

Werner Busch

Romantik und Realismus in Deutschland

In der Einführung für die Sektion »Klassizismus, Romantik, Historismus« haben wir mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass die Romantik sich nicht wie die Geburt der Athene aus dem Kopf des Zeus ereignet und nach einigen bedeutenden literarischen Würfeln einfach da ist, sondern durch vielfältige Stränge mit dem Neoklassizismus verbunden ist. Gemeinsam ist ihnen die reflexive Dimension, gemeinsam auch die Erfahrung eines Bruches mit Natur und Geschichte. Sie sehen sich nicht mehr in einer fortwirkenden verbindlichen Tradition der Kunst, vielmehr ist es ihnen ein Bedürfnis, die Differenz zum Vergangenen anschaulich zu thematisieren und das Vergangene dialektisch aufzuheben. Das klingt kompliziert. Doch macht man sich klar, dass seit der Aufklärung Kunst und Geschichte zum Gegenstand historischer Forschung geworden sind und dass diese historische Forschung nicht mehr der Legitimierung von Staat und Kirche dient, also nicht Ansprüche fortschreibt, sondern wissen will, wie es denn eigentlich einst war, dann wird verständlich, dass die Unterschiede zur Gegenwart hervortreten, die Unterschiede etwa in den gesellschaftlichen und sozialen Bedingungen. Geschichte – besonders Reinhart Koselleck hat darauf hingewiesen – ist nicht mehr weiterhin gültiges Exemplum, Lehrmeisterin für die Gegenwart, sondern Kontrastfolie, fern und fremd. Davon können auch die Hauptgegenstände der klassischen Kunsttradition aus Religion, Mythos und Dichtung nicht unberührt bleiben. Auch ihre Gültigkeit wird fragwürdig. Eine Möglichkeit ihrer Fortschreibung ist die künstlerische Verfremdung ihrer Erscheinung; dies erreicht der Neoklassizismus durch extreme Stilisierung. Verfremdung durch Stilisierung ist eine Reflexionsform. Die Verfremdung ermöglicht das Nachdenken über den Stellenwert des Gezeigten in der Gegenwart. Die Romantik steigert dies noch. Nach den Erfahrungen des Scheiterns der Französischen Revolution, die einerseits den Bruch mit der Geschichte manifest machten, andererseits kein gesellschaftlich durchsetzbares Gegenmodell erkennbar werden ließen, sah sich der Romantiker einer generellen Entfremdungserfahrung ausgesetzt. Nicht mehr in Natur und Geschichte aufgehoben, sondern ihr als Einzelner, auf sich gestellt, konfrontiert, entwickelte der Romantiker die Sehnsucht nach Aufhebung des Bruches, nach Versöhnung mit der als feindlich erfahrenen Natur. Er wagte sich an utopische Entwürfe eines universalen Zusammenhanges (Schlegel), der Natur und Gesellschaft zugleich umfassen sollte, aber, da auch der Glaube in der Krise war, einen kosmologischen Gleichklang herbeisehnte – im Wissen um die Vergeblichkeit seiner Bemühungen. Die Facetten der Romantik in Literatur und Philosophie sind vielfältig und die eigentliche Frühromantik ist kurz. Nach wenigen Jahren – die ersten Schriften von Wackenroder und Tieck erscheinen 1797/98, die

Zum Autor:

Werner Busch, geb. 1944 in Prag, Studium der Kunstgeschichte in Tübingen, Freiburg, Wien und London. Promotion 1973 über William Hogarth. Von 1974 bis 1982 wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn, Habilitation mit einer Arbeit zum deutschen 19. Jahrhundert. 1981–88 Professur für Kunstgeschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Leitung des Funkkollegs »Kunst«. Seit 1988 Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der FU Berlin. Arbeiten zum holländischen 16. und 17. Jahrhundert, vor allem aber zum europäischen 18. und deutschen 19. Jahrhundert.



