält, die darauf schwörenden Söhne in strengstem Parallelismus ihrer Gesten, und die Frauen, in Verzweiflung daneben zusammengesunken. Durch das Miteinander von geometrischer Fluchtung und reliefhafter Konfrontation eines in klarster Lesbarkeit ausgebreiteten Schwurgestus wird weniger die Szene durch das Auge in Perspektive gesetzt, als der Betrachter durch das Bild. Der Schwur wird als konstitutioneller Akt vorgeführt, der den Betrachter einbezieht: Nur so wird der Bürgerkrieg der beiden lateinischen Städte verhindert. Im emotionalen Gegeneinander bürgerlicher Werte, der *pietas familiaris* und der Staatstreue, erfahren beide eine Steigerung, wiewohl die Staatsraison überwiegt. Nach Jean Jacques Rousseau begründete der »contrat social« den Übergang der miteinander widerstreitenden Einzel-Willkür zum Freiheitswillen, der durch Gesetze ebenso eingeschränkt wie erst ermöglicht wird. Davids *Schwur der Horatier* wird zur Allegorie jener konstitutionellen Gründung, welche Ethik an den verfaßten Staat bindet. Die Horatier ordnen sich jener »volonté générale« unter, die als staatliches Wollen der »volonté de tous«, der Summe der Einzelwillen entgegensteht. An ihnen und ihren Familien rächt sich der kategorische Imperativ. Der *Schwur der Horatier* ist kein Bürgerkriegsbild, sondern die Quintessenz der Aufklärung, deren dunkle, gnadenlose, traditionsfeindliche Seite David ebenso auf den Plan ruft wie zugleich hinwegwischt. So sieht Kunst aus, die radikal und nur im Namen verfaßter Bürgerlichkeit spricht und damit auch ihre Autonomie affirmiert: Sie spricht im Namen der kunsthistorischen Tradition, einer Stilaneignung von der »etruskischen« Antike über die Frührenaissance bis zu Caravaggios Realismus, artikuliert sich aufgrund eigener Gesetze, die sie sich selbst unabhängig von den Verpflichtungen panegyrischer Bildrethorik gibt. Dabei ist sie nicht für sich selbst da, sondern wirkt mit ihren eigenen Mitteln in die Gesellschaft. Das Unmenschliche an dieser Malerei ist nicht durch Davids Rolle in der Revolution namhaft zu machen. Es hat etwas damit zu tun, daß radikale Aufklärung dialektisch in Gegen- aufklärung umschlägt, radikale Demokratie in Terreur, daß der »ami du peuple« schließlich als dessen schlimmster Feind dasteht.

Daß die Freiheit von Kunst und Medien mit der politischen Freiheit untrennbar verbunden war, gilt auch noch im späteren 19. Jahr-

hundert. Daumiers *Lanterne magique!!!* legt davon ein beredtes Zeugnis ab. Erst wo die künstlerische Freiheit zur Selbstverständlichkeit geworden ist, kann sie aufhören, bürgerliche Freiheiten, die Freiheit des Individuums zum Thema ihrer Werke und zum Anliegen ihrer Autonomie zu erheben. Erst in der bürgerlichen Gesellschaft affirmiert sich das Individuum weniger im Namen seiner prinzipiellen Freiheit, sondern wendet sich aus seinem prinzipiell berechtigten persönlichen Erleben gegen die herrschenden Stereotypen selbst der national verfaßten Bürgergesellschaft.

Adolph Menzel verlagert in seiner *Aufbahrung der Märzgefallenen* (Abb. 2) die Konstitution der freien Bürgergemeinschaft – zugleich die einer unverstellten Kunst von plausiblen, persönlichen Zugriff – vom doktrinären Schwur in das gemeinsame Erleben der Bürgergemeinschaft. Er zeigt die Aufbahrung der revolutionären Kämpfer auf dem Berliner Gendarmenmarkt. In schwarzer Kleidung wohnen »die langsamen Chöre aller Gewerke und aller Körperschaften mit ihren Musikchören« diesem Zeremoniell inmitten des Platzes

2 Adolph Menzel: *Aufbahrung der Märzgefallenen*, 1848, Öl auf Leinwand, 45 × 63 cm, Hamburger Kunsthalle



bei, der schon durch das Nebeneinander des Schinkelschen Theaters mit den Domen für den deutsch-protestantischen und den hugenottischen Ritus von preußischer Toleranz zeugt. Doch bald schon durfte man sich des liberalen Trauerzuges nicht mehr erinnern. Das Gemälde – wohl die aufgegebene Studie für eine größere Komposition – blieb unvollendet.²⁵ Adolph Menzel blieb in einer eben noch nicht demokratischen Öffentlichkeit nichts übrig, als das Bild links liegen zu lassen und allenfalls zu wirken, indem er den Hohenzollern Friedrich II. in einem bestimmten, auch kritischen Licht als Leitbild entgegenhielt.²⁶

Der Großstadtgesellschaft und ihren Möglichkeiten stand der Preuße Menzel später ganz anders gegenüber als der Franzose Edouard Manet (Abb. 3–4). Beide malten in den 1860er Jahren die Passanten im Pariser Tuilleriesgarten. Manet versammelte dort 1862 neben Baudelaire die Schriftsteller, Maler und Kritiker seiner Zeit, die einem Gartenkonzert lauschen, und den Betrachter, der in die Rolle eines der Musiker gedrängt ist, voller Sympathie, ja, Hin-

3 Edouard Manet: *Konzert in den Tuileries*, 1862, Öl auf Leinwand, 76 × 118 cm, London, National Gallery





4 Adolph Menzel: *Ein Nachmittag im Tuileriengarten*, 1867, Öl auf Leinwand, 49 × 70 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister

gabe unverwandt anblicken. Die bekannten, liberalen Streiter für Kultur und Modernität porträtierte und anonymisierte er zugleich in seiner ausgelassenen Parkszenen von erlesener und doch beiläufiger Eleganz.²⁷ Menzel inszenierte vier Jahre später am gleichen Ort die anekdotenreiche Mischung entgegengesetzter Kräfte. Ammen führen fremde Kinder aus, ein Türke mit Fes auf dem Kopf unterhält sich mit einem eleganten Herrn und einer Dame, während ihm seine Kinder zwischen den Beinen hindurchkriechen, ein zickiger Alter führt eine ältere Frau aus, hier und da ein einsamer Promeneur, darunter ein bohémienhafter Schöngest, bunt gekleidete Damen, doch eher in ausgelassener Festtagslaune als elegant, überall lärmende, schreiende Kinder, und überhaupt ist alles zu voll, zu unübersichtlich, zu bunt, zu laut.²⁸ Der Großstadtkosmos war für den einen das Reich der Freiheit, für den anderen nur der Moloch. Heute lieben wir Menzel, aber wir verneigen uns vor Manet.

Die erste Hälfte des Jahrhunderts stand im Zeichen der Romantik und dem Kampf um Freiheit, und, in Deutschland, um die nationale Einheit. Die Geschichte aktualisierte sich in der Gegenwart, die sich ihrer erinnerte.

Stärker als zuvor erlebten auch die Nationen ihre Unterschiedlichkeit. Wie sie sich dieser bewußt wurden, das untersucht Werner Oechslin, und begibt sich dabei mit Voltaire in ein entrücktes Land: nach Laponien. Der Einfluß des Klimas auf den Charakter war schon vor Montesquieu ein Paradigma der Völkerpsychologie. Wie der einzelne bei unterschiedlichem Wetter in Seele und Geist anders gestimmt sei, so habe das Klima auch seine Bedeutung für den Charakter, ja, die Gesetze einer Nation – so Montesquieu in *L'esprit des lois*. Plausible Beobachtungen begründen Stereotypen. Nach Montesquieu treibe etwa die Kälte das Blut schneller aus den Gliedmaßen zum Herzen zurück – Grund der Verlagerung kultureller Zentren aus dem Mittelmeerraum nach Norden. Auch Voltaire fragte sich nicht nur, welche Wirkung die Witterung auf die Gehirne habe, sondern hielt diese offenbar für so groß, daß er sich eine virtuelle Geographie zulegte: Lappland. Der Flecken Ferney – in Burgund gelegen, doch nahe genug bei Genf, um nicht wirklich der französischen Kultur zugerechnet zu werden, aber auch weit genug weg von dieser Stadt, deren Identifizierung mit Rousseau auf beiden Seiten voller Friktionen blieb – war für Voltaire sein inneres Lappland, dessen Klima ihn zwar oft ans Bett band, aus dessen Distanz er jedoch gern auf die Völker Europas schaute. Für die Deutschen gehörte Voltaires Lappland letztlich doch zu Frankreich: Der Gefühlskälte der »Voltaireschen Verstandesrichtung« stellten sie Rousseaus »Naturevangelium« entgegen, geprägt von »einem Anflug von deutschem Gemüthe«.

