

Die Darstellung mittelalterlicher Geschichte in der deutschen Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts

Von FRANK BÜTTNER

Die Geschichtsmalerei stand um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland in höchster Blüte, und eine kaum überschaubare Zahl von Werken belegt, daß die mittelalterliche Geschichte, die Vergangenheit der deutschen Nation, bei Künstlern und Publikum besonderes Interesse fand. Auch wenn dieser weite Bereich künstlerischer Produktion noch längst nicht so gut aufgearbeitet ist, wie es wünschbar wäre, sind seine wesentlichen Entwicklungslinien und Tendenzen doch wohlbekannt. [1] Mit der Vorgeschichte dieses Kunstzweiges, der Entwicklung der Geschichtsdarstellung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat, man sich hingegen bislang kaum beschäftigt, und wenn, dann vorzugsweise mit dem Blick auf Darstellungen der neueren Geschichte oder der Zeitgeschichte. [2] Doch gerade die Darstellung mittelalterlicher Geschichte ist der entscheidende Bereich, an dem sich der wachsende Einfluß des sich wandelnden Geschichtsbewußtseins auf die Kunst am deutlichsten ablesen läßt.

Die Zahl der Werke mit einem mittelalterlichen Thema ist in dieser Zeit allerdings noch nicht sehr groß. Wenn man sich einen rein statistischen Überblick über die aus dem 18. Jahrhundert erhaltenen Geschichtsdarstellungen verschafft, ergibt sich, daß die Darstellungen aus der antiken Geschichte mit weitem Abstand am häufigsten sind. Ein typisches Beispiel ist das Gemälde ›Cornelia, die Mutter der Gracchen‹ von Philipp Hetsch, 1794 entstanden. [3] Es stellt eine Episode dar, die Valerius Maximus in seinen ›Factorum et dictorum memorabilium libri‹ unter der Überschrift ›De paupertate laudata‹ schildert. [4] Während eine campanische Matrone voller Stolz ihren Schmuck präsentiert, zeigt Cornelia auf ihre beiden Söhne: sie seien der schönste Schmuck der Mutter. In Historienbildern wie diesem werden antike Gestalten als Exempel löblich tugendhaften Verhaltens vorgeführt, als Muster, zu deren Nachahmung der Betrachter aufgefordert wird. Dahinter steht eine Geschichtsauffassung, die Livius in der Vorrede seines Geschichtswerkes umschrieben hat: »Dies ist ja das eigentlich Heilsame und Fruchtbare an der Geschichtsbetrachtung, daß man für Ereignisse aller Art typische Beispiele wie auf einem weitbekannten Denkmal vor sich hat; dort kann man für sich persönlich und für seinen Staat ablesen, was nachahmenswert ist, oder was man meiden muß...« [5] Diese Auffassung, für die Cicero das Wort *Historia magistra vitae* prägte, beherrschte das Geschichtsdenken bis weit in das 18. Jahrhundert hinein. [6] Sie leitet die Möglichkeit, aus der Geschichte zu lernen, aus der postulierten grundsätzlichen Wiederholbarkeit von Geschichte ab, die als in ihrem Verlauf durch den göttlichen Willen und die in Natur und Mensch angelegten Gesetzmäßigkeiten gelenkt gedacht wird.

Zu fragen ist nun, warum die Historienmaler des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich Exempel aus der antiken Geschichte darstellten, denn prinzipiell lassen sich bei der dahinter stehenden Geschichtsauffassung Exempel in jeder Epoche finden, da die Zeit an sich gleichgültig ist, wo es nur auf den Moral oder Lebensklugheit betreffenden Aussagekern ankommt. Die Themenwahl war jedoch durch die Kunstauffassung bestimmt. In Anlehnung an die Lehren der Rhetorik galt auch für sie, daß ein Exempel den Betrachter nur dann zu überzeugen vermag, wenn es ihm wenigstens den Grundzügen nach bekannt ist, und daß es um so größer in seiner Überzeugungskraft, um so mächtiger in seiner Wirkung auf den Betrachter ist, je höher es steht. Beides sprach für die Wahl eines Themas aus der antiken Geschichte, da sie als weithin bekannt vorausgesetzt werden konnte und den Zeitgenossen als ein heroisches Zeitalter galt.

Als weiterer und für die Themenwahl letztlich ausschlaggebender Grund wirkte die Stilvorstellung. Im 18. Jahrhundert hatte sich die seit der Renaissance allmählich ausgebildete Überzeugung verfestigt, daß es in der Kunst ebenso wie in der Rhetorik eine Rangfolge von Stilstufen gebe. [7] Daß die Historienmalerei sich der höchsten Stilstufe bedienen müsse, ergab sich sowohl aus der Auffassung, daß sie die dem Range nach höchste Aufgabe der Malerei sei, wie auch aus der Forderung nach größtmöglicher Überzeugungskraft des Exempels. Die höchste Stilstufe aber war nur auf den durch die Antike vorgezeichneten Bahnen erreichbar. Da nun zugleich die zwar untergeordnete, aber doch stets akzeptierte Forderung nach der Angemessenheit des Kostüms bestand [8], war dies ein weiterer Grund für die Künstler, ihre Themen aus der antiken Geschichte zu wählen.

Daß ein Künstler, der den Versuch unternahm, ohne diese Kunstauffassung aufzugeben, mittelalterliche Geschichte darzustellen, in kaum lösbare Schwierigkeiten kam, läßt sich am Beispiel Wilhelm Tischbeins zeigen, dessen Gemälde *Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen im Gefängnis von Neapel ihr Todesurteil* (Abb. 1) nicht ganz zu recht als Vorläufer der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts bezeichnet worden ist. [9]

Den Anstoß zur Beschäftigung mit dem deutschen Mittelalter hatte Tischbein durch Johann Jakob Bodmer erhalten, der die Künstler immer wieder ermahnt hatte, daß es ihre patriotische Pflicht sei, »der Nation die Taten edler und großer Männer in Werken der Dichter und Maler als Heiligthümer aufzustellen. Dies bilde den Charakter des Volkes, erwecke und nähre die Vaterlandsliebe und erzeuge den Geist und die Kraft zu edler Nacheiferung«. [10] Bodmer wollte der Kunst eine neue Orientierung geben, ohne ihre wirkungsästhetischen Grundsätze in Frage zu stellen.

Diese Zielsetzung versuchte Tischbein mit seiner immer noch auf das Exemplarische ausgerichteten Geschichtsauffassung zu vereinen. Philipp Hackert hat in einem Aufsatz über das Konradinbild dessen exemplarischen Charakter ausdrücklich hervorgehoben: »wenn er die Tugend mahlen wollte . . . alles Ungemach im Unglück mit Standhaftigkeit auszustehen, und selbst, ohne Furcht vor dem Tode, mit Gelassenheit ein Leben hinzugeben, das erst der Anfang des menschlichen Genusses werden sollte; wo hätte er wohl einen Vorgang in der

