

# Das starre und das schwankende Bild

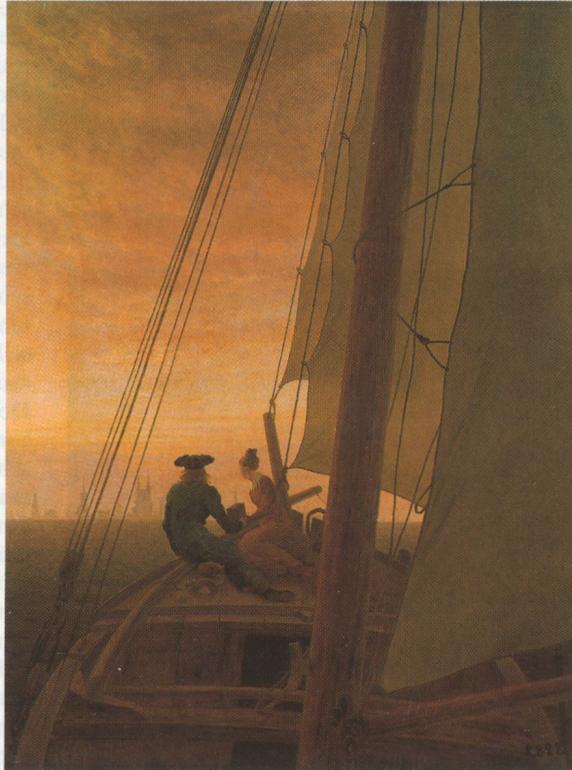
## der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts

Die Kunstgeschichte ist ein Teil der Gesamtgeschichte. Sie liefert dieser nicht nur Anschauungsmaterial, sondern die künstlerischen Erzeugnisse mit ihren Botschaften sind nur im Zusammenhang mit anderen Phänomenen wirklich zu verstehen. Der Wandel in der Kunst ist abhängig von umfassenderen Prozessen der Veränderung des Lebens.

Diese Auffassung ist nicht selbstverständlich. Die Kunst läßt sich auch als eine von der Alltagsrealität abgehobene Welt betrachten, die eigenen Gesetzen folgt. Die weit überragenden Leistungen, die den Betrachter in ihren Bann ziehen und jeden kritisch untersuchenden Blick abwehren, rücken die Kunst in den Bereich des Religiösen. Die Aura des großen Künstlers, den wir uns als agierenden Schöpfergeist, nicht als reagierenden denken, fördert solche Vorstellungen. Man kann jedoch große Kunst nicht von ihrem breiten Unterbau, von der Masse des nur Tüchtigen, des Mittelmäßigen, ja des Banalen absondern.

Die Beschäftigung mit der Kunstgeschichte verliert viel von dem Reiz der Erhabenheit, wenn sie die Kunst aus den Blickwinkeln der Politik, Wirtschaft, Psychologie oder Soziologie betrachtet, wenn sie nicht nur die Leistung, sondern auch deren Bedingtheiten wahrnimmt, wie die Geschichtswissenschaft es bei ihrem Gegenstand tut. Diese ist in der Nüchternheit ihres weniger nach oben gerichteten Blickes der Kunstgeschichte voraus, die zu großen Teilen immer noch in der Tradition des Künstlerlobes steht. Vor allem einer nationalen Kunstgeschichtsschreibung, die die Erfolge des eigenen Landes sammelt, um sie der Leistung anderer Nationen entgegenzustellen, ist der Blick für die Wirklichkeit getrübt. Er muß notwendig auch bei der Betrachtung des einzelnen Werkes versagen.

Besonders für das 19. Jahrhundert als der Blütezeit des Nationalismus ist eine nüchterne und komplexe Untersuchung geboten, wobei nicht verschwiegen werden darf, daß der Nationalismus eine mächtige Triebfeder für die Hervorbringung von Kunst gewesen ist. Die Beschäftigung der



1. Caspar David Friedrich (1774–1840), *Auf dem Segler*, 1819, Öllwd., 71 x 56 cm; Staatliche Ermitage, Leningrad

Künstler mit der nationalen Geschichte stand in weit höherem Ansehen als die Hinwendung zur Natur, deren Grenzen sich nicht mit denen der Staaten decken.