gedankliche Konversion setzt bei Friedrich Schlegel spätestens 1804 ein – fühlen sich die Romantiker bemüßigt, eine gesellschaftliche und religiöse Rückbindung einzugehen, zu gefährdet und ortlos erschien ihre Position. In der bildenden Kunst gibt es eigentlich nur zwei frühromantische Künstler: Philipp Otto Runge (1777–1810) und Caspar David Friedrich (1774–1840). Beide vom Dresdener literarischen Frühromantikerkreis beeinflusst, zu Beginn durchaus aufeinander reagierend, doch dann von sehr individueller Ausprägung: Runge, auch theoretisch reflektierend, Friedrich, beharrlich um Gestaltungsprobleme ringend. Nachdem Runge sich von einem Klassizismus, wie er Goethe in den »Weimarer Preisaufgaben« vorschwebte, verabschiedet und das griechische Vorbild als etwas Unzeitgemäßes erkannt hatte, propagiert er eine neue Kunst, die er mit dem Begriff Landschaft fasst. Damit war mitnichten die klassische Landschaft in der Rangfolge der Gattungen gemeint, vielmehr eine alle Gattungen ein für allemal in sich aufhebende Natursicht. Sein Programm suchte Runge in den Entwürfen der »Zeiten« (*Abb. 1*) zu propagieren. Die Zeichnungen gewannen, nach Kompositions- und Konstruktionsentwürfen, 1803 ihre endgültige Gestalt. Sie wurden 1805 in einer kleinen, 1807, nach Goethes freundlicher Rezension, in einer größeren Auflage im Stich herausgegeben.

Die Folge ist in Gegensatzpaaren angelegt: Morgen und Abend, Tag und Nacht reagieren aufeinander. Der Aufbau ist sonderbar. Vier große Innenbilder werden von vier ebenfalls szenisch angelegten Rahmen umfassen. Die Innenbilder zeigen das zyklische Werden und Vergehen, die Rahmen dagegen christliche Teleologie, ausgedrückt durch die Zeichen der verfassten Religion. Der kosmologischen Naturmystik der Innenbilder wird so also eine christliche Ausrichtung und Endbestimmung gegeben. Der »Morgen« zeigt die Geburt des Lichts in Gestalt einer Lilie, der »Tag« das irdische Werden, das Mutter Erde nährt, die Geschlechter trennen sich zu des Tages Arbeit, der »Abend« führt sie wieder zusammen, aber er läutet auch das Ende ein, die Nacht erscheint, der Rahmen zeigt, dass nur durch Christi Opfertod Erlösung verheißen ist, die »Nacht« bringt – die Mohnblüten weisen darauf – den Schlaf, er steht für die Erwartung des Jüngsten Gerichtes, doch das wiederkommende Licht lässt die Erlösung, die Wiederauferstehung ahnen: der Neubeginn steht an, doch nun nicht im irdischen Kleide, wie eine bloß zyklische Auffassung nahelegen würde.

Runges »Zeiten« folgen dem romantischen Strukturprinzip der Arabeske. Ursprünglich eine rein ornamentale Form, hatte Friedrich Schlegel die Arabeske zum einzig denkbaren Strukturprinzip der Kunst der Gegenwart erhoben. Wie Runge in der »Landschaft«, so wollte Schlegel alle tradierten Gattungen im »Roman« aufheben. Der »Roman« sollte arabesk gestaltet sein, d. h. die für die Romantik typische fragmentarische Erfahrung der Wirklichkeit sollte durch Sprachrhythmus, Alliteration, Häufung von attributiven Annäherungen, kontrapunktische Antworten geradezu musikalisch umspielt werden. Die Arabeske hat einen Ursprung, entfaltet sich in verschiedene Richtungen, um, wie die Partner eines Tanzes, am Ende wieder zusammenzufinden. Dieses Zusammenfinden allerdings bewirkt eine Transformation zu Höherem; so vollzieht sich im Weg der Arabeske eine Metamorphose. Die christliche Analogie von Geburt, Leben, Tod und Erlösung ist naheliegend.