In einer Universalkultur waren solche Divagationen über Gemüt und Charakter vor allem unterhaltsam. Noch Madame Germaine de Staël war davon ausgegangen, als sie Deutschland den Franzosen zwar als Heimat der neueren Philosophie lobte, zugleich jedoch über das vulgäre Sozialleben die Nase rümpfte. Von beiden Kulturen vereinte sie in einzigartiger Weise das besondere Freiheitsideal, das der sich demokratisch verfassenden Nation von Frankreich, das romantische der gelebten Kultur-Einheit von Deutsch-

land. Beide Nationen konnten mit ihrem Lob und dem Tadel zunächst schwer umgehen. Victor Cousin mischte einstweilen Deutsches und Französisches in einem gemäßigten Eklektizismus zusammen. Statt sich für das Interesse dankbar zu zeigen, belächelten die Deutschen die Selbstaufgabe des französischen *esprit* an ihre eigenen Verstiegenheiten. Fichte hatte die »ganze Nation« der Deutschen überhaupt erst geistig konstruiert, »wegwerfend alle die trennenden Unterscheidungen«. Doch bald schon legte sich das junge Pflänzchen einen uranfänglichen Nationalcharakter zu. Die Treue zum Altar wurde ergänzt durch die für Volk, Vaterland und den »Geist« – eine Totalität, deren aggressive Selbstgenügsamkeit sich nur als verheerend erweisen konnte. Auch fingen die Deutschen an, die Vulgarität, welche ihnen nicht nur Madame de Staël ankreidete, zum »Charakter« zu stilisieren und diesen der lediglich »zivilisierten« Wesensart des Nachbarn entgegenzuhalten. Je mehr man reiste, desto weniger kehrte man nunmehr als »Weltbürger« heim. Beim Wettlauf um kulturelle und militärische Hegemonie war Konzilianz nicht mehr gefragt.

Als nach den Befreiungskriegen die deutschen Lande zu einem ebenso heroischen Nationalstil finden wollten wie das Empire, konstruierte man Eigencharakter, etwa in dem von Andreas Beyer vorgestellten Blücher-Denkmal. Am 31. März 1814 marschierten die Alliierten in Paris ein, am 3. Juni wurde Generalfeldmarschall Gebhard Leberecht Blücher zum Fürsten Blücher von Wahlstatt ernannt. Seine Heimatstadt Rostock wollte ihn zwar durch Setzung eines Denkmals ehren, doch nicht, ohne daß sich das Land Mecklenburg-Schwerin an den Kosten beteiligte. Johann Gottfried Schadow, Vizedirektor der Berliner Akademie der Künste, plante – zunächst – ein Reiterstandbild. Empfohlen war er durch seine öffentlichen Standbilder Friedrichs II. (1793) und des Generals Hans Joachim von Zieten (1794). Blücher sollte in altdeutscher statt in moderner Kostümierung aufgemacht werden. Herzog Friedrich Franz von Mecklenburg-Schwerin ließ Sachverständige konsultieren. Goethe riet zu einer »pedestern Statue«. Schadow entschloß sich zu »heroisch-dichterischer Bekleidung« unter Rückgriff auf römische Darstellungen von Germanen und Dakern, allerdings nicht ohne Berücksichtigung des zeitgenössischen Comments. Das Porträt gestaltete er nach dem Vorbild einer in physiognomischer Ähnlichkeit nicht überbietbaren Arbeit Christian Daniel Rauchs.

Schadows Lehrer Tassaert hatte 1780–1781 die Generäle Keith und Seydlitz in moderner Uniform auf den Sockel gebracht. Dies empfand man nun als französisch und bevorzugte die Erfindung eines historischen Nationalstils.

Allzu französisch durfte sich deutscher Jubel nicht gerieren, wie Martina Hausmann am Beispiel Simon Meisters darlegt. Dieser junge Künstler schuf nach einem Studienjahr in Paris Anfang der zwanziger Jahre ein Porträt des Fürsten Blücher zu Pferde. Es brachte ihm preußische Protektion ein und dadurch die Möglichkeit, bei Horace Vernet in Paris studieren zu können. Blücher war 1819 gestorben. Die nationale Heldenverehrung war bemüht, den Kriegsherrn zum »Roland unserer Zeit« zu machen. Vorbild für das Gemälde des deutschen Nationalhelden war offenbar eine klassische französische Darstellung, nämlich Davids Reiterporträt *Bona parte überquert die Alpen am St. Bernhard*. Blücher selbst hatte 1815 eine Version dieses Gemäldes nach Berlin gebracht. Wurde Meisters Idealporträt Blüchers, eine anspielungsreiche Umkehrung des französischen Vorbilds, noch positiv aufgenommen, so litt Meisters Erfolg bald unter den Maximen preußischer Nüchternheit. Brau- voruröse Historienmalerei nach französischem Vorbild schätzte man in Berlin wenig.

An Tiefe gewann der künstlerische Austausch, wenn die entfesselte Phantasie hier wie dort nach Selbstaussdruck suchte. Delacroix' druckgraphische Szenen zu Goethes *Faust* wurden 1828 publiziert. Auf den zwischen 1825 und 1828 entstandenen Probedrucken finden sich am Rande Skizzen und kleine Darstellungen, die sich anspielungsreich auf das Hauptgeschehen beziehen. Margret Stufmann hat erkannt, daß es sich um mehr als Kritzeleien handelt. Für die Hauptszenen wählte Delacroix Szenen aus, die sich weniger auf den narrativen Fortgang als auf Augenblicke innerer Spannung konzentrieren. Die oft viel handlungsreicheren Randnotizen von drastischer Emotionalität führen die Gedanken und Sehnsüchte der Protagonisten des Hauptblattes aus, konterkarieren deren Situation oder die moralische Quintessenz des Gezeigten, oder sie kommentieren die Haupthandlung durch wilde Phantasien, Psychomachien, in denen unvermittelt rebusartige Anspielungen auftauchen, deren Sinn sich nur durch die Übersetzung des Bildes ins Wortspiel erschließt. Eine etwa gleichzeitig geschaffenen Lithographie zu einem Byronschen Stoff über einen »Giaour«, der mit dem besiegten mus-

limischen Widersacher Mitleid zeigt, kommentiert Delacroix mit ähnlich aufschlußreichen Marginalien, welche den emotionalen Sinn der zwiespältigen Szene erläutern. Die Beziehung spannungsreich stillgestellter Hauptfiguren und eigens zu entschlüsselnder Stilleben sowie Nebenszenen ist auch für Delacroix' berühmte Gemälde, *Massaker von Chios* (1824) und *Tod des Sardanapal* (1827–1828) aufschlußreich. Auch später erschließen Stilleben in Historienbildern metaphorisch Sinn und Dramatik des Hauptereignisses.

Bei der Behandlung epischer Stoffe der Historienmalerei zeigen sich charakteristische Gegensätze, die Ekkehard Mai exemplarisch darlegt. Delacroix stellte *Die rasende Medea* 1838 dar, Feuerbach malte um 1870 Darstellungen der von Jason, dem Helden, dessen Schicksalskampf sie mit aller Macht unterstützt hatte, Verlassenen, die in Schmerz und Zorn nicht nur die Rivalin, sondern sogar die eigenen Kinder umbringen sollte. Delacroix führt Medea in glühendem Zorn und mit gezücktem Dolch über den Kindern vor. Wie in der Tragödiendition bis zu Corneille und Goethe wird durch den Ausbruch der Leidenschaft auch deren Katharsis ausgelöst. Anders Feuerbach. Er hatte sich in Paris nicht Delacroix, sondern dem um eine weniger romantische Historienmalerei bemühten Thomas Couture angeschlossen, um sich schließlich nach Rom zu wenden, wo er sein Bildungsideal fand. Statt die Erregung der Medea ins Malerische zu übersetzen, projiziert Feuerbach das mit eigenem Empfinden verwobene Seelendrama in die ruhenden Gestalten seiner Einfiguren-Historienbilder. In der verlassenen Frau wird der Blick aufs Meer zum Blick nach innen. Feuerbachs Münchener Medea ist eine Variation seiner Iphigenie-Bilder, und er zeigt sie wie eine Caritas in stiller Eintracht mit ihren Kindern. Erst später führt er die Tat der Rasenden vor, um sie alsbald ermattet, mit entgleitendem Dolch oder neben der Urne der Toten zu zeigen. Der Gegensatz von Delacroix' und Feuerbachs Fassungen des antiken Stoffes scheint das Klischee von französischer Äußerlichkeit und deutscher Innerlichkeit, von Sinnlichkeit und Reflexion nur oberflächlich zu bestätigen. Wichtiger ist, daß beide Maler modernes Empfinden im historischen Stoff aktualisierten: das Verständnis des innerlich zerrissenen Betrachters für die Verzweiflungstat der ehemals nur Verdammten, dieser »femme forte« – auf halbem Weg zur »femme fatale« des Fin de siècle.