Die deutschen Museen zögern hier, anders als die französischen und englischen, zu zeigen, was einmal als bedeutend galt und heute nicht mehr ernst genommen wird, ja oft nur noch dazu dient, sich über den Geschmack der Urgroßväter zu amüsieren. „Was sie liebten ... Salonmalerei im XIX. Jahrhundert“ heißt der Titel eines 1969 erschienenen Buches, das durch die Sicherheit verblüfft, mit der aus der Position eines in bezug auf die Gegenwart unerschütterlichen Urteils Kunstwerke der Vergangenheit der Lächerlichkeit preisgegeben werden.

Das 19. Jahrhundert ist hier nicht der exakt bemessene Zeitraum zwischen 1800 und 1900, sondern die Epoche zwischen der Französischen Revolution und dem Ersten Weltkrieg. Das sind die Stürme, die Europa in den Grundfesten erschüttert und unser heutiges Leben bestimmenden

Phänomenen wie der Technisierung, der Massengesellschaft, der Demokratie und der Säkularisation zur Übermacht verholfen haben. Daneben nehmen sich andere Zäsuren wie die Befreiungskriege, die Revolution von 1848 oder die Einigung des Reiches 1871 als Begebenheiten von untergeordneter Bedeutung aus. Das 19. Jahrhundert ist also eine Zwischenzeit, und ihre Betrachtung ist wichtig, um die Herkunft des Geschichtsstromes im Hinblick auf die Zukunft besser erkennen zu können. Dabei den Blick auch auf die Malerei zu richten, ist nützlich, aber nur dann, wenn wir auch das ungenießbar Gewordene sehen.

Das 19. Jahrhundert unterscheidet sich von früheren unter anderem auch durch das massenhafte Auftreten von Künstlern, die, weder durch Zunftordnungen noch durch den Bedarf höfischer Auftraggeber beschränkt, in großer Zahl an den Akademien ausgebildet worden sind und durch ihren Beruf den gesellschaftlichen Aufstieg erhofften. Die Überwindung der Ständeordnung durch den Entschluß zur Künstlerexistenz wurde zu einer mächtigen Triebfeder für das Wachstum der Kunst, aber auch die Ursache für ein unermeßliches Künstlerelend als Folge von Selbsttäuschung – Erscheinungen, die in den Erfolgsbilanzen der Kunstpublizistik verdrängt sind. Joachim Busses „Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts“ mit insgesamt 89 053 Eintragungen verzeichnet etwa 9 000 deutsche Künstler, und doch erfaßt es keineswegs „alle Maler und Bildhauer“. Allein in Düsseldorf sind rund 4 000 Namen von Malern bekannt. Hinzu kommt noch die Menge der Dilettanten.

Die Kataloge der Kunstausstellungen des 19. Jahrhunderts, von der Forschung weitgehend noch unerschlossene Quellen von großer Aussagekraft, bestätigen dieses verwirrende Bild, das die Kunstgeschichte nicht wahrnehmen wollte, weil es sie überforderte und die propagandistisch wirksame Vorstellung von einem Fortschritt auf stets ansteigendem Niveau beeinträchtigte. Cornelius

Gurlitt z.B. konnte sich in seinem Werk von 1899, „Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts“, mit der Nennung von wenig mehr als 300 deutschen Malern und Bildhauern aus dieser Zeit begnügen. Viele von ihnen sind inzwischen nur noch den Spezialisten bekannt.