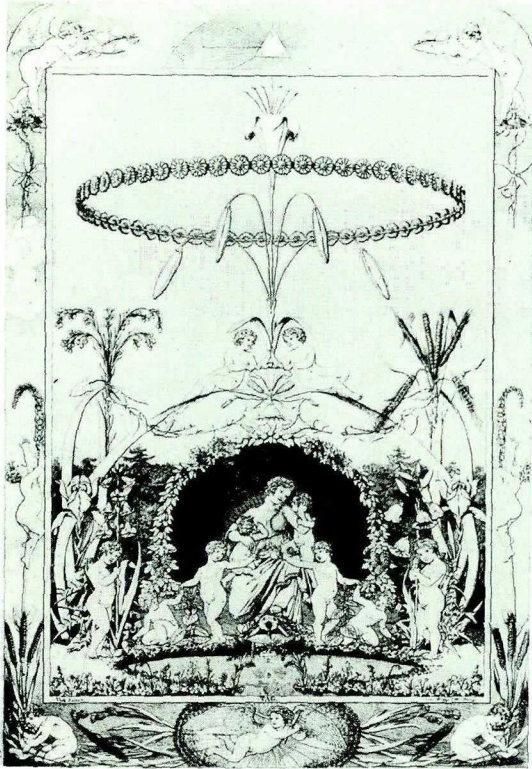


Abb. 1
 Philipp Otto Runge: *Der Tag*, aus
 der Serie der »Zeiten«, Kupferstich,
 72 × 48 cm, 1808.
 Hamburger Kunsthalle.
 Foto: Archiv Verfasser.

Auch Caspar David Friedrich, nicht ohne von Runge, der 1802/03 in Dresden weilte, beeinflusst zu sein, beginnt mit einem »Zeiten«-Zyklus. Bei ihm sind es die Jahreszeiten, in die allerdings auch die Vorstellungen der Tages- und Lebenszeit eingeschrieben sind. Und auch bei ihm ist das Zyklische letztlich einer christologischen Teleologie unterworfen. Doch anders als Runge lässt er die Landschaft nicht in einem abstrahierenden Gebilde von arabesk verbundenen Einzelfigurationen aufgehen, vielmehr bleibt es auf den ersten Blick beim klassischen ganzheitlichen Landschaftsbild. Allerdings ist auch seinen Landschaftsbildern, wie bis heute zumeist übersehen wird, ein relativ rigides geometrisches Gerüst zugrunde gelegt. Insofern entspricht auch Friedrich der Rungeschen Forderung: »Die strenge Regularität sey gerade bey den Kunstwerken, die recht aus der Imagination und der Mystik unserer Seele entsprungen, ohne äußeren Stoff oder Geschichte, am allernothwendigsten ...«. Zudem hat man zu Recht festgestellt, dass es auf Friedrichs Landschaftsbildern häufig keine kontinuierliche räumliche Entfaltung vom Vorder- zum Hintergrund gibt, dagegen nicht selten ein abruptes Aufeinanderstoßen von Vordergrundbereich und weiter Ferne. Dies wird in der Forschung geradezu topisch als ein Aufeinandertreffen von irdischer Diesseitigkeit und in unerreichbarer Ferne erahnter Jenseitigkeit gedeutet. Es fragt sich, ob die Konstatierung des Bruches von Vorne und Hinten ausreicht, um besagte Deutung zu rechtfertigen. Unserer Meinung nach muss noch etwas hinzukommen, und zwar ein rigides Bildordnungsgerüst, das als vorgängiges und absolutes den Naturphänomenen eine höhere Ordnung gibt, die als Abbild kosmologischer Strukturen – Gott als Geometer und Weltenbaumeister, wie er seit dem Mittelalter verstanden und dargestellt wurde – dienen kann. Diese Ordnungsverpflichtung gilt bei Friedrich von Anfang an.

Abb. 2
 Caspar David Friedrich: Der
 »Tetschener Altar«, Öl auf
 Leinwand, 105 × 110,5 cm,
 1806.

Dresden, Staatliche
 Kunstsammlungen.

Foto aus: Katalog, Caspar
 David Friedrich 1774–1840,
 Hamburger Kunsthalle,
 München 1974.



