

III. Von der nachbarocken Ära bis zur Gegenwart

1. Grundsätzliches über die nachbarocke Ikonographie – neue Formen der Kunst-Rezeption
2. Themen klassizistischer und klassischer Kunst
3. Der Versuch der Romantik, die Ikonographie durch literarische, religiöse und naturmystische Bildthemen zu erneuern
4. Herrschaft und Politik in der Kunst des 19. Jh.
5. Der Rückgriff auf die Geschichte
6. Stufen des Exotismus: Orientalmalerei, Japonismus und „Negerkunst“
7. Facetten des Naturalismus
8. Das Ringen um ein neues Menschenbild: Symbolismus, Expressionismus, Dada und Surrealismus
9. Das Ende der Ikonographie in einer sich selbst reflektierenden Kunst (Literatur S. 80)

1. Grundsätzliches über die nachbarocke Ikonographie – neue Formen der Kunst-Rezeption

Die großen Deckenfresken von Anton Raphael Mengs im Königlichen Palast zu Madrid (1762–1775) sind ein letzter Höhepunkt der barocken Allegorese: Durch ein mythologisch-historisches Darstellungsprogramm, in dessen Mittelpunkt Herkules und Trajan stehen, soll das Haus Bourbon verherrlicht werden. Gegen Ende des 18. Jh. verlieren die tradierten humanistischen Themenkreise ihre Verbindlichkeit und damit auch die Fähigkeit, als allegorische Einkleidung zeitgenössischer Darstellungsabsichten zu fungieren. Goethe lehnt die Allegorie ab, bei der „der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht“, und unterscheidet davon das Symbol, die „lebendig-agenscheinliche Offenbarung des Unerforschlichen“. Gleichzeitig wird die Forderung laut, die Kunst solle nur Inhalte darstellen, die sich ganz selbst aussprechen, anstatt nur über das Verständnis der *historia* zugänglich zu sein. Auf den Zerfall der barocken Allegorik reagiert das 19. Jh. auf verschiedene Weise: Von manchen wird eine nur auf dem Hintergrund ikonographischen Wissens verstehbare Kunst abgelehnt, andere suchen nach einer zeitgemäßen Erneuerung von tradierten Bildthemen, schließlich wird auch der Aufbau einer neuen Ikonographie versucht.

Die ikonographische Tradition wirkt oft auf Wegen fort, die vorher nur eine untergeordnete Bedeutung hatten: Motive mit vormalig festgelegter Bedeutung erhalten einen weniger verbindlichen Gehalt; Motive, die ihren Platz in der christlichen Bildwelt hatten, werden mit profanen Inhalten versehen. Gleichzeitig können religiöse Bildstoffe ohne Anlehnung an traditionelle Bildtypen emotional neu gefasst werden. Wenn Künstler wie die → Nazarener am überlieferten christlichen Bildgut festhalten, so greifen sie dabei auch auf einen idealisierten historischen Stil zurück. „Die Stilisierung ermöglicht ihnen die historische Eliminierung des bereits Erfahrenen, z. B. des psychisch-individuell Differenzierten“ (W. Busch).

Voraussetzung für die Auflösung der barocken Ikonographie war die Umwandlung des institutionellen Rahmens der Ausbildung der Künstler und der Rezeption von Kunst. Die französische Entwicklung war beispielgebend. Colbert hatte die 1648 gegründete Pariser Akademie seit 1661 zu einer Einrichtung gestaltet, die eine große Zahl von Künstlern vom Einfluß der Zünfte befreite. Im Geist des → Klassizismus wurden im späten 18. Jh. überall in Europa nach dem französischen Vorbild Akademien neu gegründet oder reformiert. Im 19. Jh. blieben die Akademien, besonders die in Paris, ein Hort der klassizistischen Tradition; sie bestanden auf der Höherbewertung der Historienmalerei gegenüber der Genre- und Landschaftsmalerei. Aus Frankreich stammt auch die Institution der Salons, die seit 1675 als öffentliche Akademieausstellungen in einem Rhythmus von zwei Jahren abgehalten wurden. Im 19. Jh. gab es überall in Europa öffentliche Salons, deren Jurys oft durch die Akademien dominiert wurden. Kunst wurde seit der Mitte des 18. Jh. in weit höherem Maße als je zuvor eine öffentliche Angelegenheit. Aus Protest gegen die Bevorzugung akademischer Kunst entstanden gegen Ende des 19. Jh. besonders in Paris, Wien und Berlin Sezessionsbewegungen. Vorbild waren die Impressionisten, die von 1874 bis 1886 regelmäßig eigene öffentliche Ausstellungen organisierten.