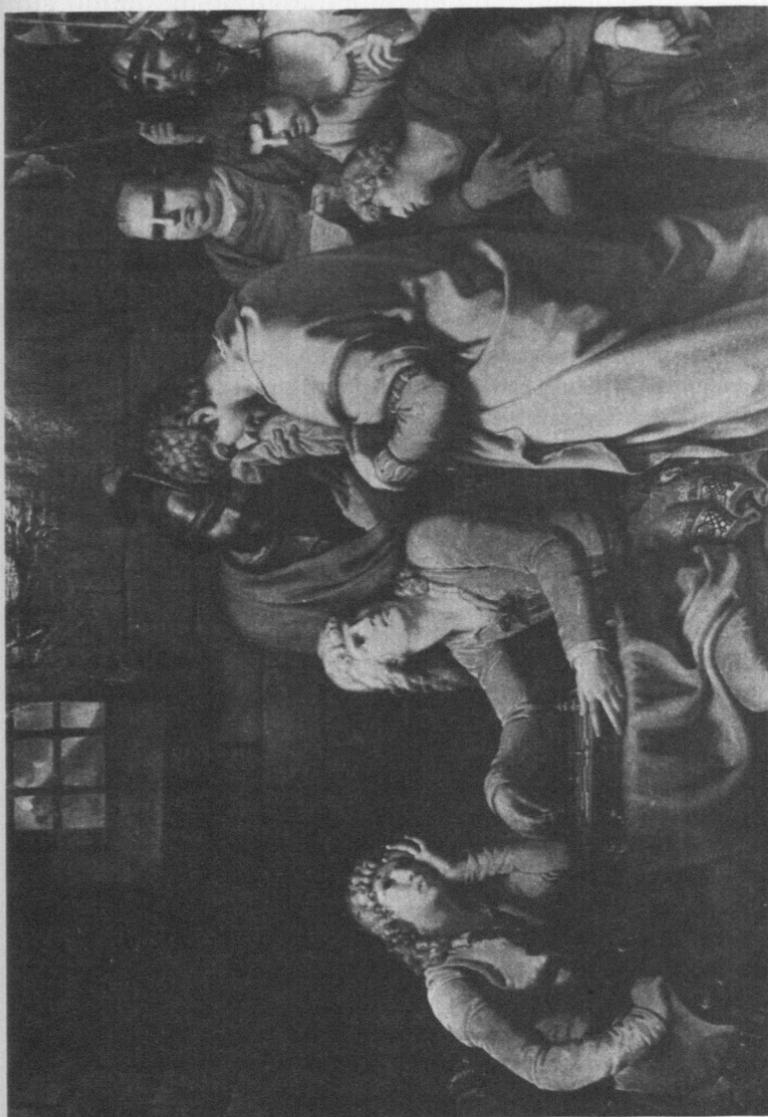


Abb. 1. Wilhelm Tischbein, Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich vernehmen im Gefängnis von Neapel ihr Todesurteil, Öl auf Leinwand, 1784, Gotha, Schloßmuseum

Geschichte finden können, der seinen erhabenen Begriffen mehr zugesagt hätte, als derjenige, den er sich erlas?«. [11] Das entschieden Exemplarische zeigt sich auch daran, daß Tischbein, angeregt durch Lavaters physiognomische Studien, in den Gesichtern der Figuren eines Bildes nicht das Individuelle, sondern das Typische hervorzuheben gesucht hat.

Künstlerische Probleme ergaben sich bei dem Kostüm der beiden Prinzen, das Tischbein dem als altdeutsch eingestuften Theaterkostüm der Zeit entsprechend gemalt hat. [12] Seine Entscheidung war konsequent im Sinne der Forderung nach Angemessenheit des Kostüms. Sie war dennoch nicht selbstverständlich, weil sie nicht den Vorstellungen vom hohen Stil der Historienmalerei entsprach. Deshalb sah Hackert sich auch veranlaßt, die Wahl des Kostüms vehement zu verteidigen: »Man ist in der Geschichtsmalerey so an die griechische und römische Kleidung gewöhnt, daß man aus einem dummen Vorurtheil, welches durch den Gebrauch erwuchs, alle anderen Kleidungsarten als der Kunst und Schönheit nachtheilig betrachtete. Aber ich überlasse es dem Geschmack eines uneingenommenen und freyen Denkers zu beurtheilen, ob diese natürliche Kleidungsart, die so genau auf den Körper paßt, und bey nahe den natürlichen Körperbau durch nichts als eine verschiedene Farbe entsetzt, nicht besser stehe, als jene der Alten« [13] Tischbein war davon wohl doch nicht ganz so überzeugt, denn er kleidete die andern Figuren seines Bildes, auch die auffällige Figur des flandrischen Grafen in der Bildmitte, nach der Weise der Alten. Dies war ein Kompromiß zugunsten der Anforderungen des hohen Stils.

Später wollte Tischbein mehr als nur einen solchen Kompromiß. Bei ihm behielt das normative Stilideal des Klassizismus schließlich die Oberhand, von dem aus die Darstellung jedes nachantiken Kostüms als niedere Naturnachahmung eingestuft werden mußte. Da Tischbein überdies wie alle Klassizisten der Ansicht war, daß sich die Themen nach den Forderungen der Kunst und nicht die Kunst nach den Forderungen der Themen zu richten habe [14], war es nur konsequent, daß er nach dem Konradinbild keine weiteren Darstellungen mittelalterlicher Geschichte schuf.

Wo die am Beispiel Tischbeins aufgezeigte Konstellation von Bedingungen, also ein auf Exempla ausgerichtetes Geschichtsdenken und ein normatives Stilideal bestand, konnte sich das erwachende Interesse am Mittelalter nicht durchsetzen, auch wenn es noch so stark patriotisch motiviert war. Im Konflikt zwischen den Forderungen des Geschichtsdenkens und denen der Kunstschauung mußten die Entscheidungen zugunsten der letzteren fallen.

Häufig anzutreffen ist hingegen die Darstellung mittelalterlicher Geschichte dort, wo ein rechtsgeschichtlich orientiertes Denken auf die Kunst einwirkte, ein Denken, das weniger das Exemplarische und damit Wiederholbare, als das Einmalige und fortdauernd Gültige eines historischen Rechtsaktes betonte. Darstellungen dieser Art gab es vor allem um die Mitte des Jahrhunderts in großer Zahl. Besonders reiches Material bietet die Ausstattung der Würzburger Residenz. Für sie wurde 1735 von zwei Jesuiten ein alle Prunkräume umfassendes Programm aufgestellt, das alle seine Themen aus der Geschichte des Fürstbistums nahm. [15] Das Gewölbe des Treppenhauses zum Beispiel hätte die

Anfänge des Herzogtums zur Zeit des sagenhaften Königs Pharamund und vier weitere historische Ereignisse zeigen sollen bis hin zur Bestätigung aller Privilegien der Würzburger Fürstbischöfe durch Barbarossa. Auch die übrigen Räume hätten mit Begebenheiten aus der mittelalterlichen Geschichte ausgemalt werden sollen. Es ist nicht viel, was von diesem Programm ausgeführt wurde, und die meisten Werke sind durch Umbauten des 19. Jahrhunderts und durch den Krieg verlorengegangen; doch läßt sich die Ausstattung gut rekonstruieren. Auffällig ist, daß Beleihungsszenen besonders häufig sind. Für das Deckenbild des Audienzimmers schrieb das Programm vor: »hier dürfte sich ein Bild am besten schicken, wie Albertus, Bischof zu Wirtzburg, die Lehen des Herzogthums Franken mit einer Fahne, oder Panir von Kaiser Carolo IV. zu Nürnberg anno 1354 empfanget«. Der Modello zu diesem Bild (Abb. 2), von dem Bamberger Hofmaler Scheubel 1735 gemalt, blieb erhalten. [16] Scheubel hat den feierlichen Akt mit größtmöglicher Genauigkeit festgehalten. Um den erhöhten Thron hat sich die Schar der Kurfürsten versammelt, die Hermelinmantel und Kurhut tragen und zum Teil die Reichsinsignien präsentieren, so daß daran ihr besonderes Amt und ihr Titel kenntlich wird. Der Erzkanzler, der Kurfürst von Mainz, verliest die Beleihungsurkunde. Der Kaiser beugt sich auf seinem Thron leicht vor, um den knienden Würzburger Bischof das Szepter hinzustrecken, der es mit seinen Schwur fingern berührt und so den Lehnseid ablegt.

Wie wichtig die genaue Darstellung der Zeremonie war, ist daran abzulesen, daß Tiepolo, als er 1752 die Beleihung des Bischofs Herold durch Barbarossa zu malen hatte, genau diese Geste der Eidesleistung wiedergab und damit seinen Entwurf korrigierte, wo er den Bischof mit pathetisch ausgestreckten Armen in der Geste des Empfangens dargestellt hatte. [17]

Die in der Residenzausstattung mehrfach wiederkehrende Beleihungsszenen sind ein nachdrücklicher Verweis auf den damals nicht unangefochtenen Rechtsanspruch des Würzburger Bischofs auf die weltliche Herrschaft in Franken, und sie sind darüber hinaus ein Bekenntnis zu dem Lehnssystem als der wesentlichen Grundlage des Reichsgefüges, die Betonung seiner fortdauernden Gültigkeit. Das ist eine Aussage, die insofern von politischem Gewicht war, als man in Würzburg sehr wohl wußte, daß der Bestand des Fürstbistums nur durch das Reich und seine Zentralgewalt garantiert werden konnte.

Die starke Betonung der Geschichte in der Ausstattung der Würzburger Residenz ging von Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn aus. Ihm war während seiner Tätigkeit als Reichsvizekanzler in Wien die Bedeutung der Geschichte für die moderne Staatslehre bewußt geworden, in der die Betonung der Rechtskontinuität die Tendenz zur Hinwendung zu der immer noch bestimmenden eigenen Vergangenheit verstärkte. [18] Ganz deutlich sind die Würzburger Dekorationen von dieser Geschichtsauffassung geprägt. Von ihr aus war es vorrangig wichtig, die historischen Rechtsakte in der tradierten Zeremonie vorzuführen, um die bis in die Gegenwart reichende Gültigkeit herauszustreichen. Die Beachtung anderer historischer Details hingegen, des Kostüms oder des Ortes, war von diesem Gesichtspunkt aus irrelevant. Historische Treue war von diesen rechtsgeschichtlich ausgerichteten Darstellungen, für die es auch im Bereich der Sakraldekoration Beispiele gibt, nicht zu erwarten. Vom Stil wurden keine Konzessionen an das Thema gemacht.