Der berühmte »Tetschener Altar« (Abb. 2) mag es uns zeigen. Um ihn hat es gleich nach Vollendung Weihnachten 1808 eine verblüffend intensiv geführte öffentliche Debatte gegeben, den sogenannten Ramdohr-Streit. Der Kammerherr von Ramdohr veröffentlichte einen grundsätzlichen Verriss des Bildes. Zentral- und Luftperspektive seien unstimmig, Raum- und Zeitauffassung folgten nicht dem Naturvorbild, Landschaftsgründe, sich von vorn nach hinten entfaltend, seien nicht zu erkennen. Vor allem aber finde eine der Landschaft per se fremde Allegorisierung statt, Landschaft habe nur Ausdruck, bedeute nichts. Der Bildrahmen mit den religiösen Zeichen – von Friedrich selbst entworfen – solle die Landschaft religiös aufladen, sei quasi ihr Referenzrahmen. Damit krieche die Landschaft, wie Ramdohr sich ausdrückt, absurderweise auf die Altäre, auf die das religiöse Historienbild gehöre. Friedrich mit seiner eindeutig religiösen Ausdeutung des Bildes scheint den Kammerherrn zu bestätigen. Doch sollte man Friedrichs Text als eine mögliche Lesweise, die konventionell religiöse, sehen, und nicht als eine kunsthistorische Analyse, wie sie der Kammerherr vornimmt. Friedrichs Bild, wir wissen es inzwischen, war ursprünglich für seinen König, Gustav IV. Adolph von Schweden, gedacht. Friedrich war als Pommer schwedischer Untertan. Als Gustav Adolph vor der endgültigen Vollendung des Bildes scheiterte, eine Verehrung des Bildes an ihn unmöglich schien, widmete Friedrich es um, versah es mit einem Rahmen, voll von religiösen Zeichen, um es zum Altarbild zu machen. War es zuerst zu lesen als

ein Bild, in dem in finsternen Zeiten die aufgehende Sonne Hoffungsstrahlen an den Himmel schreibt und das auf dem Berge stehende bronzene Kreuzifix mit Glanz versieht – auch in der schwedischen Ikonographie seit Gustav II. Adolph konnte der Herrscher als Sonne begriffen werden –, so wurde das Bild jetzt, nachdem die Hoffnung sich als vergeblich erwiesen hatte, nach Friedrichs eigener Auskunft, zu einem religiösen Werk, das keinerlei Hoffnung auf irdische Veränderung der Verhältnisse setzen konnte. Jetzt ist die Sonne als untergehend zu denken, ein letzter Abglanz des Lichtes fällt auf das Kreuz. Dann wird es Nacht, Gott als die Sonne verlässt die Erde. In protestantischem Sinne ist allein Hoffnung auf ein Leben nach dem Tode, Glaubens- und Erlösungsgewissheit auf Erden gibt es nicht.

Dies ist die Programmatik, die Friedrich selbst in dem Bild sieht. Die Frage ist, wie vermittelt er uns seinen Gehalt, leistet das Bild das von Friedrich Fixierte wirklich in programmatischer Form? Auf den ersten Blick hat der Kammerherr recht: ob die Sonne auf- oder untergeht, werden wir kaum sagen können, eine Vermittlung des Landschaftsbildes mit dem Kreuz im Gebirge, das noch dazu von uns abgewandt ist, zu dem geschnitzten und vergoldeten Rahmen mit den Zeichen der verfassten Religion – den Sakramentszeichen, den Engeln, dem Abendstern, den zur Versöhnung einander zugeneigten Palmzweigen – scheint es nicht zu geben. Die Bedeutung scheint aufgepfropft. Denn wodurch erwiese sich die Landschaft überzeugend als allegorisch aufgeladen?