2. Themen klassizistischer und klassischer Kunst

Der Forderung Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) nach einer neuen Zuwendung zu „homerischen“ Themen kommt der Klassizismus nur teilweise nach. Beliebte „homerische“ Bildstoffe des späten 18. Jh. sind wegen der beispielhaften Tugend der Haupthelden z. B. die Totenklage des Achilleus um den vorbildlichen Freund Patroklos, seine Rache und die Klage der Andromache um den von Achill getöteten Hektor. In solchen *exempla virtutis* wird die Aufforderung zum guten Handeln aus dem Bereich des Religiösen herausgeführt. Venus, die drei Grazien, Nymphen und Helden wie Theseus, Perseus oder Jason werden oft zum Thema der an der Darstellung antiker Akte interessierten klassizistischen Bildhauerei. Großer Beliebtheit erfreuen sich mythologische Liebespaare wie Amor und Psyche, Venus und Adonis, Paris und Helena, die ebenfalls Gelegenheit zur Aktdarstellung gaben und zur moralisch-psychologisierenden Betrachtung der Liebe einluden. Eine besonders auf historische Detailschilderung bedachte antike Genremalerei wird seit etwa 1850 zu einem Refugium des akademischen Klassizismus.

Einer neuen Art der Verbildlichung antiker Mythologie begegnen wir im Werk Arnold Böcklins und Camille Corots: Antike Mythologie erscheint als poetische Verarbeitung von Zuständen des Natur-Erlebens oder wird sogar als halluzinatorische Vision des in der Natur lebenden Bauern psychologisch plausibel gemacht. Gleichzeitig entrücken Pierre Cécile Puvis de Chavannes und Hans von Marées die Mythologie in eine Sphäre heroisch-idealen Lebens und begründen die moderne Idee von klassischer Schönheit, wie sie sich beispielhaft im Werk des Bildhauers Aristide Maillol zeigt. Eine vage Anspielung auf den Mythos vom Goldenen Zeitalter ist die klassische Ebene einiger Bilder vom irdischen Glück im 20. Jahrhundert (z. B. Henri Matisse, *Bonheur de vivre*. 1905–1906. Merion, Barnes Foundation).

3. Der Versuch der Romantik, die Ikonographie durch literarische, religiöse und naturmystische Bildthemen zu erneuern

Die drei Wege der →Romantik zu einer neuen, zeitgemäßen Ikonographie können in groben Zügen verschiedenen kulturellen Bereichen zugeordnet werden: Besonders Frankreich und England als Länder mit einer breiten öffentlichen Kunstrezeption beschritten den Weg der Erneuerung durch literarische Themen; in den deutschsprachigen Ländern versuchten die Künstler des katholischen Südens und die „Deutschrömer“ eine Erneuerung der religiösen Ikonographie des Quattrocento und der „Dürerzeit“, während die Maler des protestantischen Nordens ein neues, mystisches Verständnis der Natur und eine Erneuerung der Kunst durch die Landschaftsmalerei anstrebten.

Der Rückgriff auf die Literaturgeschichte geschah besonders in England mit der Absicht, die nationale Historienmalerei zu erneuern bzw. zu begründen. Die Welt →Shakespeares und die der weltumspannenden Epen John →Miltons tritt uns in vielfach umgedeuteter und bereicherter Form in den Bildern des aus der Schweiz eingewanderten Johann Heinrich Füssli und des von ihm beeinflussten William Blake entgegen. Durch diese Künstler, durch Delacroix und die Nazarener wird →Dantes *Göttliche Komödie* wieder zum Thema der Malerei. Delacroix und Horace Vernet verarbeiten literarische Stoffe Lord Byrons. Goethes *Faust* wird nicht nur in Deutschland, sondern auch von Delacroix illustriert. Seit 1760 gab der Schotte James MacPherson Gedichte heraus, von denen er behauptete, es handle sich um Übersetzungen der Gesänge des alten schottischen Barden Ossian. Die Ossianmode, für die es viele Zeugnisse in der Malerei gibt, ging der im 19. Jh. so übermächtig werdenden Nibelungenmode voraus.