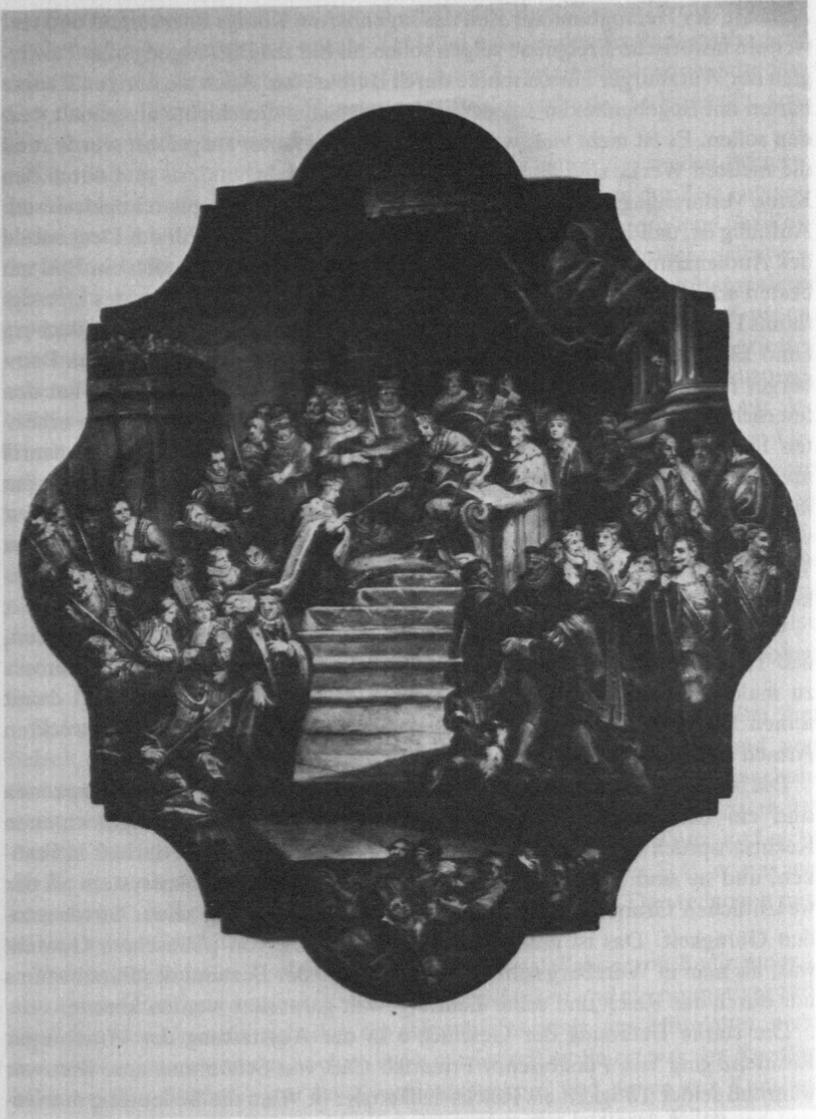


Abb. 2. Johann Joseph Scheubel. Belehnung des Würzburger Bischofs Albert mit dem Herzogtum Franken im Jahr 1354, Öl auf Leinwand, 1735, Würzburg, Mainfränkisches Museum

In den rechtsgeschichtlichen wie in den exemplarischen Geschichtsdarstellungen dominierte die Stilvorstellung, die ein genaueres Eingehen auf die Eigentümlichkeiten des Historischen verhinderte. Der Wandel der Geschichtsdarstellung zur historischen Treue hat sich auf Umwegen vollzogen und sozusagen von unten her durchgesetzt. Von entscheidender Bedeutung war dabei die Illustration, die als eine untergeordnete Kunst sich nicht so streng an die Normen des hohen Stils halten mußte und genötigt war, der vorgegebenen Hinwendung des zu illustrierenden Werkes zur Geschichte zu folgen.

Wichtiger noch als die Illustrationen zu literarischen Werken [19] war hier die Illustration von Geschichtsbüchern. Ein relativ frühes Beispiel sind die Illustrationen von Johann Andreas Friedrich zur ›*Geschichte der Heiligen römischen Reichs freyen Stadt Augsburg*‹ von 1743. [20] Zu Anfang eines jeden Kapitels befindet sich ein Stich, in dem ein bedeutender Moment aus der Geschichte der Stadt dargestellt ist. Die Schlacht auf dem Lechfeld findet man darunter wie auch die Bestätigung des Stadtbuches als gültige Sammlung des Stadtrechtes durch Rudolph von Habsburg (Abb. 3). Zumeist sind die Stiche so angelegt, daß die Wiedergabe von Münzen oder Stadtsiegeln die Hauptsache ist. Darin spiegelt sich das besondere Interesse der Zeit an der jungen Wissenschaft der Diplomatie. Das historische Ereignis wird gleichsam nur als Marginalie hinzugefügt. Im Falle der rechtsgeschichtlich wichtigen Darstellung Kaiser Rudolphs wird dabei wenig Wert auf die Darstellung historischer Details gelegt. Anders ist es bei der Darstellung eines 1416 abgehaltenen Turniers (Abb. 4). Hier ist auch, wenn Einzelheiten des Kostüms und der Rüstungen in das 16. Jahrhundert weisen, einiges getan, um ein anschauliches Bild von dem bunten Ereignis eines ritterlichen Turniers zu vermitteln. Möglich ist, daß der Zeichner hier, wie in einem anderen Fall, zeitgenössische Ereignisdarstellungen zur Vorlage genommen hat. Ein wichtiger Impuls in Richtung auf die historische Treue kam damals auch aus der aktuellen Ereignisdarstellung, in der sich die Forderung nach authentischer Darstellung zunehmend gegen die mythisierende Darstellungsweise nach der Art von Rubens oder Le Brun durchsetzen konnte. Hier war für die deutsche Kunst die Entwicklung in Preußen ganz besonders wichtig, auch wenn Friedrich II. diesen Kunstzweig kaum förderte. Er hat aber einen bedeutenden Beitrag dazu geleistet, indem er die Prachtausgabe seiner ›*Memoires pour servir à la histoire de la maison Brandenbourg*‹ von 1751 mit Vignetten ausstatten ließ, die wichtige Ereignisse der jüngeren Landesgeschichte zeigten und zusammen mit den ›*Denkwürdigkeiten*‹ selbst zum Ausgangspunkt einer neuen Bildtradition wurden. [21]

Der Berliner Maler und Radierer Bernhard Rode hatte Ende der fünfziger Jahre begonnen, nach den ›*Denkwürdigkeiten*‹ eine Serie von Gemälden zu schaffen, die 1769 im Berliner genealogischen Kalender publiziert wurden. [22] Darunter waren auch einige Bilder, die noch in den Bereich der spätmittelalterlichen Geschichte fallen, so die Belehnung Friedrichs I. mit der Kurwürde durch Kaiser Sigismund oder die Ablehnung der böhmischen Krone durch Friedrich II. Auch wenn rechtshistorische Aspekte noch sehr wichtig waren und das Bemühen um historische Treue nicht sehr weit entwickelt ist, zeigt sich doch eine Tendenz zum Neuen in der Themenwahl, indem einzelne herausra-