Uwe Fleckner studiert ein Gemälde, in dem die Geschichte der einen Nation der anderen als Spektakel vorgeführt wird. Paul Delaroches Gemälde *Napoleon I. in Fontainebleau, 31. März 1814* ist kein übliches Herrscherbildnis, sondern ein Historiengemälde. Das in eine historische Anekdote eingefügte psychologische Porträt entstand nicht, um die Franzosen mit einer entscheidenden Episode ihrer eigenen Geschichte vorzuführen. Delaroche malte Napoleon I. im Jahre 1845 für den Leipziger Kaufmann Konsul Adolph Heinrich Schletter. Erst 1847 fertigte er eine erste Replik für Goupil, die heute im Pariser Musée de l'Armée aufbewahrt wird. Nicht die Abdankung zeigt das Gemälde des zwischen Auflehnung und Resignation schwankenden Herrschers, sondern einen Moment einige Tage davor, als Napoleon die Nachricht vom Einmarsch des russischen Zaren und des preußischen Königs in Paris gerade erreicht hatte, er aber noch über bedeutende Truppenkontingente verfügte. Delaroches Vorbild für die malerische Fassung seines zwischen Tatendrang und Ermattung schwankenden Helden waren Darstellungen des Herkules am Scheidewege, insbesondere die Skulptur des *Hercule gaulois*, die Pierre Puget 1661–1662 geschaffen hatte. Zwei Jahre, nachdem Delaroche sein historisches Porträt Napoleons gemalt hatte, gelangte die Skulptur in den Louvre. Aufschlußreich ist die Rezeptionsgeschichte: In Deutschland sah man den Napoleon in diesem »wahrhaft historischen Zeitbild« nicht als zerrissene, tragische Figur, sondern ganz und gar als negativen Helden, der für Carl Gustav Carus gar stets schon den Keim seiner eigenen Vernichtung in sich getragen hatte. Lediglich ein böhmischer Journalist war zur differenzierten Beurteilung der historischen Gestalt befähigt; er allein erkannte die Vielschichtigkeit von Delaroches Inszenierung von Geschichte als psychologisch dramatisiertem Spektakel.

Wie Annette Schlagenhauff nachweist, war Delaroche auch in Berlin der bei der allmählichen Annäherung an französische Kunst am positivsten bewertete Künstler. Seit 1834 betrieb Louis Friedrich Sachse in Berlin eine Galerie, die das Publikum der preußischen Hauptstadt mit französischer Kunst konfrontierte. Höhepunkt seiner Tätigkeit war die Eröffnung einer eleganten, permanenten Ausstellung französischer Werke, auf der seit 1853 ausländische und vor allem französische Kunst präsent gehalten wurde. Das meist diskutierte Werk der Eröffnungsausstellung war Delaro-

ches eigenhändige Replik seines gigantischen Wandgemäldes für die Pariser Ecole des Beaux-Arts, einer »Apotheose der bildenden Künste«, nach der Form des halbrunden Saales bekannt als *Hémicycle*. Auf die von Sachse seit 1834 gezeigten Werke durchweg berühmter französischer Künstler wartete in Berlin ein geteiltes Echo. Adolph Menzel lobte den »geistvollen und gediegenen Materialismus der jetzigen Franzosen«, andere aber verteufelten diese als »Effektjäger«. Delaroches malerische Würdigung der Kunstgeschichte stieß gerade zu dem Zeitpunkt in Berlin auf ein ungeteilt positives Urteil, als mit Wilhelm von Kaulbachs Zyklus für das Neue Museum die große Geschichtsmalerei in der preußischen Hauptstadt Einzug hielt.

Die Märzrevolution brachte 1848 die nationale Symbolbildung in Deutschland in die Nähe der französischen Staatsikonographie. Dies untersucht exemplarisch Lothar Gall am Beispiel zweier revolutionärer Fassungen der allegorischen Figur der »Germania«. Als Symbolisierung des Nationalstaats war während der großen Revolution die Symbolfigur der »Marie-Anne« als »Frau Jedermann« geschaffen worden. Diese universale allegorische Gestalt konnte für die Freiheit, für das Volk ebenso wie für Nation und Staat entstehen. Nach französischem Vorbild suchten auch die anderen, insbesondere die neuen Nationen nach allegorischer Verkörperung. Die in Deutschland geschaffenen Gestalten der »Germania« konnten christlich-ständestaatliche Symbolik in sich aufnehmen und dabei zugleich die Nation in der Abwehr der Bedrohung oder auf dem Weg zu ihrer Selbstbefreiung vorführen. Philipp Veit, der langjährige Direktor des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, schuf im März 1848 für die Paulskirche ein Bild der *Germania* mit deutscher Trikolore und gesprengten Fesseln. Christian Köhlers Bilde einer *Erwachenden Germania*, 1848 entstanden, wurde bald nach New York verbracht und geriet in Vergessenheit. Geweckt durch Gerechtigkeit und Freiheit, greift sie unter dem schwarz-rot-goldenen Banner zum Schwert, um gegen Zwietracht und Knechtschaft zu kämpfen. Doch mit der Kaiserkrone beschwört sie auch die vorrevolutionäre Tradition. Dennoch wurde das Gemälde bald nur noch mit der Märzrevolution in Verbindung gebracht. Das Kaiserreich ertrug nur noch die kampfbereite Walküre, die ihre gemeinsame Wurzel mit der »Marianne« vergessen hatte.

Das Umschlagen von Freiheitskampf in Terreur geißelte Alfred Rethel in einem Werk, das, wie Wolfgang Drost zeigt, auch in Frankreich nachdenklich aufgenommen wurde. Im Mai 1849 hatte Alfred Rethel die Holzschnittfolge *Auch ein Totentanz* frisch vollendet. Die Blätter, in denen Rethel die Revolutionsereignisse verarbeitete, denen er im Vorjahr in Frankfurt beigewohnt hatte, werteten die Dresdener Revolutionäre ein Jahr später als Verunglimpfung der Revolution. Die Darstellung des Todes, der über eine Barrikade reitet, schien eine unmißverständliche Sprache zu sprechen. Baudelaire, der doch die Irrwege der »philosophischen Kunst« ablehnte, fand auf der Weltausstellung von 1855 Gefallen an Rethels Holzschnitten. Einleuchtende, gut konstruierte Allegorien verlangten vom Betrachter, die vage Sprache der Dinge zu lesen, und »la valeur morale du poème, caractère satanique et byronien, caractère de désolation« zu erschließen. Die Tendenz des »poème réactionnaire« gegen die »sottises de la révolution« war dem Dichter nur recht. Dabei hatte Rethel sich zunächst für die Revolution begeistert, dann jedoch ihre Mittel abgelehnt. Rethel war sicher von Delacroix' *La liberté guidant le peuple* (1830) und möglicherweise von dessen *Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel* (1840) angeregt. Der »liberté« stellte Rethel den apokalyptischen Reiter gegenüber, der wie Delacroix' Kreuzfahrer alles niedermacht. Rethel wurde auch von Delacroix' Revolutionsbild angeregt, doch stellt er ihm einen aktualisierten Totentanz gegenüber. Seine Distanzierung von der durch Blut erkämpften Freiheit spricht Baudelaire aus der Seele und veranlaßt diesen dazu, seine Ablehnung »philosophischer« Kunst zu revidieren. Die Rezeption der Kunst des Nachbarn mündet in die Formulierung kontrastierender Positionen, die doch aufeinander angewiesen bleiben.

*Kunst und das entstehende Massenpublikum:
Nationale oder kosmopolitische Rezeption?*

Ségolène LeMen präsentiert ein Werk, das die Kunst als Medium, ihren Bezug zum Publikum und seine politische Wirkung in einzigartiger Weise visualisiert. Daumier gab in einer im November 1869 publizierten Lithographie einer allegorischen Figur Frankreichs eine Laterna magica in die Hand, welche – als Metapher

freier Wahlen – einen Lichtkegel auf eine Leinwand projiziert. Darin erscheint kein Bild, sondern das Wort »liberté«. Lockerungen der Pressezensur und der Einschränkungen der Versammlungsfreiheit waren Parlamentswahlen im Frühsommer und Herbst dieses Jahres vorausgegangen. Deren Ergebnis zwang Napoleon III. zu einem liberaleren Kurs. Die Worte »France – scrutin – liberté« sind die Achse, entlang derer sich eine komplexe, keineswegs karikaturhafte Allegorie entfaltet. Die antikische Gestalt der »France« mit der Mauerkrone lädt die Leserschaft des *Charivari* zur breiten Identifikation mit jenem Frankreich an, das sich in den Wahlen Bahn brach. Die *Laterna magica*, ein altbekanntes Medium, zugleich eine evidente Metapher nicht nur für Daumiers Lithographie, sondern die modernen Medien schlechthin, wird in dieser Ausweitung zur treibenden Kraft der Demokratie. Die metaphorischen Ausweitung des Projektionsapparats unterstützt eine Lichtsymbolik, welche das Christentum an die Aufklärung weitergegeben hatte. Die im Wort präsente Freiheit ersetzt alle Arten von Bildern, die das Medium projizieren kann: In der Rezeption der Leserschaft verdichten sich die Bilder zur Quintessenz ihrer politischen Wirkung, der Freiheit. Nicht zufällig läßt Daumier das Publikum dieser allegorischen Präsentation weg: Nicht *auf* der Darstellung findet es zu jener Freiheit, sondern *davor*.