Die Tendenz zur Vereinfachung des populären Geschichtsbildes ist ungebrochen. Das läßt sich deutlich in einigen Museen feststellen. Die Stuttgarter Staatsgalerie z. B. zeigt zwar auch ihre lokale Kunstblüte in der Zeit des Klassizismus, führt die Leistungen der anderen Schulen jedoch in einer extrem weiträumigen Hängung vor, bei der jedes einzelne Werk wie auf einen Altar gehoben scheint. C. D. Friedrichs keineswegs großformatiger „Böhmischer Landschaft“ etwa ist eine ganze Wand zugewidmet. Das versetzt den Betrachter in eine andächtige Stimmung und macht das Museum zu einem Kunsttempel. Das fällt

gen, gäbe es nur von einer Handvoll Künstlern des 19. Jahrhunderts monographische Darstellungen für ein breiteres Publikum. Es gibt keine populäre Reihe, die sich mit Knackfuß' „Künstler-Monographien“ der Zeit um 1900 vergleichen ließe. So existieren von der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts sehr verschiedene Gesamtansichten. Es gibt ein grobes, holzschnittartiges Bild mit wenigen Künstlernamen, die als unerschütterliche Größen zum allgemeinen Bildungsgut gehören. Die Malerei erscheint als ein Gebirge, von dem nur die höchsten Gipfel wahrgenommen werden, ein allerdings insofern falsches Bild, als die Gipfel keineswegs absolut feststehende Größen sind. Auch nach der Neubewertung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts gleichsam im Vorfeld der sich entwickelnden Moderne in der großen Jahrhundert-Ausstellung von 1906 galt Feuerbach mehr als Friedrich. Vorher

für die bewegende Kraft der großen Kunst sein muß. Diese Sicht vermag kein klares Bild zu liefern. Sie stellt nicht nur die Überfülle der Künstler fest, sondern nimmt den ungeheuren, im Laufe einer relativ kurzen Zeit sich vollziehenden Vernichtungsprozeß von Kunstwerken wahr, in dem sich die erhaltenen wie ans Ufer gespülte Trümmer eines untergegangenen Schiffes ausnehmen.

Das noch irgendwie erreichbare Material, das über Verschollenes Auskunft gibt, systematisch zusammenzutragen, wäre eine gigantische, aber notwendige Aufgabe, der sich nur eine große Institution, etwa die Nationalgalerie in Berlin oder das Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, annehmen könnte.

Es geht jedoch nicht nur um die Dokumentation der Kunstwerke. Diese, auch gerade solche mit bescheidenen künstlerischen Ansprüchen, die nur Abbildung von Existierendem sind, geben eine Fülle von vielfach nützlichen Auskünften kulturgeschichtlicher Art, vor allem auch über Bauten und Landschaften. Unbekannte Ansichten zu bestimmen und bekannte zusammenzutragen, würde nicht nur für die Denkmalpflege von großem Nutzen sein, sondern auch für lokalhistorische Forschungen, die an den betreffenden Orten den Sinn für Geschichte und damit für die kommunale Verantwortung wecken. Zwischen der „großen“, international beachteten Kunst und der „kleinen“, lokal gebundenen besteht ein Zusammenhang wie zwischen dem Stamm eines Baumes und den äußersten Fasern seiner Wurzeln. Wer die „große“ Kunst abgesondert betrachtet, nimmt ihre organische Verbindung mit ihrem Entstehungsgrund nicht wahr. Eine weitsichtige Kulturpolitik versäumt es nicht, Heimatmuseen und Geschichtsvereine zu fördern.

Eine auf die Erforschung einzelner Schulen gerichtete Arbeit hat wichtige Instrumente für die Erkenntnis der Geschichte geschaffen. Es gibt ein vierbändiges Lexikon der Münchner Maler des 19. Jahrhunderts und ein dreibändiges der Düsseldorfer Schule. Für Hamburg und Frankfurt liegen ältere Handbücher vor. Solche Zusammenstellungen fehlen für Berlin und Dresden, dafür sind hier für die Zeit von 1786 bis 1850 bzw. 1801 bis 1850 die Kataloge der Akademie-Ausstellungen mit ihrem reichhaltigen Material im Nachdruck erschienen. Sie liefern ein getreues Bild vom Kunstleben dieser Städte unter Einschluß des Belanglosen, dessen Existenz schon die Zeitgenossen beklagten, das jedoch gleichwohl eine Realität war.