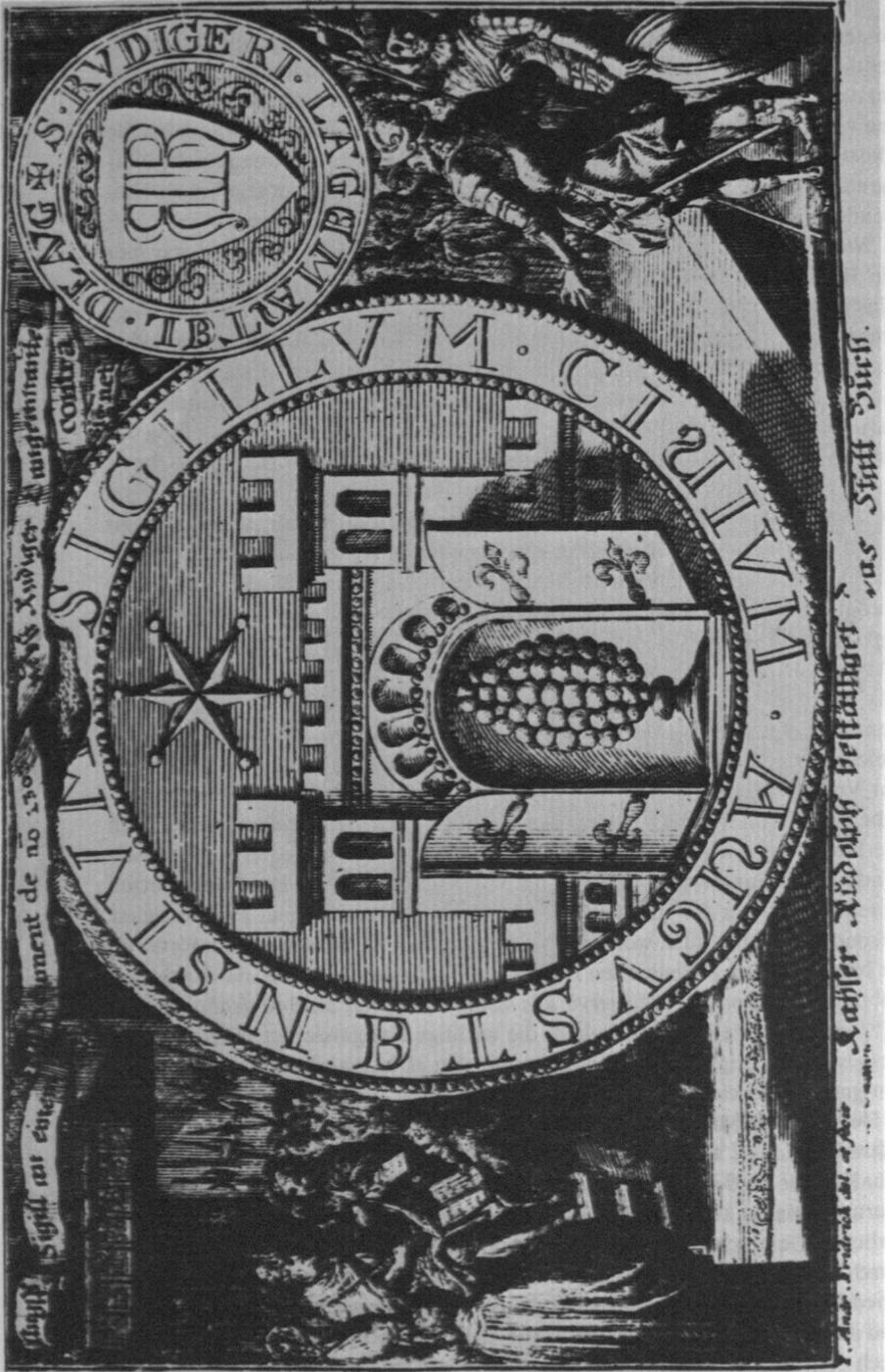


Abb. 3. Johann Andreas Friedrich, Kaiser Rudolph bestätigt das Stadtbuch, Radierung und Kupferstich, aus: Paul von Stetten, Geschichte der Heiligen römischen Reichs freyen Stadt Augspurg, 1743



Abb. 4. Johann Andreas Friedrich, Turnier auf dem Fronhof in Augsburg, Radierung und Kupferstich, aus: Paul von Stetten, Geschichte der Heiligen römischen Reichs freyen Stadt Augsburg, 1743

gende Ereignisse verbildlicht werden, die Marksteine der historischen Entwicklung waren und so in ihrer historischen Einmaligkeit und nicht Exemplarität Bedeutung hatten.

Der entscheidende Durchbruch erfolgte in Deutschland wie übrigens auch in England und Frankreich erst gegen 1780. Hier ist vor allem ein Werk Bernhard Rodes wichtig geworden, das äußerlich eher unscheinbar ist, nämlich seine Illustration der ›Weltgeschichte für Kinder‹ des Johann Matthias Schröckh. [23] Die Auswahl der darzustellenden Szenen hatte der wittenbergische Geschichtspräsident selbst getroffen und im Vorwort des ersten Bandes begründet. Ausdrücklich setzt er sich von der Illustrierung älterer Geschichtswerke ab, die zumeist nur Porträts oder allenfalls »Haupt- und Staatsaktionen« zeigten. [24] Seine Auswahl nahm natürlich Rücksicht darauf, daß das Werk für Kinder bestimmt war und daher weder langweilig noch schrecklich sein durfte. Dahinter steckte jedoch mehr als nur Rücksicht auf das jugendliche Publikum. Hier gewinnt die Geschichtsauffassung der Aufklärer bestimmenden Einfluß, die den Blick weg von der Universal- und Reichsgeschichte auf den Menschen in der Geschichte lenkte.

Für die Wahl eines großen Teils der Themen ist eine pragmatische Geschichtsauffassung ausschlaggebend gewesen, die den Fortgang der Geschichte durch die Taten großer Persönlichkeiten bestimmt sieht. Hierzu gehören Bonifaz, der die Wotanseiche fällt, die Kaiserkrönung Karls des Großen, Heinrich IV. auf dem Burghof von Canossa (Abb. 5) oder die Hinrichtung Konradins. Zum Teil finden sich dabei auch merkwürdige Begebenheiten, wie die Darstellung Rudolphs von Habsburg, der die Fürsten ihren Lehnseid auf ein Kruzifix ablegen ließ, weil das Reichsszepter nicht gefunden wurde (Abb. 6). Auch die weltbewegenden Erfindungen werden illustriert: die Erfindung des Schießpulvers durch Berthold Schwarz (Abb. 7) und Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks. Darüber hinaus aber gibt es noch Illustrationen, die wichtige Ereignisse der Kulturgeschichte ins Bild setzen. Zu Heinrich I. findet sich das Bild: ›Die Deutschen ziehen vom Land in die Städte‹ (Abb. 8). Auf die Bedeutung der Hanse wird mit dem Bild hingewiesen: ›Die deutsche Hanse bekriegt und beschützt Könige‹. Hier wird nun vollends der Blick auf die Eigenart und Besonderheit der historischen Epoche frei.

In der Geschichte der Geschichtsdarstellung haben diese Blätter einen wichtigen Platz, denn ihnen ist nur wenig Vergleichbares vorausgegangen. Hier hat sich die Geschichtsdarstellung, vom einengenden Zwang des hohen Stils befreit, bemüht, kulturelle Eigentümlichkeiten in Handlung, Kleidung und teilweise auch in der Architektur ins Bild zu bringen. Zwar sieht man es den Darstellungen noch an, daß es dem Künstler schwer fällt, mit der fortschrittlichen Geschichtsauffassung des Autors Schritt zu halten. Doch gerade dadurch, daß der Autor das Sagen hat und das Medium »nur« die Illustration ist, können hier anders als bei der exemplarischen oder rechtsgeschichtlichen Darstellung die geschichtlichen Vorstellungen die künstlerischen lenken. Dadurch kann es zu einem Neuanatz in Thematik und Darstellungsweise kommen, der nachträglich seine Rechtfertigung dadurch erhielt, daß die immer stärker an der historischen Treue orientierte Geschichtsdarstellung nach und nach zu Bildformen aufstieg, die höher gewertet wurden als die Illustration.



Kayser Heinrich der IV muss sich vor dem Pabste demüthigen.

Abb. 5. Bernhard Rode, Heinrich IV. in Canossa, Radierung, ausgeführt von Christian Gottlieb Geyer, aus: Johann Matthias Schröckh, Weltgeschichte für Kinder, Band III, 1781



Kayser Rudolf I. nimt die Huldigung
von den Deutschen Reichsfürsten an

Abb. 6. Bernhard Rode, Kaiser Rudolf nimmt die Huldigung von den deutschen Reichsfürsten an, Radierung, ausgeführt von Johann Conrad Krüger, aus: Johann Matthias Schröckh, Weltgeschichte für Kinder, Band III, 1781



Der Mönch Schwarz erfindet
das Schießpulver.