Wie John House demonstriert, läßt die suggestive Kraft des Bildes freilich auch zu dessen Indienstnahme für die nationale Selbstdarstellung ein. Charles Bussons Gemälde des Dorfes Lavardon, 1877 ausgestellt, zeigt einen Ausschnitt des einfachen Landlebens der »France profonde«. Derartige Idyllen kamen den Erwartungen konservativer Kunstpolitik entgegen, wie sie unter der Präsidentschaft des Generals MacMahon von dem Directeur des Beaux-Arts Philippe de Chennevières betrieben wurde. Agrarkrise und Landflucht, diese konkreten Probleme blendete eine solche Vision aus. Im Januar 1871 war der preußische Vormarsch durch das Dorf Lavardon gezogen. Auch davon findet sich in Bussons Gemälde keine Spur. Statt, wie man den Impressionisten vorwarf, die Landschaft mit den Augen des Großstädters zu betrachten, führt Busson seinen Betrachtern die regenerative Kraft eines sich doch immer gleichbleibenden Frankreich vor Augen.

Konfliktreicher vollzieht sich die Selbstfindung der Nation im Spiegel ihrer Geschichte, ihrer Mythen, in einem Gemälde, das

Barbara Paul analysiert. Auf dem ersten Pariser Salon, der im Jahre 1880 unter einer wirklich republikanisch gesonnenen Republik abgehalten wurde, präsentierte Jules Bastien-Lepage sein Gemälde der Jeanne d'Arc, die als lothringisches Bauernmädchen in einem einfachen Garten den Stimmen ihrer Berufung lauscht. Republikanisch-laizistische und katholisch-legitimistische Tendenzen versuchten in den siebziger Jahren, die Heroine in ihrem Sinne zu interpretieren. Die seit den sechziger Jahren betriebene Heiligsprechung erfolgte erst 1920. Als Ende der siebziger Jahre der Konflikt zwischen restaurativen Kräften und wahren Republikanern auf die Spitze getrieben wurde, bot man die Jungfrau von Orléans als Symbolfigur auf. Dem am 30. Mai 1878 gefeierten Geburtstag Voltaires folgte am 10. Juli ein Pilgerzug nach Domrémy, dem Geburtsort Jeanne d'Arcs. Die auf Bastien-Lepages Bild in der Signatur enthaltene Ortsangabe »Damvillers – Meuse 1879« verweist auf den Geburtsort des Malers, nicht allzu weit entfernt von Domrémy gelegen. Seine naturalistische Darstellung der Inspiration des einfachen Bauernmädchens versöhnte die katholische Sichtweise mit der republikanischen, sperrte sich aber einer restaurativen Interpretation. Die Kritik deutete die Stimmen, welche die Jungfrau vernahm, nach damals modischem Muster als Zeichen hysterischer Eingebung. Sie bekräftigte damit ein Stereotyp von der Naturhaftigkeit der Frau – und der Nation, deren Aufstieg die verzückte Jungfrau sich zur naturhaften Sendung gemacht hatte. Wie die Frau wird das Kunstwerk zum Medium all dieser gebündelten Sendungen.

Ein durchaus vieldeutiges Symbol der Nation war auch der Eiffelturm, wie Hubertus Kohle nachweist. Das deutsche Kaiserreich, das anfänglich versucht hatte, die Weltausstellung des Jahres 1889 zu boykottieren, dann aber zurückhaltend doch teilnahm, sah sich damit konfrontiert, daß Frankreich den Verlust Elsaß-Lothringens nicht hinnehmen konnte. Der Eiffelturm, das Fanal auf dem Marsfeld zur Hundertjahrfeier der Revolution, wurde in Deutschland entsprechend zögerlich aufgenommen. Das Kaiserreich, das seine technischen Bauwerke im nibelungischen »Burgensstil« neostaufischer Romanik ausstaffierte, wollte im schwindelerregenden Fortschrittssymbol nur Blendwerk sehen. In die unvermeidliche Bewunderung mischte sich starsinnige Skepsis gegenüber dem »Babylonischen Turm«. Die Geistigkeit des Kölner Doms wurde

jener Berechnung gegenübergestellt, welche hinter dem doppelt so hohen Bauwerk steckte.

In den neunziger Jahren vollzog Frankreich eine konservative Wendung und bemühte sich um die Integrierung der unterschiedlichen Wertehorizonte seiner konfliktreichen Geschichte. Victor Prouvé malte 1898 für die Freitreppe des Rathauses von Issy-les-Moulineux bei Paris das Wandgemälde *La Vie*. Das dreiteilige Werk war dem Weg vom Liebesleben zur Familie und schließlich, in dem größten Teil, der Erziehung gewidmet. Der Kritiker und Kunstadministrator Roger Marx hatte seit den achtziger Jahren für eine didaktische, republikanische Werte vermittelnde Kunst für die Öffentlichkeit plädiert und gewirkt. Entsprechend versuchten Künstler wie Prouvé in ihren Rathausdekorationen, nicht nur zivile Zeremonien wie etwa Eheschließungen anstelle des religiösen Zeremoniells zu feiern, sondern darüber hinaus den republikanischen Wertekanon von seinem laizistischen Grundton wieder zu befreien und Anlehnung an religiöse Orientierung zu suchen. Im Mittelpunkt der konservativ überdachten Republik standen Familie und Erziehung. Angeboten wurde eine die Ideologien wie die Klassen übergreifende Vision. Nationale Identität und Weltverbesserung gingen in derartiger Malerei Hand in Hand.

Eindeutiger einer erhofften katholischen Variante nationaler Renaissance ist Maurice Denis' Gemälde *Die Jungfrau Maria in der Schule*, von 1902–1903, zuzuordnen. Die Madonna hat im Kreis der Kinder in einer Schulklasse Platz genommen, und hinter ihr zeigt eine Landkarte die 1870–1871 an das deutsche Kaiserreich verlorenen Gebiete Elsaß-Lothringens. Dem Künstler hatten die politischen Verhältnisse das Sujet geradezu aufgedrängt, wie er es empfand. Nach den Wahlen von 1902 stützte sich der neue Ministerpräsident Émile Combes auf ein Kabinett aus Radikalen und Radikalsozialisten. Er betrieb eine Politik, die den religiösen Kongregationen die Führung von Schulen zuerst erschwerte, und dann, 1904, untersagte. Die Orden hatten wie die Mehrzahl der Katholiken in der Dreyfus-Affäre größtenteils auf seiten jener gestanden, die sich für die Verurteilung des Hauptmanns ausgesprochen hatten. In der Krise bezog Denis zugunsten der konservativen, mehr oder weniger antisemitischen Koalition Stellung. Der Hinweis auf die annektierten Gebiete stellt die Wiedergewinnung allein einem religiös erneuerten Frankreich in Aussicht. Die Jungfrau hat sich in

einer von Vinzenterinnen betriebenen Grundschule in Denis' Wohnort niedergelassen – einer Schule also, die von baldiger Schließung bedroht war. Doch das Gemälde, in welchem der Künstler seine drei Töchter darstellte, hatte auch eine eminent persönliche Bedeutung für den Künstler, der seine religiöse Malerei und seine Grundüberzeugung durch die politische Tendenz bedroht sah. Selbst der Hinweis auf die umstrittene Grenze bedeutet keine pauschale Stellungnahme gegen Deutschland, dessen Kultur Denis verbunden war und blieb, lediglich gegen imperiales und nietzscheanisches Auftrumpfen. Er sah dadurch die geliebte romantisch-deutsche Innerlichkeit bedroht, welcher er in Gestalt seines Schumann-Frieses 1895 selbst gehuldigt hatte. Die Form, eine perfekte Synthese traditioneller, Raffael entlehnter Rhythmen mit modernen Verfahren, trägt zur Aktualisierung wie auch zur Verallgemeinerung des emotionalen Sinnes bei. In Deutschland war das Werk nicht unbeliebt: Kessler zeigte das Werk 1905 in Weimar, im gleichen Jahr erschien es in Wien, und 1909 in Düsseldorf.