Die Erneuerung der religiösen Ikonographie durch die Nazarener soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein Bruch mit dem Barock längst vollzogen war. Die im Barock so verbreiteten Martyrien - die schon Denis Diderot als für die *schönen* Künste ungeeignete Bildthemen verworfen hatte - malen auch die Nazarener kaum. Die Madonna, die Kind-

heit und das irdische Wirken Jesu bevorzugen sie. Selbst das Thema der Kreuzigung wurde vermieden. Die Kunst des späteren 19. Jh. behandelte die religiösen Themen im Unterschied zu den Nazarenern mit einem oft übersteigerten Realismus oder einer starken psychologischen Einfühlbarkeit.

- 5 Im Gefühl, am Anfang einer neuen Zeit zu stehen, lehnten die protestantischen Maler Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich allgemeine Kunstregeln und tradierte ikonographische Motive ab. Sie suchten nach einer Erneuerung der Kunst aus der Landschaftsmalerei, in der das Verhältnis des Ich zur unendlichen Natur am reinsten zum Ausdruck kommt. Runge schuf in seinem Tageszeitenzyklus (vier Federzeichnungen in
10 der Hamburger Kunsthalle), der die zyklische Natur mit ihrem Rhythmus des Wachsens, Blühens und Vergehens der Ewigkeit Gottes gegenüberstellt, eine eigene „private“ Ikonographie. Seine arabeskenhaften Allegorien verstand er als Landschaftsbilder. Das Bemühen, auf dem Grunde der inneren Natur auch die Kräfte der äußeren zu erahnen, drückt sich auch im Werk einiger Maler des abstrakten Expressionismus aus.

15 4. Herrschaft und Politik in der Kunst des 19. Jh.

- Die Darstellung eines politischen Herrschaftsanspruches wird im 19. Jh. zu einem Problem. Die Erfahrung der politischen und ideologischen Dauerkrise tritt in einen unlösbaren Widerspruch mit dem Bedürfnis nach fürstlicher Selbstdarstellung. Dieser Widerspruch äußert sich deutlich im Werk Francisco Goyas, der mit seinen höfischen Portraits
20 noch in der Tradition des →Barock steht. Gleichzeitig zeigt er in anklagenden Bildern und Graphiken die Schrecklichkeit des Krieges, ohne eine rettende politische Programmatik hervorleuchten zu lassen. Eine andere politische Ikonographie begründete Jacques-Louis David, der größte französische Maler der Revolutionszeit. Er erlebt die Zeitgeschichte nicht, wie Goya, primär als Leidender, sondern als engagiert Handelnder. In propagandistischen Darstellungen von „Märtyrern“ der Revolution unterstützt er die Machthaber
25 des *terreur*, um später in einem neuen Typ des Herrscherbildes den Ruhm Napoleons zu künden. Alle um 1800 neu geschaffenen Bildtypen, das humanitär anklagende Ereignisbild, das engagierte politische Gemälde und das zeitgenössische Ereignisbild werden eine reiche Folge haben, aber nur der von Goya neu geschaffene Typ lebt bis heute in Realisa-
30 tionen des höchsten künstlerischen Niveaus fort.

- Die in Frankreich besonders im Zusammenhang mit der Revolution von 1848 entstehende Darstellung des seiner Freiheiten beraubten und ausgebeuteten Menschen, der sich in sein Schicksal gibt oder sich dagegen auflehnt, ist in der Kunst des 19. Jh. etwas Neues. Marginalisierte, die vom politischen, technischen und wirtschaftlichen Fortschritt nur die
35 Schattenseite erleben, werden von den Realisten der zweiten Jahrhunderthälfte häufiger dargestellt als Arbeiter in den Fabriken.