Abb. 7. Bernhard Rode, Berthold Schwarz erfindet das Schießpulver, Radierung, ausgeführt von Johann Conrad Krüger, aus: Johann Matthias Schröckh, Weltgeschichte für Kinder, Band III, 1781



*Die Deutschen ziehen vom Lande
in die Städte.*

Abb. 8. Bernhard Rode, Die Deutschen ziehen vom Lande in die Städte, Radierung, ausgeführt von Christian Gottlieb Geysler, aus: Johann Matthias Schröckh, Weltgeschichte für Kinder, Band III, 1781

Rode selbst hat damit den Anfang gemacht. Im Anschluß an diese Illustrationen für Schröckh hat er eine Reihe großformatiger Radierungen geschaffen, die zum Teil sogar eigene Gemälde wiedergeben. Einige wiederholen einfach die Kompositionen der Illustrationen wie die Darstellung Rudolphs von Habsburg (Abb. 9). [25] Doch ein Vergleich zeigt, daß sich Rode in der großen Radierung noch stärker um historische Genauigkeit bemühte, in der rohen Architektur der Kirche, der Form des Stuhls, vor allem aber in der Krone, die



Abb. 9. Bernhard Rode, Rudolph nimmt statt des Szepters zum Huldigungseide ein Kreuzifix, Radierung, 1782

jetzt der Reichskrone nachgebildet ist. Auch das Kostüm hat er, so gut es nach damaligem Wissen möglich war, als historisches Kostüm gezeichnet. Im Bemühen um historische Treue geht er jedoch noch nicht so weit, daß er Rudolph von Habsburg dem auf dessen Grabplatte überlieferten Bildnis ähnlich dargestellt oder den Kirchenraum als Aachener Münster kenntlich gemacht hätte. Sein Interesse gilt vor allem den merkwürdigen Begebenheiten und Eigenheiten der vergangenen Zeit. Dazu gehört die Darstellung (Abb. 10) des Flucht-



Abb. 10. Bernhard Rode, Der entführte junge Kaiser Heinrich IV. springt aus dem Schiff, Radierung, 1781

versuchs Heinrichs IV. vom Schiff des Kölner Erzbischofs Anno, der im »Staatsstreich von Kaiserswerth« den jugendlichen Kaiser und damit die Regentschaft in seine Gewalt brachte [26]. Das roh zusammengefügte Schiff und die Burgarchitektur des Hintergrundes geben der Darstellung altertümliches Gepräge, das dem zeitgenössischen Betrachter wohl als mittelalterlich erschienen sein dürfte, auch wenn uns heute Baret und Schlitzärmel anderes sagen. In der Darstellung »Heinrich der Löwe hat die Wenden gedemütigt« (Abb. 11) gilt

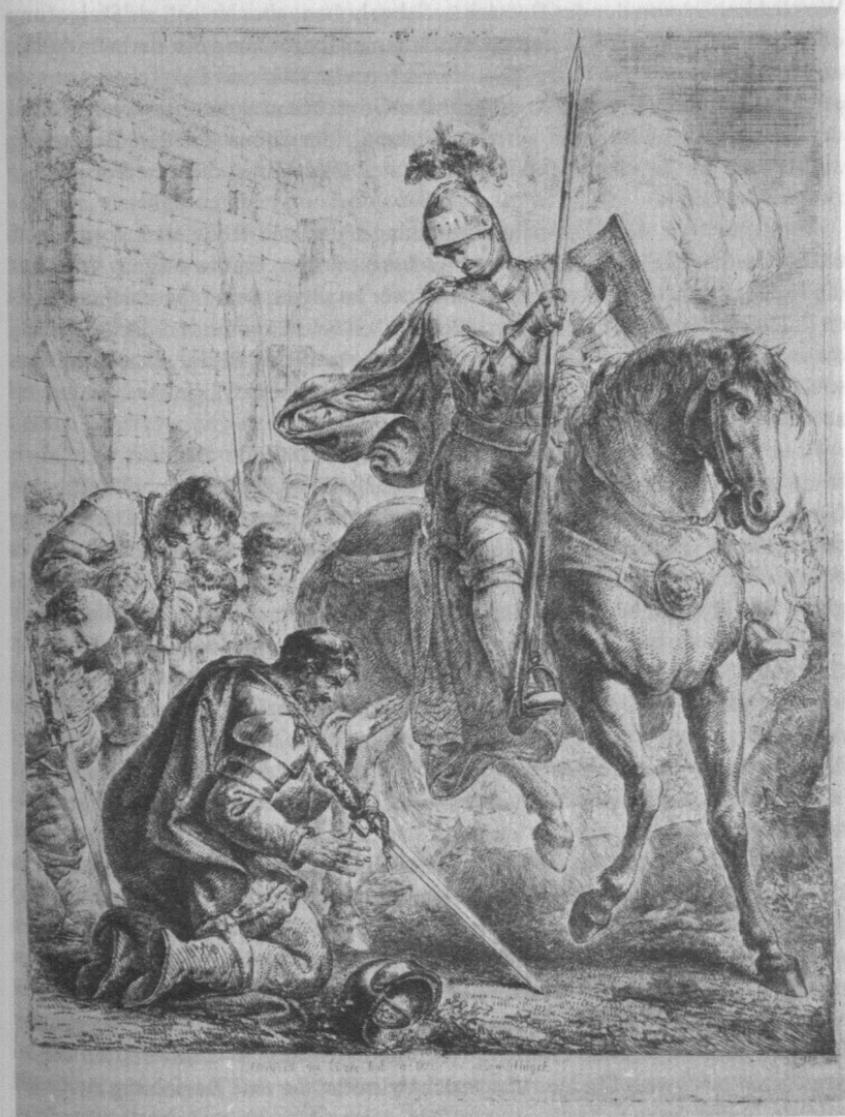


Abb. 11. Bernhard Rode, Heinrich der Löwe hat die Wenden gedemütigt, Radierung, 1781

das besondere Interesse dem eigentümlichen Unterwerfungsgestus der Wenden, die sich mit einem an einem groben Strick vom Hals herabhängenden Schwert vor dem reitenden Fürsten niederwerfen.

In dieser Darstellung wird das Interesse des Betrachters auf die historische Wirklichkeit gelenkt, die er in ihrer Eigenart erkennen soll, als deutlich von der Wirklichkeit seiner Gegenwart abgehoben und unterschieden. Die Qualität der abgebildeten Wirklichkeit ist eine gänzlich andere als in einem klassizistischen Geschichtsbild, etwa demjenigen Tischbeins. Auch die dort gezeigte Wirklichkeit ist von der des Betrachters abgehoben, aber sie soll als Steigerung der eigenen Wirklichkeit erfahren werden, als Überhöhung der darin enthaltenen Möglichkeiten ins Ideale. Das Verhältnis von Bild und Betrachter hat sich grundlegend geändert. Bei Rode liegt das Gewicht auf dem objektiven Gehalt des Bildes und nicht mehr auf der Wirkung, die dieses auf den Betrachter ausübt und in der sich die Wirklichkeit des Bildes und die des Betrachters zusammenfinden.

Mit seiner Art der Geschichtsdarstellung hatte sich Rode weit vorgewagt, und er mußte erfahren, daß nur wenige bereit waren, ihm zu folgen. Wie weit die Radierungen verbreitet waren, ist schwer zu sagen. Seine Geschichtsgemälde jedoch haben nur zu einem ganz kleinen Teil Käufer gefunden. Sicherlich lag dieses nicht nur an der schwachen Durcharbeitung der Bilder. Das Publikum stellte sich eben noch später auf die neue in die Kunst eindringende Geschichtsauffassung ein als die Künstler.

Einer der umfangreichsten Historienzyklen von Rode befindet sich noch heute auf Gut Neuhaus am Selenter See [27]. Rode hat ihn um 1780 für den Grafen von Hahn geschaffen. Mittelalterliches begegnet nur in der Darstellung des Berthold Schwarz. Die übrigen sind Idyllen nach Geßner oder Exempel aus alter und neuer Zeit. Etwas jünger, nämlich 1783 entstanden, ist eine Bilderfolge für das Mecklenburgische Gut Remplin des Grafen Hahn. Hier finden wir die Flucht Heinrichs IV. und die Geschichte der Weiber von Weinsberg als Gemälde. Blickt man auf das 1794 herausgegebene Verzeichnis der in Berlin befindlichen Gemälde Rodes, dann wird man weder im Schloß noch in der Akademie, deren Direktor Rode war, unter den zahlreichen Gemälden von ihm eines mit mittelalterlicher Thematik finden. Eine Ausnahme ist das Bild in einer Gerichtsstube des Berliner Rathauses: ›Rudolf von Schwaben, Gegenkaiser Heinrichs IV. hat im Treffen den rechten Arm verloren; und bereuet itzt sterbend daß er sich vom Papste zur Auflehnung gegen seinen rechtmäßigen Herrn hat bereden lassen.‹ [28] Das Gegenstück ist die Darstellung des Brutus, der seine Söhne als Landesverräter hinrichten läßt. Der auf den Ort des Gerichtssaals bezogene exemplarische Sinn ist deutlich. Im übrigen aber ist festzustellen, daß in den Adelshäusern antike Themen, mythologische Darstellungen und Allegorien bevorzugt werden. In bürgerlichen Häusern finden wir gleiche Themen, aber mehr noch biblische Historien. Auffällig ist, daß von den Besitzern besonders gerne Themen ausgesucht wurden, die eine Beziehung zu ihrem eigenen Beruf haben. Den größten Teil seiner Geschichtsdarstellungen aus dem deutschen Mittelalter und der preußischen Geschichte hat Rode nicht verkaufen können. Sie befanden sich auch nach seinem Tode noch in seinem Haus. [29]