Am Beispiel Dresdens sei erläutert, wie weit eine mit Kennerschaft erarbeitete Darstellung der dortigen Malerei vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis etwa 1870 immer noch von der Erfassung der ganzen Wirklichkeit weit entfernt ist. 1976 erschien Hans Joachim Neid-

2. Adolph Menzel (1815–1905), *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahr 1769*, 1855/57; Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin PK

3. Eduard von Buchan (1800–1876), *Norwegische Fjordlandschaft mit Wanderer*, sign. u. dat. 1833, Öllwd., 80 x 56 cm; Privatbesitz (Foto: Bassenge, Berlin, Auktion 26.127. Mai 2000)



um so mehr auf, als die italienischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts viel dichter gehängt in großer Fülle präsentiert sind und gerade auch mit zweitrangigen Werken die große geistige Lebenskraft eines Volkes als eindrucksvolle, aber schwer zu durchdringende Wirklichkeit vorführen.

Der Glanz der Räume mit den für alle Ewigkeit abgesicherten Werten soll nicht zuletzt auf die in der Nachbarschaft versammelte neue Kunst abstrahlen und eine Atmosphäre schaffen, in der die Autorität des Künstlers herrscht, kritisches Sehen und verunsicherndes Fragen jedenfalls nicht aufkommen sollen, denn das würde auch die Institution des Museums gefährden. Die Realität der Depots, das Reich der abgehängten Bilder, bleibt gewöhnlich den Blicken der Öffentlichkeit entzogen.

Entsprechend ist der chaotisch wuchernde Markt der Kunstbücher bestückt. Wenn nicht aus Anlaß von Jubiläen einzelne nicht zu den Stars zählende Künstler in Ausstellungen vorgestellt würden, deren Kataloge dann in den Buchhandel gelan-

war Cornelius unbestritten der größte deutsche Maler des 19. Jahrhunderts. Dem Böcklin-Enthusiasmus des ausgehenden 19. Jahrhunderts wurde 1905 von Julius Meier-Graefe scharf widersprochen. Marées erhielt als Vorläufer der Moderne einen Ehrenplatz. Das Genie Menzels scheint nach der großen Ausstellung von 1996/97 noch größer zu sein als vorher angenommen. Trotz solcher Verschiebungen jedoch gilt dieses Bild als statisch. Die Werte, auch die pekuniären, die daran geknüpft werden, sind verlässlich.

Diese einfache, an zeitloser Größe orientierte Sicht kümmert sich nicht um die Zersplitterung der deutschen Malerei in Schulen und das Geschehen abseits der Hauptzentren. Sie fragt nicht, ob die österreichische und die schweizerische Malerei der deutschen zugerechnet werden können oder nicht. Böcklin wird selbstverständlich vereinnahmt, Waldmüller zögernder.

Anders ist die um Erfassung der historischen Wirklichkeit bemühte wissenschaftliche Sicht, die darum nicht unempfindlich

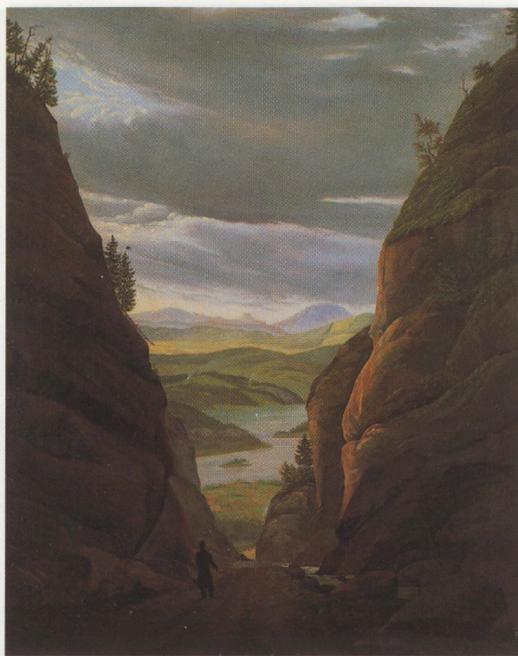
hardts Standardwerk „Die Malerei der Romantik in Dresden“, zu dem immer zuerst greifen wird, wer sich über dieses Gebiet informieren will. 62 Maler sind in Abbildungen vertreten, 74 werden in Kurzbiographien behandelt und 122 sind im Text erwähnt, während Busse für das ganze 19. Jahrhundert etwa 700 Dresdner Maler und Bildhauer nennt. Neidhardts Auswahlkriterien decken sich weitgehend mit dem Bestand Dresdner Maler in der dortigen Galerie Neue Meister. In ihm sind in der Zeit von Friedrich bis Rayski 78 Maler vertreten. Ausgestellt davon ist jedoch kaum ein Dutzend. Ihre Namen decken die allgemein verbreitete Vorstellung von der Dresdner Malerei der Romantik ab.