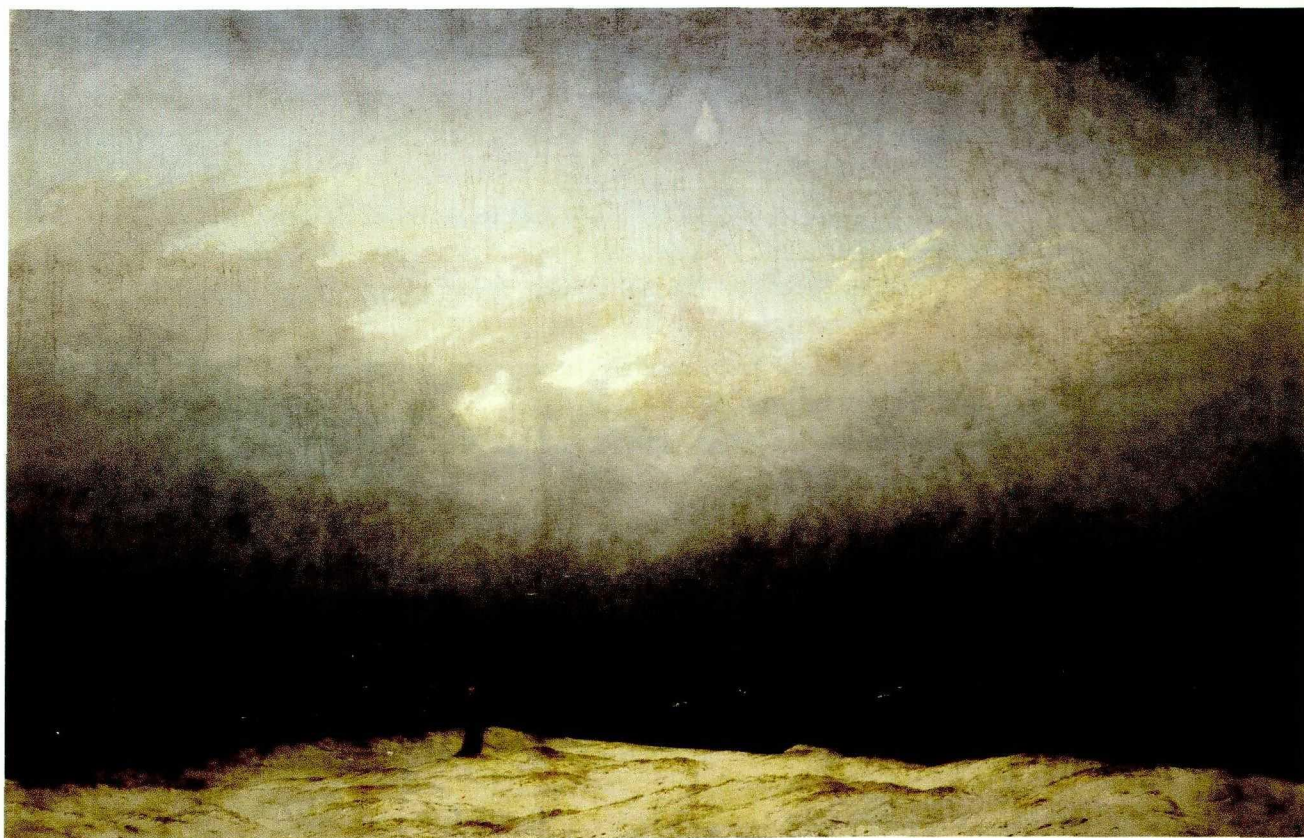
Doch lohnt ein zweiter Blick, der das von Basilius von Ramdohr Kritisierte als sinnvoll erwiese. Auffällig ist, dass das Repertoire des Gegenständlichen reduziert ist, der Vordergrundbereich nur mit Mühe zu durchdringen ist, der Bergkegel mit den Bäumen beinahe eine bloße Silhouette bildet, der

Abb. 3

Caspar David Friedrich: Der Mönch am Meer, Öl auf Leinwand, 110 × 171, 5 cm, 1809/10.

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

Foto: Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



Wolkenhimmel darüber einen auf die Form des Kegels antwortenden doppelten Bogen schlägt, die Strahlen schwache regelmäßige Bahnen bilden, die auf das winzige Kreuz wenige Lichter werfen. Das ist alles. Diese Reduktion des Gegenständlichen, die bei Friedrichs berühmtem »Mönch am Meer« (Abb. 3) noch vorangetrieben wird, kann nur Sinn machen, wenn, um es zugespitzt auszudrücken, nicht das Gegenständliche für sich alleine wichtig und bedeutend ist, sondern seine Auffassung. Anders ausgedrückt, das Reduzierte verweist uns auf unsere Wahrnehmung des Reduzierten als bedeutungsvoll. Und unsere Wahrnehmung, legen wir uns Rechenschaft ab, zeigt uns, dass das Bild einem ziemlich rigiden, ja absoluten ästhetischen Ordnungssystem unterworfen ist. Insofern sind die Gegenstände abhängige Variable dieses Systems, bei dem es sich um das System des Goldenen Schnittes handelt.