Geistesgeschichtliche sowie künstlerische Entwicklung und der Publikumsgeschmack klaffen hier deutlich auseinander. Ein wie schwieriges Gebiet die Darstellung mittelalterlicher Geschichte noch war, zeigt das Werk Daniel Chodowieckis, dem neben Rode für unsere Fragestellung wichtigsten Künstler. An seinen zahlreichen kleinformatigen Geschichtsillustrationen, die seit dem Beginn der 80er Jahre entstanden, läßt sich ablesen, daß es bei der weiteren Entwicklung zunächst gar nicht darauf ankam, die Darstellungsweise über das von Rode geleistete hinaus in Richtung auf die Geschichtstreue auszubilden, sondern daß es viel wichtiger war, den Betrachter mit der Sphäre des »Altdeutschen«, der ritterlichen Welt, vertraut zu machen und neue Themen zu popularisieren. Das Bild vom Mittelalter, das Chodowiecki uns vermittelt, ist in den frühen Illustrationsfolgen sehr schematisch. Der Künstler verwendet stets die gleichen spätmittelalterlichen Rüstungen, die Kostüme des 16. Jahrhunderts und Szenerien, die ihre Herkunft aus dem 18. Jahrhundert nicht verleugnen können, gleichgültig ob er nun Szenen illustriert, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts gespielt haben sollen, wie Shakespeares Heinrich III., oder im 9. Jahrhundert, wie das altfranzösische Epos *Huon de Bordeaux*. [30] Chodowiecki arbeitete hier ganz entsprechend der Aufführungspraxis des Theaters seiner Zeit und, er tat es nicht nur dort, wo er Literatur zu illustrieren hatte, sondern auch bei seinen Geschichtsillustrationen im engeren Sinne, die 1781 mit einer Bilderfolge zu dem Werk »Versuch einer Geschichte der Kreuzzüge« von Johann Christoph Mayer einsetzten. [31] Die meisten dieser Zyklen wurden in Almanachen oder Kalendern veröffentlicht, also in Werken, die es sich zum Ziele gesetzt hatten, unterhaltend zu belehren. Dies ist offensichtlich auch die Intention des Künstlers. Ein recht bezeichnendes Beispiel sind die zwölf Blätter aus der Geschichte des Mittelalters von 1793. [32] Die Themen der Radierungen reichen vom frühen Mittelalter bis in die Renaissance, von Alfred dem Großen von England, der vor dem Zelt des feindlichen Dänenprinzen Harfe spielt, bis zu dem Tod des französischen Königs Heinrich II. in einem Turnier 1559. Große Staatsaktionen hat Chodowiecki hier wie auch sonst kaum abgebildet. Er wählte mit Vorliebe merkwürdige Begebenheiten, in denen historische Persönlichkeiten von heroischem Charakter im Mittelpunkt stehen oder erschütternde Unglücksfälle der Großen. Nur ausnahmsweise hat er Einzelfiguren wie in dieser Folge die reitende Jean d'Arc dargestellt. Im allgemeinen sind es eher Begebenheiten, die handlungsintensiv sind und die eine innere Anteilnahme des Betrachters zulassen, wie die Bürger von Calais vor Edward III. oder die Gefangennahme von König Richard Löwenherz in Wien. Geschichte ist hier das denkwürdige Ereignis, in dem das Exemplarische als Unterton immer noch mitschwingen kann. Den Darstellungen ist stets etwas Legendenhaftes eigen. Die Figuren sind in ihrer äußeren Erscheinung zwar abgerückt von der Gegenwart des Betrachters, aber historisch nicht eindeutig lokalisierbar und stehen so in gewissem Sinne in einem zeitfreien Raum. Chodowiecki hat damit in seinen Illustrationen einen Ton getroffen, der trotz aller stilistischen Modifikationen auch noch der Geschichtsillustration der frühen Romantik, etwa bei Pforr oder Cornelius zu finden ist.

Von der Mittelaltersehnsucht späterer Generationen ist Chodowiecki jedoch

deutlich entfernt. Immer wieder schlägt in seinen Bildern eine aufklärerische Tendenz durch, die auch Schattenseiten des Mittelalters hervorhebt. So zeigt er 1795 in einer Serie von 6 Blättern zur älteren und mittleren Geschichte [33] die Szene ›Guta, Ludwigs des Frommen Gemahlin wird ins Kloster geschleppt‹ (Abb. 12) und ruft damit in Erinnerung, welch fragwürdige Rolle die Klöster zuweilen spielten. Auf einem anderen Blatt schildert er die Ermordung von Philipp von Schwaben durch Otto von Wittelsbach 1208 als ein Beispiel für die skrupellosen Machtkämpfe jener Zeit. Hervorgehoben wird hingegen auf zwei anderen Bildern das Wirken für Erziehung und Bildung. Eine Illustration zeigt die ›Beschäftigungen der Kinder Karls des Großen‹ (Abb. 13), wie nämlich die Prinzen sich in Kampfspielen üben und die Prinzessinnen am Spinnrad sitzen: ein Gegenbild zur höfischen Erziehung der Zeit. Ein anderes Blatt ist unterschrieben ›Karl der Große bemüht sich, die Evangelien zu ergänzen‹. Hier klingt wenigstens an, daß das Mittelalter nicht nur eine Zeit schrecklicher und kurioser, ergreifender und unbegreiflicher Ereignisse war, sondern auch eine Zeit eigenständiger kultureller Größe. Zum eigentlichen Thema jedoch hat Chodowiecki, der ein scharfsichtiger Kritiker der Kultur seiner Zeit war, die Darstellung der mittelalterlichen Kultur in seinen Radierungen nie gemacht.

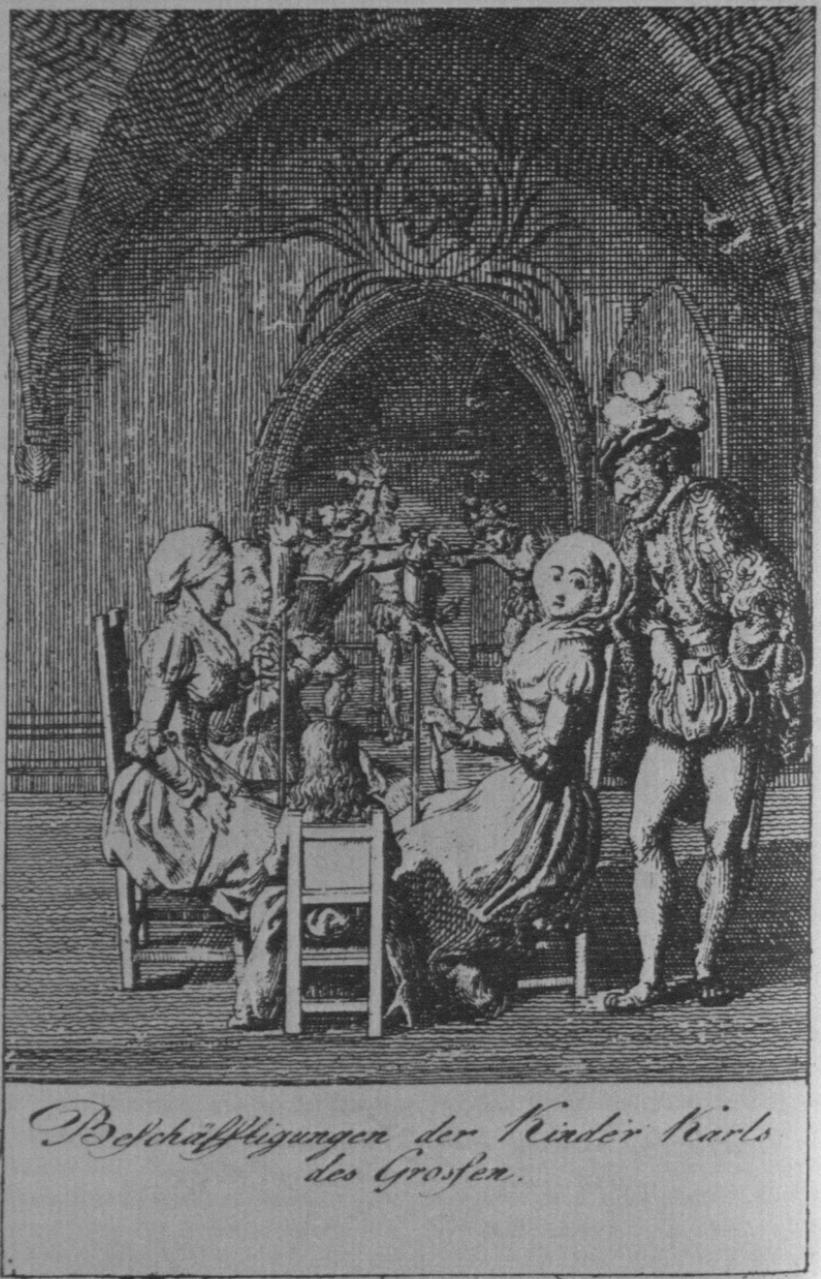
Im Rahmen dieser zwischen Legende und Kritik angesiedelten Mittelalterauffassung Chodowieckis gab es, wenn auch in sehr engen Grenzen, so etwas wie eine Entwicklung zu größerer historischer Treue. Dies kann der Vergleich einer 1800 entstandenen Bilderfolge zur Geschichte des ersten Kreuzzuges [34] mit dem erwähnten Zyklus von 1781 zeigen. In dem jüngeren Werk (Abb. 14) findet die Predigt Peters des Einsiedlers in Bari vor einer gotischen Kirche statt, die Versöhnung Tancreds mit Baldin vor einer mittelalterlichen Stadtmauer. Die Darstellung eines Judenprogroms in Worms (Abb. 15) zeigt einen gotisch gewölbten Raum mit freskierten Lünetten. Mit solchen Einzelheiten, die in dem älteren Zyklus nicht zu finden sind, wollte Chodowiecki seinen Darstellungen ein charakteristisches Lokalkolorit verleihen. Zu einem systematischen Bemühen um historische Genauigkeit ist er in seiner Mittelalterdarstellung jedoch nie gelangt.