Auf den Weltausstellungen feierte üppig visualisierte Völkerpsychologie Feste, aber auch martialische Verherrlichungen und religiöse Verklärungen des Militarismus waren dort zu sehen. Robert Rosenblum veranschaulicht dies am Beispiel der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900. Herrscher und Geistesgrößen, Landschaften und Nationalmythen konnten den Charakter und den Behauptungswillen der Nationen orchestrieren. Die mißtrauisch einander gegenüberstehenden Nachbarn Frankreich und Deutschland rüsteten – auch in der Malerei – mit den Mitteln ihrer militärischen ebenso wie ihrer religiösen Tradition gegeneinander. Jean-Joseph Weerts zeigte unter dem Titel *Pour l'humanité, pour la patrie* unter einem allzu realistischen Kruzifixus einen getroffenen Cuirassier auf seinem gestürzten Pferd. Sein vielleicht letzter militärischer Gruß wird zur heilsgeschichtlichen Offenbarung. Ludwig Herterich setzte dagegen einen bereits 1894 entstandenen *Ulrich von Hutten*, der – ganzfigurig in historischer Rüstung dem Betrachter nahegerückt – neben einem Kruzifix in der Art des Veit Stoss steht. Der zwiespältige Ritter und Reformator war im 19. Jahrhundert zur Symbolfigur der Erneuerung von Kirche und Staat in Deutschland avanciert. Caspar David Friedrich hatte schon 1823–1824 in einem Gemälde von Huttens Grab den Aufbruch der Reformation mit dem der Befreiungskriege gereimt. In Herterichs Darstellung war

die Symbolfigur Huttens für zahlreiche Identifikationen offen: Der preußisch-protestantische Militär-Adel konnte ihn genauso für sich reklamieren wie jene Klassen, die sich in der Nachfolge der Bauernkrieger sahen. Die Inschrift auf dem Rahmen »miles ego fidei« machte allemal deutlich, daß im Kaiserdeutschland staatliche und kirchliche Werte nunmehr in eins zu gehen hatten. Man darf über derartigen Bildern, so Rosenblum, nicht die Anti-Kriegsbilder auf beiden Seiten vergessen: eine kindliche Bellona von Henri Rousseau oder Franz von Stucks Allegorie des Krieges als apokalyptischer Reiter. Die Mentalitäten jedoch, die den Verlauf der Geschichte bestimmen sollten, hatten Weerts und Herterich ausgedrückt.

Auch in seinem Nationalpavillon griff Deutschland auf dieser Weltausstellung auf Altvorderes zurück, wie Françoise Forster-Hahn verdeutlicht: auf die Formensprache Nürnberger oder Heidelberger Neo-Renaissance, welche längst schon das Erscheinungsbild ganzer deutscher Stadtviertel prägte, die im Zuge der Industrialisierung aus dem Boden gestampft worden waren. Das deutsche Haus auf der Weltausstellung 1900 war im Volksmund als »Le pavillon de l'empereur« bekannt. Richard Muther geißelte diese »Geschmacklosigkeit« und kontrastierte sie mit einem Kleinod, dem Zimmer der Wiener Sezession. Am Außenbau wurde in gotischen Lettern für die preußische Seerüstung geworben. Henry van de Velde hielt den Pavillon zusammen mit den benachbarten »Palästen der Nationen« am Quai d'Orsay für »monumentale Torheiten«. Julius Meier-Graefe gefiel wenigstens das von Bruno Möhring entworfene Weinrestaurant. Doch das Publikum fand Gefallen an dem Palais mit seinen Friedrich dem Großen gewidmeten Sälen, in denen auch dessen Sammlungen französischer Kunst (Watteau, Chardin, Lancret, Pater) in einem Sanssouci nachempfundenen Ambiente präsentiert wurden. Preußen verneigte sich gleichzeitig vor der französischen Kultur, der Friedrich II. so viel verdankte, und inszenierte mit dem für kaiserliche Größe vereinnahmten Herrscher seine Macht. Die Geste der Verständigung verband sich mit auftrumpfender Selbstdarstellung, über welche die französische Kritik bemerkenswert gelassen hinwegging.

Daumier, der doch um die einende Kraft des Mediums der Lithographie wußte, malte nicht von einem nationalen Standort aus. Klaus Herding führt in einer Analyse eines Gemäldes Daumiers beispielhaft vor Augen, daß das Unterbewußtsein der Nation deren Rahmen sprengt. Die Ängste und Haltlosigkeiten der modernen Welt machten nicht an nationalen Grenzen halt. Daumier hält einen Mann fest, der keinen Standort hat, ihn vielleicht sucht. Lange hat man Daumier als Maler nicht genügend beachtet. Der *Mann am Seil*, der sich aus einem unwägbareren Oben in ein ebenso unauslotbares Unten abseilt, entstand in zwei Versionen in der Zeit um 1858–1860. Jede Bilderzählung wird in dieser Setzung eines malerischen Gedankens negiert. Schon die Identität des Mannes entzieht sich jeder Fixierung: Ein Arbeiter an einem Hausabriß oder –bau, vielleicht auch ein Anstreicher, vielleicht einer jener Arbeiter, von denen man in der Zeit der radikalen Umgestaltung der Hauptstadt unter dem Präfekten Haussmann viele antraf, wird zum Mittelpunkt einer unwägbareren Symbolik. Wie einer jener Zirkusakrobaten, mit denen Daumier sich gern identifizierte, läßt sich der *Mann am Seil* auf einen artistischen Aufbruch ins Unbekannte ein. Die Figur übersetzt eine Bildtradition, die Menschen am Abgrund zeigt, in abstrakte Zeit- und Ortlosigkeit. Die romantische Angst vor dem Sturz in die Tiefe, verbunden mit dem Wunsch, zu fliegen, wird überwunden in dieser Gestalt, die sich in der schwindelerregenden Situation ihrer eigenen Beziehungslosigkeit ganz instinktiv zu halten weiß. Wie Daumier selbst wagt es der *Mann am Seil*, sich nicht festzulegen, und gerade dies als moderne Situation zu bejahen. Nur in der Malerei ist diese Vision kongruent. Nur auf der Bildfläche finden ineinanderfließende Vorder- und Hintergründe zusammen. Nur im Bilde kann aus diesem transitorischen Moment par excellence, gemäß der Baudelaireschen Forderung, etwas Ewiges gezogen werden. Das flüchtige Weiß, die in der Malerei materialisierte Licht- und Nichtfarbe, verleiht der Figur einen fragilen, ausschließlich bildnerischen Halt.

Das Gegenstück dieses Ausflugs in ein eben nicht mehr nationales Unterbewußtes verdanken wir Claude Keisch. 1879 stellte der einundzwanzigjährige Max Klinger in Berlin das Gemälde *Spazier-*

gänger aus, bald auch als »Die rote Mauer« oder, anekdotisch treffender, als »Der Überfall« bekannt. Im uferlosen Breitformat einer unpittoresken, reduzierten Vorstadtlandschaft neben einer abrupt fluchtenden Mauer findet sich ein Passant, vielleicht ein Gauner, von einer Gruppe von Schlägern umringt, und hält sie mit einem Revolver in Schach – damals eine neueste Erfindung. Ein Jahr nach den *Phantasien über einen gefundenen Handschuh* gemalt, wurde das Gemälde als Capriccio von »bitterem Humor«, aber auch als verschrobene, affektierte Absonderlichkeit aufgenommen. In jedem Falle aber wurde das Bild von »traumhaft unheimlicher« Wirkung allseits beachtet. Das Motiv konnte zunächst als Nachklang jener Halb- und Unterwelt erscheinen, die von den vierziger Jahren bis zum französischen und deutschen Naturalismus in literarischen Milieuschilderungen verarbeitet wurde. Tatsächlich versuchte Klinger sich hier erstmals in naturalistischer Gegenwartsschilderung, transzendiert diese jedoch sogleich mit den Mitteln einer abgründigen Phantasie. Die Szene, die von den Hintergründen des ebenso erregenden wie banalen Ereignisses nichts preisgibt als den Stillstand der Zeit vor der Zuspitzung, und der ironische Titel lassen den Betrachter perplex. Der nimmt zuerst vor allem die Leere zwischen den Gestalten wahr, bevor er den unauflösbaren Spannungsmoment durchschaut, wobei es ihm kaum gelingt, Figuren und Ambiente zu einem Szenario abzuschließen. Im Fortgang der Betrachtung verdichtet sich die Regungslosigkeit der durch die Schlagschatten überpointierten Gestalten zu ihrer schleichenden Vereinzelung. Der vertiefte Blick auf das Erlebnis der Moderne wie auch die Möglichkeiten der Malerei – jenes die Zeit anhaltenden Mediums – verbindet sich unlösbar mit einer sozial bewußten Wahrnehmung.

Fritz von Uhdes 1883–1884 entstandenes Gemälde *Lasset die Kindlein zu mir kommen* enthält als bedeutungsvolles Detail einen leeren Stuhl, der mit dem reicher dekorierten Stuhl kontrastiert, auf dem Christus sitzt. Van Gogh, der eine Reproduktion des Bildes 1885 ausführlich kommentierte, ließ sich auch durch dieses Vorbild zu seinen beiden Stilleben mit leeren Stühlen inspirieren, die er in Erinnerung an die gemeinsam mit Gauguin in Arles 1888–1889 verbrachte Zeit malen sollte. Das vor dem Hintergrund christlicher Bildtradition lesbare Motiv vermittelt bei beiden utopische Vorstellungen humanitär wirksamer Kunst. Doch entwickelte van Gogh seine Vision nicht durch das sentimentale Sujet, sondern – so Peter-

Klaus Schusters These, als Gegenentwurf zu Uhdes ungemein populärem Werk – durch künstlerische Verfahren, bei denen Ausdrucksteigerung und elementare Bedeutungsassoziation ineins gehen.