5. Der Rückgriff auf die Geschichte

- Der Rückgriff auf die Geschichte geschieht oft in politischer Absicht. Die frühe Geschichte der römischen Republik mit ihren vielen Beispielen politischer Tugendhaftigkeit
40 wird im späten 18. Jh. ein bevorzugtes Thema der Historienmalerei. Der Bürgerkönig Louis Philippe, der sich weder auf die Legitimität der bourbonischen Genealogie noch auf die „Heldentaten“ Napoleons berufen konnte, ließ unter der Devise *A toutes les gloires de la France* in der Galerie des Batailles im Schloß von Versailles die ganze französische Geschichte in 33 Schlachtenbildern feiern. – In Belgien entsteht seit der Staatsgründung
45 1830 eine Historienmalerei, die auch stilistisch auf die nationale Vergangenheit zurückgreift. – Als das protestantische preußische Königtum sich eine ursprünglich dem Wesen nach katholische Reichsidee zu eigen gemacht hatte, versuchte es von diesem Umstand abzulenken, indem es sich mit Herrschaftszeichen umgab, die der staufischen Romanik entlehnt wurden. Wilhelm I. wurde als Barbablanca ikonographisch mit Barbarossa ver-
50 glichen.

6. *Stufen des Exotismus: Orientalmalerei, Japonismus und „Negerkunst“*

Während der barocken Chinoiserie eine idyllische Vorstellung vom fremden Lande zugrunde lag, waren der Orientalismus und der Japonismus des 19. Jh. von einem verstärkten völkerkundlichen Interesse begleitet. Gemeinsam ist dem barocken und dem späteren Exotismus jedoch, daß man in der Darstellung des anderen Landes eine von gesellschaftlichen Tabus bestimmte Moral vergessen konnte: Die Sitten und Gebräuche der Fremden schienen diesen Blickwinkel zunächst nicht zuzulassen.

Seit der Spätromantik reisten viele Künstler in den Orient, den sie später in Genre- und Landschaftsbildern zum bevorzugten Gegenstand ihrer Kunst machten. Nach der Jahrhundertmitte erlaubte die Orientalmalerei das gleichzeitige Erreichen zweier entgegengesetzter Ziele: Das der realistischen Detailschilderung und das der Anregung der Phantasie. Obwohl der Orient das Erotische verbirgt und die Maler nur in den seltensten Fällen Zugang zu Harems hatten, spielt die Frau eine wichtige Rolle in der Orientalmalerei.

Anders als der Orientalismus brachte der Japonismus nicht eine spezifisch „japanische“ Ikonographie hervor. Die Impressionisten griffen auf japanische Farbholzschnitte zurück, um Anregungen zur Lösung bildnerischer Probleme bei der Darstellung des modernen Lebens zu erhalten. Die ästhetisch verfeinerten Vorbilder aus dem fernen Osten trugen dazu bei, daß die Impressionisten der Bewältigung autonomer Probleme der Malerei mehr und mehr den Vorzug gegenüber der Darstellung des modernen Lebens gaben.

Auch die Bewunderung der Expressionisten und der Kubisten für die Kunst der Naturvölker hatte eher stilistische als ikonographische Folgen. Es bestand allerdings die Neigung, in der Negerkunst eine Bejahung der in der bürgerlichen Welt so vielfach verleugneten und unterdrückten Triebhaftigkeit des Menschen zu sehen und sie in diesem Sinne als Vorbild für eine von ursprünglichen Instinkten geprägte Sichtweise der Natur und der zeitgenössischen Welt heranzuziehen.

7. *Facetten des Naturalismus*

Italien ist das Hauptthema der Landschaftsmalerei zu Beginn des 19. Jh. Mit Ausnahme der dänischen Schule und der deutschen Romantiker entdecken die meisten Maler die heimische Landschaft nur zögernd. Ausgehend von den heroisch-mythologischen, „vergilischen“ Landschaften Claude Lorrains und Nicolas Poussins wenden sich Künstler wie Josef Anton Koch und Pierre-Henri de Valenciennes der italienischen Landschaft zu. Die Italiensehnsucht kann zum eigentlichen Thema werden, wenn die mythologische Staffage durch die Darstellung des bäuerlichen Lebens im Einklang mit der Natur ersetzt wird. Eine solche Idylle entdeckt Ferdinand Georg Waldmüller auch in der österreichischen Heimat.