Der Sinn für solche Darstellungstreue ist in den Bildern zur neueren Geschichte geschärft worden. Die Ereignisse des Siebenjährigen Krieges zum Beispiel, die für den Betrachter um 1800 schon Geschichte waren, konnten schwerlich wesentlich anders geschildert werden, als dies durch die Augenzeugen geschehen war, und wo der preußische König als Hauptakteur dargestellt wurde, mußte er in Physiognomie und Kostüm identifizierbar sein. [35] Später bemühte sich Chodowiecki auch bei anderen historischen Gestalten, deren authentisches Porträt nachzubilden, beispielsweise bei Luther, den er bei der Verbrennung der Bannbulle darstellte. [36] Für die Geschichtsdarstellung bedeutete dieses Bemühen um Porträthaftigkeit einen großen Schritt nach vorn in Richtung auf die Fiktion von Tatsächlichkeit im Bild. Zwar konnte die Mittelalterdarstellung dergleichen zunächst noch nicht leisten, einfach weil der Kenntnisstand dazu nicht ausreichte. Die Zielvorstellung historischer Objektivität, die immer deutlicher zu werden begann, veranlaßte, nach historisch beglaubigten Bildnissen zu suchen, wie sie auch eine detailliertere Erforschung des historischen Kostüms in Gang setzte. [37]



*Guta Ludwig des Frommen Gemahlin
wird ins Kloster geschleppt.*

Abb. 12. Daniel Chodowiecki, Guta, Ludwig des Frommen Gemahlin wird ins Kloster geschleppt, Radierung, 1795, aus: Königlich Großbritannischer Historischer Genealogischer Kalender für 1796



*Beschäftigungen der Kinder Karls
des Großen.*

Abb. 13. Daniel Chodowiecki, Beschäftigungen der Kinder Karls des Großen, Radierung, 1795, aus: Königlich Großbritannischer Historischer Genealogischer Kalender für 1796



*Peter der Einsiedler predigt das Kreuz
zu Bari.*

D. Chodowiecki del. & sc.

Abb. 14. Daniel Chodowiecki, Peter der Einsiedler predigt das Kreuz zu Bari, Radierung, 1800, aus: Historisch-Generalogischer Kalender 1801



*Die Juden zu Worms tödten sich untereinander
im Angesicht der sie verfolgenden Kreuz-
fahrer.*

Abb. 15. Daniel Chodowiecki, Die Juden zu Worms töten sich untereinander im Angesicht der sie verfolgenden Kreuzfahrer, Radierung, 1800, aus: Historisch-Genealogischer Kalender 1801



Abb. 16. Ernst Förster, Die Befreiung des deutschen Heeres im Engpasse von Chiusi durch Otto von Wittelsbach, Fresko, 1829, München, Hofgarten-Arkaden

Der bekannte Vorwurf Goethes, daß in Berlin »der Naturalismus mit der Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderung zu Hause zu sein, und der prosaische Zeitgeist sich am meisten zu offenbaren scheine, daß dort Poesie durch Geschichte und das allgemein Menschliche durch das Vaterländische verdrängt werden« [38], kann als Anzeichen dafür genommen werden, daß sich die bei Rode und Chodowiecki ausgebildete Geschichtsauffassung durchaus noch nicht durchgesetzt hatte. Erst die umwälzenden politischen Ereignisse der Folgezeit, das Ende des Reiches, die napoleonischen Kriege und schließlich die Restauration bereiteten der völligen Anerkennung der auf das Historische ausgerichteten Geschichtsdarstellung, die als patriotische Kunst in den Dienst aktueller Interessen genommen werden konnte, den Weg. Jetzt finden wir Darstellungen des Mittelalters wie selbstverständlich auch in höheren Kunstformen, sogar in der Monumentaldekoration. [39] Vom Künstler wurde nun endgültig erwartet, daß er wie ein Wissenschaftler Geschichtsforschungen betreibe, ehe er seine Komposition schaffe. Der Freiherr vom Stein beispielsweise, der bei Julius Schnorr von Carolsfeld eine Darstellung des Todes von Barbarossa bestellt hatte, versorgte den Künstler mit Exzerpten aus alten Chroniken, um sicherzustellen, daß das Bild allen Ansprüchen an die historische Genauigkeit genüge. [40] Es wurde jetzt aber auch klar, daß den Malern, die ihre Kunst in den Dienst historischer Treue zu stellen bemüht waren, die Einheit des Stils verlorenzugehen drohte, weil die jeweils verschiedenen Einzelheiten historischer Ausstattungen und Kostüme das Anschauliche des Bildes zu dominieren begannen. Dies wurde zum Beispiel den Schülern von Peter Cornelius bewußt, die 1829 in den Arkaden des Hofgartens in München einen Freskenzyklus mit Darstellungen aus der bayerischen Geschichte malten, an dem sich die Bürger der Stadt erbauen und bilden sollten. Ein bezeichnendes Werk aus dieser Reihe ist das Fresko von Ernst Förster »Die Befreiung des deutschen Heeres im Engpasse von Chiusa durch Otto von Wittelsbach« (Abb. 16). [41] Zur Belebung des Bildes vom Mittelalter haben solche Darstellungen gewiß beigetragen. Daß die historische Wahrheit aber nur eine Scheinwahrheit war, der man hier die künstlerische Wahrheit zu opfern begann, ist erst späteren Generationen bewußt geworden.

Anmerkungen

- 1 Peter Brieger, Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1930; D. de Chapeaurouge, Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwiss., Bd. 31, 1977, S. 115; für England: Roy Strong, And when did you last see your father? The Victorian Painter and British History, London 1978; für Frankreich: J. Ziesener-Eigel, Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich. Zur Entwicklung eines neueren Geschichtsverständnisses in der Kunst, Diss. Köln 1982 (Diese Arbeit hält leider nicht, was der Titel verspricht).
- 2 Werner Hager, Das geschichtliche Ereignisbild, Berlin 1939; Helmut Börsch-Supan, Vaterländische Kunst zu Beginn der Regierungszeit Friedrich Wilhelms III, in: Auro-ra, Jahrbuch der deutschen Eichendorffgesellschaft, Bd. 39, 1979, S. 79 ff.