Sehr abweichend davon ist jedoch die Präsentation der Dresdner Malerei der ersten beiden Drittel des Jahrhunderts gewesen, die 1861 auf der „zweiten allgemeinen deutschen und historischen Kunst-Ausstellung im neuen Museum Wallraf-Richartz in Köln“ mit 34 Malern geboten wurde. Von ihnen sind nur 15, also weniger als die Hälfte, in der Dresdner Galerie vertreten, und ebenso viele sind in Neidhardts Buch erwähnt. Es bleiben also 19, die als unwichtig beiseite gelassen worden sind, obgleich ihnen eine Bedeutung für ihre Zeit unterstellt werden kann, wenn sie für die Kölner Ausstellung ausgewählt worden sind.

Solche Verschiebungen in den Bewertungen müßten beunruhigen, wenn sie wahrgenommen würden. Das ist aber kaum der Fall. Man vertraut darauf, daß mit dem zeitlichen Abstand das Urteil über gut und weniger gut befestigt wird.

Ein solcher Prozeß findet tatsächlich statt. Bei einer Überprüfung von Urteilen ergeben sich immer wieder Korrekturen. Qualitäten werden wiederentdeckt. Das kann aber nur geschehen, wenn die vergessenen Künstler eine Chance erhalten, sich erneuter Beurteilung zu stellen. Da jedoch das als minder Bewertete den Blicken weitgehend entzogen, ja dem Untergang preisgegeben wird, kommen solche Revisionen nur schwer in Gang. Hinderlich ist außerdem die Neigung eines in der Beurteilung von Qualität unerfahrenen Publikums, den Namen statt der Leistung zu bewerten. Belanglose Arbeiten namhafter Künstler sind begehrter als vorzügliche von unbekanntem.

Kürzlich tauchten bei Auktionen der Galerie Bassenge in Berlin zwei große Landschaftsgemälde von Eduard von Buchan auf. Das Künstlerlexikon von Thieme-Becker kennt den Maler nicht. Einmal, 1831, hat der offenbar von Friedrich und Dahl geprägte Dresdner Maler dort ausgestellt. Das eine Bild hat ein mutiger Privatsammler erworben, das andere (Abb. 3) ging trotz seiner kühnen Komposition und malerischen Feinheit zurück. Dabei könnte es in der Dresdner



3

Galerie die Besucher damit überraschen, wie abseits der ausgetretenen Pfade der Kunstgeschichte Entdeckungen zu machen sind und daß die Welt der Kunst viel weiter ist, als man gemeinhin denkt. Aber solche Verunsicherungen passen nicht in die Statik der Museen.

Wer einen Katalog der Berliner Nationalgalerie oder der Neuen Pinakothek München von etwa 1900 in die Hand nimmt, wird dort nur relativ Weniges finden, das heute noch ausgestellt ist. Vieles ist gar nicht mehr vorhanden. Zur Geschichte gehören der Wandel der Bewertungen und der Aufgaben von Kunst sowie das Veralten des jeweils Neuen. Jenes wird von diesem verdrängt. Ob damit Besseres an die Stelle von weniger Gutem tritt, ist fraglich. Das Neue jedenfalls würde sich selber aufgeben, wenn es zugeben würde, schlechter zu sein als das Alte.