Wie Beate Söntgen vorführt, kann die *condition humaine* unter den Bedingungen der Moderne sich auch im scheinbar altvorderen Sujet Bahn brechen. Wilhelm Leibl zeigte 1882 *Drei Frauen in der Kirche* zuerst in München, und bald darauf in Paris und Wien. Verband man das Bauerngenre durchaus mit germanischer Provinzidylle, so widersprach das Bild doch derartigen Erwartungen. Der Belanglosigkeit des Themas der drei Aubingerinnen in ihrer Dorfkirche widersprach die hingebungsvolle, minutiöse Ausführung selbst häßlicher Details wie der gichtigen Hände. Statt der humorigen Reduktion auf Typen, statt der wohlmeinenden Charakterisierung des Heimischen zwischen Idylle und Karikatur, wie sie das biedermeierliche Genre bevorzugte, eine Malerei, die nicht akzentuiert, sondern nur vorführt. Aufgrund seiner Absage an das Gemüt hielt man Leibl seinen unverständlichen, ja, franzoelnden Jargon vor. Wie Courbets Steinklopfer waren die Bäuerinnen mit ihren zerarbeiteten Händen nicht typische Gestalten im Sinne der Genremalerei, sondern Metonymien all derer, die ihr Schicksal teilten. Der Künstler verleiht ihnen keine Bedeutung, diese erringen sie selbst. Eher als Genrefiguren erheben sie sich aus der bloßen Realität in jenem Bereich auffordernder Sinnhaftigkeit, den vormals die Allegorie oder gar der Mythos besetzt hielt. Die Malerei von überall gleicher, hingebungsvoller, doch wie geblendeter Aufmerksamkeit inszeniert zugleich mit der bannenden Kraft einer Kunst deren Scheitern. Verliert man sich an das Bild, so zerfällt die Realität, der sich Leibl so akribisch ausgeliefert hat.

Nach Courbet veranlaßte das Vorbild Manets und der Impressionisten eine tiefe Neuorientierung der deutschen Kunst. Hugo von Tschudi kaufte 1896 Manets *Wintergarten* für die Berliner Nationalgalerie. Im Februar 1904 wurde im Reichstag und im preußischen Landtag über die Zusammensetzung der Jury für die deutsche Kunst auf der Weltausstellung in St. Louis gestritten. Andreas Blühm hat diese Kunstdebatte rekonstruiert. Als Reaktion auf eine Intervention des Kaisers wurde höchst kontrovers auch über die Sezessionsbewegung und ihre französischen Vorbilder gestritten. Von höchster Bewunderung über halbherziges, ja, ironisches Lob bis zur Verächtlichmachung reichten die Einlassungen

der Redner besonders zu Manet. Verteidigt wurde er als ein Maler nicht der Gegenstände, sondern ihrer Wirkung unter realen Lichtverhältnissen; gelobt wurde er als »weiblich« sensibler Beobachter; abgekanzelt wurde er als doktrinärer Tendenzkünstler. Den *Wintergarten* deutete man wie selbstverständlich als die unsittliche Szene eines vulgär gestellten Antrags des sich von hinten auf die Lehne der Sitzbank stützenden Mannes an die Frau, die sich dort niedergelassen hatte. Manet hatte die innere Beziehung der Eheleute Guillemet nicht in Szene gesetzt, und das ungezwungene Nebeneinander setzte die deutsche Rezeption auf eine falsche Fährte. Statt das unschuldige Gemälde wirklich zu betrachten, projizierte man Stereotypen über Pariser Libertinage hinein. Unter der Hand stand auch die Malerei Max Liebermanns und ihre Anlehnung an das französische Vorbild zur Debatte.

Doch auch die Kuratoren, Kritiker und Kunsthistoriker, die den Impressionismus gegen den Widerstand der offiziellen Kulturpolitik im kaiserlichen Deutschland unterstützten, handelten im Namen eigener Sichtweisen und Motivationen. Eberhard König geht dem am Beispiel eines Juwels der Bremer Kunsthalle nach. 1908 erwarb Gustav Pauli Manets *Bildnis des Zacharie Astruc* für das von ihm geleitete Haus. Das 1866 gemalte Konterfei des schönen Mannes gefiel dessen Frau nicht, und so darf man Manets Biographen Tabarant Glauben schenken, wenn er behauptet, es sei an den Künstler zurückgegangen. Sicher wollte Manet dem vielseitigen Dichter und Aquarellisten vor allem dafür danken, daß er als Kunstkritiker nach dem Skandal um *Déjeuner sur l'herbe* 1863 als erster verteidigende Worte veröffentlicht hatte. Bislang las man das Bremer Porträt vor allem als Vorläufer der berühmteren Hommage an einen Schriftsteller-Freund, des Pariser Porträts Zolas, dem Manet 1868 die Ehre erwies, weil er im Vorjahr die Verteidigung von *Olympia* übernommen hatte. Im Alexis-Porträt kombiniert Manet ein Stilleben und eine Genreszene im Hintergrund mit dem Bildnis. Für die Hinterlegung eines dunklen Vordergrunds mit der Szene der Piano spielenden Frau ist Manet dem Vorbild von Tizians *Venus von Urbino* gefolgt. Thema Manets war also nicht nur der Porträtierte, sondern das gemeinsame Bemühen um künstlerisch gelebte Modernität in freier Aneignung der kunstgeschichtlichen Tradition. Gerade dies muß Pauli, der sich ein Leben lang für die Freiheit und Selbständigkeit der Kunst einsetzte, überzeugt haben,

das Werk seiner Sammlung zu integrieren. Nicht nur Kuratoren wie Gustav Pauli, Alfred Lichtwark und Hugo von Tschudi setzten sich für die Autonomie der Kunst ebenso wie der Kunstgeschichte ein. Eine auf ästhetische Modernität eher als auf aktuelle Sujets bedachte Rezeption französischer Kunst war in der deutschen Geschmackskultur, die sich gegen den herrschenden Wilhelminischen Ungeschmack richtete, keine Ausnahme.

Pierre Vaisse wirft die Frage auf, ob man die Malerei von Liebermann und seinem Kreis überhaupt als impressionistisch bezeichnen sollte. Dazu rekonstruiert er die Geschichte dieser kunsthistorischen und -kritischen Begriffsbildung. Liebermanns *Eva* mit dem Apfel ist ein holländisches Bauernmädchen. 1883 malte der Künstler sie aus der Erinnerung in Berlin – als Impressionist? Das Verfahren erinnerter Ursprünglichkeit stellt festgefahrene Vorurteile über impressionistische Freilichtmalerei in Frage. Den Zeitgenossen freilich galt noch die Vergrößerung der im Freilicht gemalten Motivstudie im Atelier als mit dem Impressionismus vereinbar. Dementsprechend stand Liebermanns schon zu Lebzeiten bekannte Arbeitsteilung zwischen Naturstudium im Sommer und Atelierarbeit im langen Berliner Winter seiner Wertung als »deutscher Impressionist« nicht entgegen. Dennoch ist der deutsche Impressionismus ein Konstrukt, dem man mit Julius Meier-Graefe widersprechen darf. Hugo von Tschudi hatte in seinem Text zur Jahrhundertausstellung des Jahres 1906 Liebermann auf dem Weg zum Impressionismus gesehen, und seither deklinierte man die deutsche Primamalerei des späten 19. Jahrhunderts in Parallele zur französischen Kunstentwicklung. Den Impressionismus setzte eine spekulative deutsche Kunstgeschichte auf eine Stufe mit eben erst erfundenen Stilbegriffen wie Gotik und Barock. Sie sah ihn dabei einmal als universalhistorische Stilkategorie, ein anderes Mal als Ausdruck eines positivistischen Zeitalters – und wie dieses, sinnlich und oberflächlich. Die Erfindung eines deutschen Impressionismus, bald ergänzt um den wesenhaft germanischen Expressionismus, wertete die deutsche Kunstentwicklung gegenüber der französischen auf. Doch der Platz des jüdischen Künstlers Liebermann im solcherart konstruierten deutschen Impressionismus blieb prekär. Wenn auch seine Malerei dem Impressionismus eines Manet und Monet weniger verpflichtet war als gemeinhin angenommen, so steht doch fest, daß er seine Reputation in Paris erwarb, bevor man ihn auch in Berlin und

Deutschland ebenso schätzte wie bekämpfte. Doch selbst seine Pariser Bewunderer waren weniger die Impressionisten als heute zu Unrecht vergessene Naturalisten wie Alfred Philippe Roll, denen auch Liebermanns Malerei in mancher Hinsicht verwandt sei.