- 3 Stuttgart, Staatsgalerie; vgl. H. v. Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik*, München 1978, S. 37.
- 4 Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, Buch IV, Kap. 4.
- 5 Titus Livius, *Ab urbe condita*, Praefatio 10; zit. nach der Übersetzung von H. Dittrich, Berlin/Weimar 1978, Bd. I, S. 2.
- 6 Reinhard Kosellek, *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in: *Natur und Geschichte*, Karl Löwith zum 70. Geburtstag, hrsg. von H. Braun und M. Riedel, Stuttgart 1967, S. 196 ff.
- 7 Vgl. Anton Raffael Mengs, *Sämtliche hinterlassene Schriften*, hrsg. von G. Schilling, Bonn 1844, Bd. II, S. 72 ff. (Schreiben Mengs' an den Maler Anton Poos).
- 8 Vgl. Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 3. Aufl. Frankfurt/Leipzig 1798, Bd. IV, S. 686;3ff. (Artikel: Das Uebliche. Costume).
- 9 Das 1784 vollendete Gemälde befindet sich in Gotha, Schloßmuseum; vgl. zuletzt Katalog der Ausstellung *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart 1977, Bd. I, S. 750; zur Bewertung vgl. Alfred Neumeyer, *Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 49, 1928, S. 173 ff.
- 10 Wilhelm Tischbein, *Aus meinem Leben*, hrsg. von C. Schiller, Braunschweig 1861, Bd. I, S. 217.
- 11 Philipp Hackert, Schreiben an einen Freund über ein in Rom gefertigtes Gemälde des Herrn Wilhelm Tischbein, in: *Der Teutsche Merkur*, Jahrgang 1785, S. 233.
- 12 Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, Bd. V, Salzburg 1962, S. 257 f.
- 13 Philipp Hackert: Anm. 11, Anm. S. 257 f.
- 14 Diese Auffassung vertrat z. B. auch Goethe in seinen Preisaufgaben für Künstler, vgl. die Einleitung in die *Propyläen*, Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, Berliner Ausgabe, Bd. 19 Berlin/Weimar 1973, S. 183.
- 15 Richard Sedelmaier, Rudolph Pfister, *Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg*, München 1928, Bd. I, S. 189.
- 16 Würzburg, Mainfränkisches Museum; vgl. Max f. Freeden, Ein Gemäldeentwurf des Bamberger Hofmalers Scheubel, in: *Altfränkische Bilder und Wappenkalender*, 73. Jahrgang 1974, S. 8.
- 17 Frank Büttner, Giovanni Battista Tiepolo, *Die Fresken der Residenz zu Würzburg*, Würzburg 1980, S. 58 ff.
- 18 Zur Entwicklung des rechtsgeschichtlichen Denkens in Deutschland vgl. Notker Hammerstein, *Jus und Historie. Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Denkens an deutschen Universitäten im späten 17. und im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1972.
- 19 In der Literaturillustration herrscht relativ lange eine barocke Auffassung vor wie z. B. in den Illustrationen von G. L. Crusius zu Christoph Otto v. Schönau, Hermann, oder das befreite Deutschland, Leipzig 1753. Eine vorausweisende Ausnahme ist das Titelkupfer nach B. Rode zu Christoph Otto v. Schönau, Heinrich der Vogler, oder die gedämpften Hunnen, Berlin 1757.
- 20 Paul v. Stetten, *Geschichte der Heiligen Römischen Reichs freyen Stadt Augspurg*, Bd. I, Frankfurt/Leipzig 1743. Der 1758 erschienene zweite Band enthält keine szenischen Illustrationen.
- 21 Die Zeichnungen dazu stammten von B. N. Lesueur, vgl. Helmut Börsch-Supan: Anm. 2, S. 386.
- 22 Robert Hirsch, *Nachträge und Berichtigungen zu Daniel Chodowiecki's Sämtliche Kupferstiche*, beschrieben von Wilhelm Engelmann, 2. Aufl. Leipzig 1906, S. 111 f. Zu Rode vgl. Anna Rosenthal, Bernhard Rode, Ein Berliner Maler des 18. Jahrhunderts, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins*, 44. Jahrg. 1927, S. 81 ff.
- 23 Johann Matthias Schröckh, *Allgemeine Weltgeschichte für Kinder*, 4 Bde. in 6 Teilen, Leipzig 1779–84.
- 24 Johann Matthias Schröckh: Anm. 23, Bd. I, S. b.
- 25 Rudolph von Habsburg ergreift beim Eid der Treue das Kreuzifix statt des Szepters, 1782: G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, Bd. 13, München 1843,

- S. 30, Nr. 143. Dort sind auch die im folgenden erwähnten Beispiele verzeichnet. Nr. 137, Der junge Heinrich IV. versucht durch einen Sprung aus dem Schiffe der Gewalt des Erzbischofs von Köln zu entkommen, 1781; Nr. 141, Heinrich der Löwe läßt die gedemütigten Wenden vor sich erscheinen, 1781.
- 26 Rodes Darstellung erweckt den Anschein, als sei diese Flucht Heinrichs geglückt, was jedoch nicht der Fall war; vgl. Theodor Schieffer, Anno als Erzbischof und Reichspolitiker, in: *Monumenta Annonis*, Katalog der Ausstellung Köln 1975, S. 24. Herrn Prof. Dr. Ernst Hellgardt danke ich für wichtige Hinweise zu dem Thema von Rodes Radierung.
- 27 Anna Rosenthal: Anm. 22, S. 93 f. Vgl. Verzeichnis der auswärtigen Gemälde des Berlinischen Historienmalers Herrn Bernhard Rode, in: *Berlinische Monatsschrift*, Bd. 23, 1794, S. 253 ff. Ich danke Herrn Jürgen Ostwald, Kiel, für den freundlichen Hinweis auf diese und die in den beiden folgenden Anmerkungen genannten Schriften.
- 28 Verzeichnis der in Berlin aufgestellten Gemälde unseres Geschichtsmalers Bernhard Rode, in: *Berlinische Monatsschrift*, Bd. 23, 1794, S. 518.
- 29 Bemerkungen eines Reisenden über die hinterlassene Gemälde-Sammlung des verstorbenen Direktors Rode zu Berlin, in: *National-Zeitschrift*, Berlin 1801, S. 187 ff.
- 30 Wilhelm Engelmänn, Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche, Leipzig 1857, S. 281, Nr. 539: 12 Blätter zu Shakespeares König Heinrich der Vierte, 178; ebd. S. 229, Nr. 39: 12 Blätter zu Huon de Bordeaux, extrait de Mr. Le Comte de Tressan, 1782.
- 31 Wilhelm Engelmänn, Anm. 30, S. 208, Nr. 396: 12 Blätter zur Histoire des Croisades par Joh. Christoph Mayer. 1781.
- 32 Wilhelm Engelmänn, Anm. 30, S. 383, Nr. 715: 12 Blätter zur Geschichte des Mittelalters, 1793.
- 33 Wilhelm Engelmänn, Anm. 30, S. 416, Nr. 780: 6 Blätter zur älteren und mittleren Geschichte, 1795.
- 34 Wilhelm Engelmänn: Anm. 30, S. 500, Nr. 945: 12 Blätter zur Geschichte des ersten Kreuzzuges, 1800.
- 35 Vgl. z. B. Wilhelm Engelmänn: Anm. 30, S. 320, Nr. 600: 12 Blätter zu den Anekdoten und Charakterzügen Friedrich II., Königs von Preußen, 1788, oder ebd. S. 380, Nr. 712: 12 Blätter zu der Brandenburgischen Geschichte, 1793.
- 36 Wilhelm Engelmänn, Anm. 30, S. 505, Nr. 940.
- 37 Eine wissenschaftliche Untersuchung der Anfänge der kostümgeschichtlichen Forschung am Ende des 18. Jahrhunderts fehlt. Für einzelne Hinweise vgl. Winfried Klara, Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung. Entwicklungsfragen des deutschen Theaters im 18. Jahrhundert, Diss. Erlangen 1931, S. 25 ff. Für England vgl. Roy Strong: Anm. 1, S. 47 ff.
- 38 Johann Wolfgang Goethe, Werke, Berliner Ausgabe, Bd. 19, Berlin/Weimar 1973, S. 358.
- 39 Zu den im Geschichtsbewußtsein wurzelnden Wandlungen um 1810 vgl. Frank Büttner, Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte Bd. I Wiesbaden 1980, S. 17 ff., S. 70 ff.
- 40 Das 1832 vollendete Gemälde befindet sich auf Schloß Cappenberg, Museen der Stadt Dortmund; vgl. M. Lippe, Der Tod Barbarossas von Julius Schnorr von Carolsfeld auf Cappenberg, in: *Westfalen*, Bd. 16, 1931, S. 130 ff.
- 41 Ernst Förster, Peter von Cornelius, Bd. I, Berlin 1874, S. 393 ff.