Die Aufwertung der nördlichen Landschaft geht in der ersten Hälfte des 19. Jh. mit der Höherbewertung einer flüchtigen, ursprünglich nur Skizzen vorbehaltenen Malweise einher. In Anlehnung an die niederländische Malerei des 17. Jh. entsteht seit Constable die naturalistische Landschaftsmalerei des 19. Jh. Die während des *Second Empire* florierende Schule von Barbizon taucht die Landschaft der Île-de-France oft in ein düsteres, rätselhaftes Licht oder bemüht sich, sie mit den Augen der Bauern zu sehen. An die Stelle ihrer romantischen Sichtweise tritt bei den Impressionisten die positivistische des großstädtischen Ausflüglers. Die durch die Eisenbahn zunehmende Stadtranderholung wird ebenso zum Thema ihrer optimistischen Bilder wie die aus den gleichen Gründen beginnende Industrialisierung der Vorstädte. Zugleich übertragen sie die von akademischen Regeln unbeschwerte Technik der Landschaftsmalerei auf großformatige Gemälde vom Range eines Historienbildes und zerbrechen so die überkommene Hierarchie der Gattungen.

8. *Das Ringen um ein neues Menschenbild: Symbolismus, Expressionismus, Dada und Surrealismus*

Aus der antiken Mythologie und der Bibel wählen die Symbolisten Sujets aus, die das

Untergründige und die Todesverwandtschaft der Liebe beleuchten. Wie die Romantiker suchen sie die Verwurzelung der eigenen Existenz in einer durch den Zyklus von Leben, Eros und Tod bestimmten Natur zu erfahren. Aber im Gegensatz zu ihnen (mit Ausnahme von Füssli) beklagen sie diese Verstrickung in die eigene, triebhafte Natur letztlich und suchen nach einer Befreiung, sei es, indem sie wie →Schopenhauer dem Willen zum Leben abschwören oder wie →Nietzsche auf den Übermenschen hoffen, der „jenseits von Gut und Böse“ die neue, heroische Epoche der Zukunft begründen wird. Der Symbolismus scheint eine künstlerische Antwort auf die Erschütterung des Menschenbildes durch die Darwinsche Evolutionstheorie zu sein (→Darwin/Darwinismus).

Ein ähnlicher Zwiespalt zwischen der romantischen Erforschung der Triebkräfte der Natur im Spiegel des Inneren und einer durch subjektive Triebe und Leidenschaften verzerrten Milieuschilderung kommt auch im Expressionismus zum Ausdruck. Dabei sind die Themen noch oft die gleichen wie die des Naturalismus und des Impressionismus.

Nach der kunstfeindlichen Revolte des Dadaismus gegen alle Sinnstrukturen in der Kunst, besonders aber gegen die Forderung vieler Kubisten nach einer reinen Malerei, suchte der Surrealismus nach neuen Inhalten der Kunst. Mit Hilfe der →Freud entlehnten Methode des freien Assoziierens soll das unbewußte innere Leben und sein ursprünglicher Drang zur Gestaltung erforscht werden. Durch sehr oft von der Technik oder vom Material ausgehende Assoziationen entstehen Bildfragmente mit feststehender Bedeutung; vom Beschauer wird erwartet, den Sinn dieser persönlichen Ikonographie assoziativ zu erfassen.