So wurden die Leistungen des frühen 19. Jahrhunderts im späteren kaum noch gewürdigt. Als 1842 mit der Sammlung des Verlegers Georg Andreas Reimer in Berlin der einzigartige Bestand von 31 Gemälden Caspar David Friedrichs zur Versteigerung kam, konnten trotz sehr niedrig angesetzter Preise nur wenige Bilder verkauft werden. Das lag nicht nur an der plötzlichen Überschwemmung des Marktes, sondern auch an der Beurteilung des Malers lediglich als Vorläufer für Bedeutenderes.

Über die im selben Jahr in Dresden veranstaltete „Kunst-Ausstellung zum Besten der Tiedge-Stiftung“, in der auch Werke aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts gezeigt wurden, bemerkte Carl Gustav Carus in seinen „Lebenserinnerungen“: „Eine Menge alter, fast vergessener Bildergespenster von Matthäi, Klengel, Hartmann standen da wieder auf und sahen einander gelangweilt an, selbst einiges von Friedrich nahm sich damals schon etwas wunderlich aus, gleichwie einiges

Frühere von mir selbst.“ Carus, ein durchaus verständiger Beurteiler, war also vom Fortschritt in der Kunst seiner Zeit überzeugt, wogegen wir heute die Produktion der Jahrhundertmitte weit geringer schätzen als die vom Anfang.

Schwer ist für uns heute auch der enthusiastische Beifall nachzuvollziehen, den – ebenfalls 1842 – die beiden Gemälde der Belgier Edouard de Bièfve und Louis Gallait, „Der Kompromiß des niederländischen Adels zur Abwehr der Inquisition“ und „Die Abdankung Karls V. in Brüssel“, bei ihrer Ausstellung in Berlin wegen der angestrebten Bemühung um historische Richtigkeit erhielten, und doch äußert sich hier zweifellos ein Können. Nur wird es nicht mehr hoch geschätzt. Doch auch darin ist die öffentliche Meinung nicht konsequent. Adolph Menzel, der in hohem Ansehen steht, hat die beiden Belgier, besonders Gallait, bewundert und wie sie nach historischer Korrektheit in allen Details gestrebt (Abb. 2). Bei ihm

wird jedoch, wegen anderer Qualitäten, dieses Studium gebilligt, nicht zuletzt deshalb, weil ihm eine Überfülle mitreißender Zeichnungen verdankt wird. Auch die Bewunderung, die Menzel Anton von Werner entgegengebracht hat, paßt nicht in eine eindimensionale Bewertung von gut und schlecht in der Kunst.

Die Brisanz der scheinbar behaglichen Kunst des 19. Jahrhunderts besteht darin, daß sie trotz der durch die Moderne bewirkten Revolution untergründig weiterwirkt. Es gibt viele Künstler, die sich in diese Tradition stellen, und sie haben ihre Käufer, obgleich die Institutionen der offiziellen Kunst dieses Phänomen ignorieren. Einer der beliebtesten Gemeinplätze über die zeitgenössische Avantgardeproduktion ist der, Kunst müsse beunruhigen, ja schockieren. Das sagen auch kunstfremde Festredner, die genötigt werden, sich über Dinge zu äußern, die sie nicht verstehen, dabei aber doch auf der Seite der Liberalen, Wagemutigen und Wissenden stehen wollen. Es sind aber stets die anderen, die verunsichert werden sollen. Man selber gehört zu denen, die Bescheid wissen und Recht haben. Fruchtbar indessen wird das Prinzip der Verunsicherung nur, wenn im Blick auf die Geschichte und ihre komplexe Wirklichkeit sich alle verunsichern lassen und auch diejenigen Fragen stellen, die sonst immer nur belehrende Feststellungen treffen.

Dokumentation der Geschichte mit ihren Brüchen und das Vorzeigen des Vorzüglichen sind zweierlei, aber beides gehört zusammen. Qualitätsurteile müssen gefällt werden, weil die Frage nach der Qualität die zentrale ist. Aber diese Urteile können nie das letzte Wort sein, weil im ständigen Befragen der Werke, aber auch im Überprüfen des eigenen Verhaltens die Lebendigkeit der Kunst, auf der Seite des Publikums wenigstens, gewährleistet wird.