Wie die Verehrer Manets und der Impressionisten blendeten die deutschen Bewunderer des Neo-Impressionismus die Auseinandersetzung der Künstler mit der sozialen Gegenwart aus, um vor allem der Freiheit des nur Künstlerischen das Wort zu reden. Als Georges Seurat sein Hauptwerk *Ein Sonntag Nachmittag auf der Insel La Grande-Jatte* 1886 bei den Indépendants ausgestellt hatte, bemängelte die Kritik, die Figuren sähen aus wie Holzpuppen, ja, wie mechanische Spielzeuge. Ein solcher Maler könne niemals Aktfiguren malen. So machte sich der Maler denn daran, ein Modell, das sich vor dem Skandalbild ankleidet, dreimal wie die drei Grazien im gleichen Bild zu präsentieren. Alexandre Kostka geht einem Umgang mit dem Gemälde nach, den man zugleich als ästhetizistisch und als barbarisch einstufen muß. Nachdem der junge Harry Graf Kessler 1897 eine Wohnung zwischen dem Potsdamer Bahnhof und dem Leipziger Platz in Berlin bezogen hatte, kaufte er als erstes Werk Seurats *Poseuses*. Doch dem jungen Grafen, der das Bild in einem eigens dafür geschaffenen Rahmen in seinem von Henry van de Velde dekorierten Speisesaal vorführte, wollte nur eine der keuschen, fast halbwüchsigen Schönheiten zeigen. Auf einem verborgenen, drehbaren Mechanismus aufgerollt, war von der Leinwand jeweils nur eine von Seurats *Poseuses* zu sehen. Der elitäre Dandy und Ästhet hatte seinen Geschmack über den des Künstlers gestellt. Paul Signac, der Seurats Pointillismus weiterentwickelt hatte, und nietzscheanischer Zugriff legitimierten diese Verschiebung des ästhetischen Sinns beim Transfer von Frankreich nach Deutschland. Im dekorativen Gesamtkunstwerk waren für Kessler »die besten Bilder [...] die passendsten eingerahmten Flecke für unsere Wände«. Seurat hatte durch die unverblünte Aneinanderreihung dreier Darstellungen des gleichen Modells die Atelierfiktion entblößt und damit das Bild des Künstlers als eines ästhetischen Demiurgen. Kessler reduzierte sein Werk nicht nur in der Größe, sondern auch im Anspruch, indem er es zum nur ästhetischen Wandschmuck degradierte.

Wie Rachel Esner demonstriert, sperrte sich Vincent van Goghs Kunst nur dem Anschein nach gegen Vereinnahmungen durch

Nationalkulturen, die sich von Völkerpsychologen eine je eigene Charakterologie andichten ließen. In Frankreich galt van Gogh als ebenso groß- wie fremdartig, nicht klassifizierbar, und wurde doch mit Frans Hals oder Rembrandt, ja, mit Spinoza verglichen – bis Théodore Duret ihn 1916 in seiner Monographie für die Kunstentwicklung des Impressionismus reklamierte. Gegner seiner Kunst jedoch apostrophierten diese als germanisch; ein Skeptiker wie Maurice Denis sah in ihm einen Romantiker. Konservative Gegner der Fauves schließlich bekämpften mit seinem Einfluß auf die jüngere Generation die Gefahr einer »germanischen« Überfremdung französischer Klarheit. Meist sah man in van Gogh den »Anderen«. In Deutschland galt er bis 1911 weitgehend als Künstler französischer Tradition. Sowohl von den Freunden wie von den Gegnern der Kunstentwicklung zum Impressionismus wurde er dieser fraglos zugeordnet. Noch Carl Vinnen und die 1911 gegen die Bevorzugung alles Französischen protestierenden »deutschen Künstler« zielten vor allem auf van Gogh. Allmählich jedoch griff eine Einschätzung des Niederländers als Genie »germanischer« Expressivität Platz, die in van Goghs Malerei das tragische, zugleich zerstörerische und aufbauende Ende der jüngeren französischen Entwicklung verherrlichte. Van Gogh erschien nun als Wegbereiter des Expressionismus, des deutschen Wegs zur Avantgarde. In beiden Ländern hatte die Van-Gogh-Legende einen entscheidenden Stellenwert in der Debatte um die künstlerische Selbstfindung der Nation.

Mit Hans A. Lüthy tun wir vollends den Schritt ins 20. Jahrhundert und seine Avantgarden – aber indirekt, nur im Spiegel einer jetzt erst möglichen Wertschätzung Géricaults. 1907 fand in der Berliner Galerie Gurlitt die erste deutsche Géricault-Ausstellung statt. Julius Meier-Graefe begrüßte dort Géricaults Porträt eines Geistesgestörten aus der Pariser geschlossenen Anstalt La Salpêtrière, der von der militärischen Kommandogewalt besessen war, als ein Bild von »geradezu mysteriöser Gewalt«. Géricaults Vergegenwärtigung der »menschlichen Figur« war schon im 19. Jahrhundert der Kunst Rembrandts zur Seite gestellt worden, der man gegen Ende des Jahrhunderts ein germanisches Wesen zu bescheinigen begann. Organisiert hatte die Ausstellung der seit 1889 in Paris lebende Schweizer Otto Ackermann, ein Pazifist, Bonvivant und genialer Genießer von Kunst und Literatur, der durch die

Mitherausgabe einer Zeitschrift und durch seinen Salon mit der internationalen ästhetischen Elite bekannt war. Bereits 1905–1906 hatte Ackermann seine Kunstsammlung, darunter mindestens sechs Werke Géricaults, in München und anderen deutschen Kunststädten zirkulieren lassen. Géricaults Bildnisserie von Insassen der Salpêtrière konnte erst die Moderne wirklich würdigen. Noch 1866 hatte der Louvre den Ankauf abgelehnt, erst 1887 wurden fünf der Bilder in der Pariser Ecole des Beaux-Arts ausgestellt. Als symbolistische und naturalistische Ausstellungskunst um die Gunst eines Publikums wetteiferten, das sie mit Bildern aufrührender Gegenwart und mythischer Vergangenheit erregten, als die Avantgarden darauf reagierten, zu Einkehr und Einfachheit zurückkehrten, wurde der Geistesranke zum Monument der Kunst. Er, der nicht lügen konnte, und trotzdem der Wirklichkeit entrückt war, avancierte zum Symbol der künstlerischen Sendung. Das Reale Géricaults war das unauslotbar Unbewußte der armen Teufel, die er den Blicken so unverblümt ausliefert. Der Verrückte wurde erst jetzt zum stillen Kündler jener verborgenen Wahrheiten, denen sich die Kunst nunmehr zuwandte. Kriegshelden hatten das Jahrhundert der Nationen eröffnet. Der *Fou du commandement militaire* wurde zu seinem Abgesang.

¹ Zum Versuch Louis-Philippes, alle »gloires de la France« in einer zugleich versöhnlichen und einigenden Vision der konfliktreichen Geschichte Frankreichs zu einen, vgl. Thomas W. Gaetgens: *Versailles. De la résidence royale au musée historique. La Galerie des Batailles dans le Musée Historique de Louis-Philippe*, Paris 1984.

² Anton von Werner zelebrierte das Ereignis in einem im Kaiserreich berühmten Gemälde: *Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs*, 1885 (Friedrichsruh, Bismarck-Museum); vgl. dazu: Thomas W. Gaetgens: *Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*, Frankfurt am Main 1990.

³ Vgl. Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], 14. Aufl., Darmstadt u. Neuwied 1983; Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität* [1974], Frankfurt am Main 1983. Wichtig auch die Überlegungen zur Wirkung des Historienbildes in Frankreich am Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert in: Stefan Germer: *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich u. New York 1988, S. 11–95; sowie grundlegend zum Kunstverständnis in der bürgerlichen Öffentlichkeit vgl. Werner Busch: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim 1977; id.: *Das sentimental-*