9. Das Ende der Ikonographie in einer sich selbst reflektierenden Kunst

Für die Kubisten sollte nicht mehr das Thema, sondern die Art der Darstellung das künstlerisch Wertvolle ausmachen. Deshalb malten sie während einer entscheidenden Phase (1909–1913/14), in der sie maßgeblich zur Formung der künstlerischen Sprache des 20. Jh. beitrugen, nur einfachste Sujets: Stilleben mit wenigen markanten Objekten oder Halbportraits. Wie der Dichter die von ihm geschilderten Beobachtungen in die eigengesetzliche Form der Sprache einbettet, soll der Maler die Dinge unter Berücksichtigung des Flächencharakters des Bildes evozieren. Dabei wurde von der Überzeugung ausgegangen, daß unser rein räumliches Denken vor aller Seherfahrung nach geometrischen Schemen vorgeht und diese auch von der sichtbaren Welt „fordert“. Anders als die abstrakte Malerei hielten die Kubisten an der grundsätzlichen Gegenständlichkeit des Bildes fest. Dennoch bedeutet ihre Kunst ein vorläufiges Ende der Ikonographie. Die ikonographische Betrachtung ist nur dann sinnvoll, wenn das Thema selbst, nicht nur die Art seiner künstlerischen Realisierung, zur Reflexion einläßt.

Literatur

Zu 1.: Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung u. Stilisierung in der dt. Kunst des 19. Jh., Berlin 1985. – Arnold Gehlen, Zeit-Bilder. Zur Soziologie u. Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt a.M./Bonn 1960. – Werner Hofmann, Das irdische Paradies. Kunst im 19. Jh., München 1960. – Renate Liebenwein-Krämer, Säkularisierung u. Sakralisierung. Stud. zum Bedeutungswandel christl. Bildformen in der Kunst des 19. Jh., 2 Bde., Frankfurt a.M. 1974. – Nikolaus Pevsner, Academies of art, past and present, Cambridge 1940. – Robert Rosenblum, Transformations in late eighteenth century art, Princeton 1967. – Ders./Horst W. Janson, Art of the nineteenth century. Painting and sculpture, London 1984.

Zu 2.: De David à Delacroix. La Peinture française de 1774 à 1830. Ausstellungskatalog Paris, Grand Palais, Paris 1974. – The Age of Neo-Classicism. Ausstellungskatalog The Royal Academy and the Victoria & Albert Museum London, London 1972.

Zu 3.: William Blake, 1757–1827. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, München 1975. – Herbert von Einem, Dt. Malerei des Klassizismus u. der Romantik 1760–1840, München 1978. – Ulrich Finke, French Nineteenth-century painting and literature, Manchester 1972. – Johann Heinrich Füssli, 1741–1825. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, München 1974. – Klaus Lankheit, Nibelungen – Illustrationen der Romantik. Zur Säkularisierung christl. Bildformen im 19. Jh.:

ZKW 7 (1953) 95–112. – Ossian u. die Kunst um 1800. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, München 1974.

Zu 4.: Timothy J. Clark, *The absolute Bourgeois. Artists and politics in France, 1848–1851*, London/New York 1973. – Rainer Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jh.*, München 1975.

Zu 5.: Thomas W. Gaehtgens, *Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée Historique von Louis-Philippe*, Antwerpen 1984. – Robert L. Herbert, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: an essay in art and politics*, New York 1973. – Gabriele Sprigath, *Themen aus der Gesch. der röm. Republik in der franz. Malerei des 18. Jh. Ein Beitr. zur Ikonographie des 18. Jh.*, 2 Bde., München 1968.

Zu 6.: Klaus Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860–1920*, München 1980. – Jean Laude, *La peinture française (1905–1914) et „l'art nègre“*, Paris 1968. – *The Orientalists: Delacroix to Matisse. European Painters in North Africa and the Near East*. Ausstellungskatalog Royal Academy of Arts London, London 1984.

Zu 7.: Timothy J. Clark, *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, London 1985. – Robert L. Herbert, *Barbizon revisited*. Ausstellungskatalog Museum of Fine Arts Boston, Boston 1962. – Ronald Paulson, *Literary landscape, Turner and Constable*, New Haven 1982.

Zu 8.: Robert Goldwater, *Symbolism*, London 1981. – William S. Rubin, *Dada u. Surrealismus*, Stuttgart 1972.

Zu 9.: John Golding, *Cubism. A History and an analysis 1907–1914*, New York 1959.

Michael Zimmermann

2

3

3

4

4