- sche Bild. *Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- ⁴ Zur Visualisierung von Zeitgeschichte und Geschichte und zu dem Wandel des Rezeptionsverhaltens im 19. Jahrhundert vgl. Stefan Germer u. Michael F. Zimmermann (Hg.): *Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München u. Berlin 1997.
- ⁵ Maurice Agulhon: *Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1780 à 1914*, Paris 1979; Monika Wagner: *Freiheitswunsch und Frauenbild. Veränderungen der »Liberté« zwischen 1789 und 1830*, in: Inge Stephan u. Sigrid Weigel (Hg.): *Die Marseillaise Weiber*, Berlin 1989, S. 7–36.
- ⁶ Vgl. dazu die Katalognotiz von Claude Keisch, Marie Ursula Riemann Reyher, Henri Loyrette u. Philip Conisbee (Hg.): *Adolph Menzel, 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Ausstellungskatalog, Musée d'Orsay, Paris / National Gallery of Art, Washington / Berlin, Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, 1996–1997, S. 254–258.
- ⁷ Georg Friedrich Koch: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, bes. S.124ff.; zur Entstehung des modernen Ausstellungsbetriebs besonders in England vgl. Maximiliane Drechsler: *Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*, München u. Berlin 1996; Patricia Mainardi: *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, New York u. Oakleigh/Australien 1993.
- ⁸ Einführend zur Geschichte der französischen Kunstkritik, doch teilweise überholt: Anita Brookner: *The genius of the future. Diderot, Stendhal, Baudelaire, Zola, the brothers Goncourt, Huysmans. Studies in French art criticism*, London u. New York 1978. Ein Entwicklungsmodell zur Kunstkritik am Übergang vom 18. zum 19. Jh. und zur öffentlichen Debatte von Kunst: Stefan Germer u. Hubertus Kohle: *Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, in: Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier u. Martin Warnke (Hg.): *Kunst und Kunsttheorie, 1400–1900*, Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 48), S. 287–312. Zu aktuellen Fragestellungen der Forschungsdebatte um die Kunstkritik vgl. Uwe Fleckner u. Thomas W. Gaetgens (Hg.): *Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich, 1900–1945*, (Passagen/Passages, Bd. 1) Berlin 1999.
- ⁹ Jean Adhémar: *La lithographie. 200 ans d'histoire de technique d'art*, Paris 1983; McAllister W. Johnson: *French Lithography: The Restoration Salons, 1817–1824*, Kingston/Ontario 1977.
- ¹⁰ Elke Hilscher: *Die Bilderbogen im 19. Jahrhundert*, München 1977.
- ¹¹ Eine wissenschaftliche Einführung zur Geschichte der illustrierten Presse existiert nicht. Dieser Aspekt der Bildkultur wurde bislang nur in Einzelaspekten gewürdigt. Nützlich zur Orientierung: Mason Jackson: *The Pictorial Press: Its Origin and Progress* [1879], London 1885; G. Weill: *Le journal. Origines, évolution et rôle de la presse périodique*, Paris 1934 (*L'évolution de l'humanité*, 94); Allan Ellenius: *Reproducing Art as a Paradigm of Communication. The Case of the Nineteenth Century Illustrated Magazines*, in: Hedvig Brander Jonsson, Allan Ellenius, Thomas Hård af Segerstad, Lena Johannesson u. Barbo Werkmäster (Hg.): *Visual Paraphrases. Studies in Mass Media Imagery*, Uppsala u. Stockholm 1983, S. 69–92.

- Einzelstudien sind rar; vgl. etwa: Jean-Noël Marchandiau: *L'illustration, 1843–1944. Vie et mort d'un journal*, Toulouse 1987; Krishnâ Renou et al.: *L'illustration. Un siècle de vie française*. Ausstellungskatalog, Musée Carnavalet, Paris 1987; Adelheid Stielau: *Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften »Fliegende Blätter« und »Punch«*. Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte der bildenden Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, Phil. Diss., Aachen 1976; Hartwig Gebhardt: *Auf der Suche nach nationaler Identität. Publizistische Strategien in der Leipziger »Illustrierten Zeitung« zwischen Revolution und Reichsgründung*, in: Germer u. Zimmermann (wie Anm. 4), 1997, S. 310–323.
- ¹² Zur Reproduktionsgraphik und zur Buchillustration – zwei andere Bereiche des Bildkultur des 19. Jh., deren Bedeutung erst erkannt wird – einführend: Anthony Dyson: *Pictures to print. The nineteenth-century engraving trade*, London, 1983; Ulrike Bodemann, Silvia Friedrich-Rust, Horst Günther u. Eckhard Schaar: *L'Art d'illustration. Französische Buchillustration des 19. Jahrhunderts zwischen Prachtwerk und Billigbuch*, Ausstellungskatalog, Zeughaus der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Wolfenbüttel 1985–1986. Exemplarische Studien: Zu dem Kunst-, Graphik- und Reproduktionshändler Goupil und seiner Vorreiterrolle vgl. Stephen Bann: *After Delaroche. Art and its reproductions in mid nineteenth century France*, Ausstellungskatalog, The Strag Print Room, University College, London 1998. Zur Firma Hanfstaengl vgl. Helmut Heß: *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe Fotografische Kunstreproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*, Phil. Diss., München 1999.
- ¹³ June Hargrove: *The statues of Paris. An open-air Pantheon. The history of statues to great men*, Antwerpen 1989.
- ¹⁴ Stephen Bann: *Paul Delaroche. History painted*, London 1997.
- ¹⁵ Pierre Théberge, Jean Clair et al. (Hg.): *Lost Paradise. Symbolist Europe*, Ausstellungskatalog, The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1995.
- ¹⁶ Vgl. Michel Foucault: *L'histoire de la sexualité*, Bd. 1: *La volonté de savoir*, Paris 1976, Bd. 2: *L'usage des plaisirs*, Paris 1984, Bd. 3: *Le souci de soi*, Paris 1984; vgl. auch. Jean Clair (Hg.): *L'âme au corps. Arts et sciences, 1793–1993*, Ausstellungskatalog, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1993–1994, Beispielhafte pragmatische Studie über die Neustrukturierung bürgerlicher Psyche durch die Psychoanalyse: Ian Hacking: *Rewriting the soul. Multiple personality and the sciences of memory*, Princeton, N.J. 1995, S. 128ff.
- ¹⁷ Robert Rosenblum, Maryanne Stevens u. Ann Dumas: *1900. Art at the crossroads*, Ausstellungskatalog, Royal Academy of Arts, London / Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2000. Vgl. beispielhaft zu den Weltausstellungen des Jahres 1855 und 1867: Patricia Mainardi: *Art and politics of the Second Empire. The universal expositions of 1855 and 1867*, New Haven u. London 1987.
- ¹⁸ Helmut Kreuzer: *Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1971; Gerrold Seigel: *Bohemian Paris – Culture, politics, and the boundaries of bourgeois life, 1830–1930*, New York 1986; Marilyn R. Brown: *Gypsies and other Bohemians. The myth of the artist in nineteenth-century France*, Ann Arbor, Michigan 1986.
- ¹⁹ Andreas Burmester, Christoph Heilmann u. Michael F. Zimmermann (Hg.): *Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei*, München 1999.
- ²⁰ Kenworth Moffett: *Meier-Graefe as art critic*, München 1973; Thomas W. Gaehtgens: *Les rapports de l'histoire de l'art et de l'art contemporain en Allemagne à l'époque de Wölfflin et de Meier-Graefe*, in: *Revue de l'Art* 88/1990, S. 31–38.

- ²¹ Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge/Mass. u. London 1990.
- ²² Vgl. zur weiteren Durchführung dieser Fragestellung zur zunehmenden Ausdifferenzierung von Kunst, Kunstkritik und Kunstgeschichte: Michael F. Zimmermann: *Kritik und Theorie des Kubismus. Ardengo Soffici und Daniel-Henry Kahnweiler*, in: Fleckner u. Gaetgens 1999 (wie Anm. 8), S. 425–480, S. 425ff.
- ²³ Meine Ausführungen widersprechen hier der Deutung, die Ivan Nagel in diesem Jahr in einem Vortrag vorgestellt hat, obwohl sie dieser zugleich auch verpflichtet sind.
- ²⁴ Einführend: Antoine Schnapper: *David, témoin de son temps*, Paris 1980, S. 72–78. Zur Debatte um das Gemälde vgl. Thomas Crow: *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven u. London 1985, S. 240; Michael Fried: *Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot* [1980], 2., erw. Aufl. Chicago 1987, S. 41–43, S. 192–193. Fried wird widersprochen in: Norman Bryson: *Word and image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1981, S. 226; id.: *Tradition and desire: from David to Delacroix*, Cambridge 1984, S. 46. Fried antwortet auf die Kritik in: *David et l'antithéâtralité*, in: Régis Michel (Hg.): *David contre David. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989*, Paris 1993, S. 199–227.
- ²⁵ Jens Christian Jensen: *Adolph Menzel*, Köln 1982, S. 74, Susanne von Falkenhausen: *Zeitzeuge der Leere – Zum Scheitern nationaler Bildformeln bei Menzel*, in: Adolph Menzel 1996–1997 (wie Anm. 6), Köln 1997, S. 493–502, S. 498ff.
- ²⁶ Hubertus Kohle: *Geschichte als Gegenwart. Bemerkungen zu Adolph Menzels Friedrich-Bildern*, in: Germer u. Zimmermann 1997 (wie Anm. 4), S. 529–549.
- ²⁷ Maßgeblich über dieses Bild immer noch: Nils Gösta Sandblad: *Manet. Three studies in artistic conception*. Lund 1954, S. 17–68.
- ²⁸ Jensen 1982 (wie Anm. 25), S. 100. Dort mehr zu dem Vergleich beider Gemälde bei Julius Meier-Graefe.; vgl. Thomas W. Gaetgens: *Vom historischen zum zeitgenössischen Genre. Menzels geschulderte Authentizität und der französische Bildbegriff*, in: Adolph Menzel 1996–1997 (wie Anm. 6) S. 449–480, S. 476ff.