Alle vier Linien, die beiden senkrechten und die beiden waagerechten, kommen zur Wirkung und tragen damit den eigentlichen Bildsinn. Die rechte Senkrechte geht durch den Kreuzesbalken, die linke durch die Mitte des mittleren Strahles. Verlängert man die Strahlen, so schneiden sie sich auf der Basis des Bildes, die Sonne verlässt also in der Tat gerade die Erde, geht in eine andere Seinsebene über, verkörpert durch den Rahmen; diesen Übergang markiert der Goldene Schnitt. Die untere Waagerechte des Systems trifft den Kreuzesfuß, das Kreuz fußt also auf diesem ästhetischen Ordnungsgebilde. Die obere Waagerechte schneidet das Corpus Christi, vor allem aber stellt sie die Vermittlung zum Rahmen her, denn sie liegt auf den Millimeter genau auf den Säulen des Rahmens auf, von wo aus die Versöhnungspalmzweige sich erstrecken. Sie markiert so auch die Grenze und den Übergang vom Irdischen zum Himmlischen in Gestalt des Religiösen. So ist die Hoffnung, die das Bild in den Gegenständen, in der Realität, nicht finden und aussprechen kann, in der ästhetischen Ordnung aufgehoben, kann nach Friedrichs Vorstellung nur so zum Vorschein gebracht werden. Die allermeisten Bilder Friedrichs folgen einer derartigen Gesetzmäßigkeit: ihr strukturelles Gerüst wird ästhetisch wirksam und kann so an die Stelle der auf Erden nicht möglichen Heilserwartung treten, das verlorene harmonische Verhältnis zu Gott ästhetisch als Hoffnung evozieren. Es ist von ungemeiner Modernität.

Derartig forcierte Formlösungen des Gegenstandsproblems verliert die deutsche Spätromantik in ihren resignativen, sich selbst bescheidenden Zügen wieder. Der Rückzug ins Innere ist hier auch ein Verzicht auf einen gesellschaftlichen Gestaltungsanspruch, besonders bei den beiden Hauptkünstlern der deutschen Spätromantik Ludwig Richter und Moritz von Schwind. Die Metternichsche Restauration, das Scheitern der revolutionären Ansätze von 1830 und 1848, die misslungenen Anläufe zur deutschen Einheit, die schrittweise Industrialisierung, die die ländlich-kleinstädtischen Verhältnisse in den deutschen Kleinstaaten aus ihrer Ruhe riss und sie den vergangenen Zeiten nachtrauern ließ, brachten biedermeierliche und spätromantische Verklärungsversuche in der Kunst hervor. Der Rückzug in die gesicherte Privatheit, die Feier vorindustrieller Natur, auch der Glaube an die vermeintliche Einheit mit ihr, das Aussparen des Politischen, die Flucht in eine Märchen- und Sagenwelt – das scheint die spätromantische Kunst zu charakterisieren.



Abb. 4
Ludwig Richter: *Unterm
Regenbogen, Ernte*, aus:
Unser tägliches Brot,
Holzschnitt, 14,7 × 14,7 cm,
Leipzig 1866.
Foto: Archiv Verfasser.

In Ludwig Richters idyllischen Holzschnitten – schon das altertümliche graphische Medium soll auf die handwerklich-unentfremdete Arbeit der Vergangenheit verweisen – ist ein Phänomen auffällig: ein Form- und Strukturelement, das, im Prinzip nicht anders als bei Friedrich, die eigentliche Bedeutung der Darstellungen zum Vorschein bringt. Nicht nur das Milieu, in dem sich seine Szenen abspielen, ist eng, unschuldig und vorzeitig idyllisch, sondern eng ist auch der Raum, der dem Personal gelassen wird. Eine freie Entfaltung in die Ferne, Sehnsuchtsort der Frühromantik, ist nicht mehr möglich. Die nahsichtige und in die Höhe gestaffelte Szene (Abb. 4) wirkt raumlos, abgeriegelt, jedes Detail hat seinen Ort, wirkt im Wortsinn wie geschnitzt, erscheint taktil, nicht als atmosphärisches Element, der Künstler hat sich freiwillig beschränkt.

Diese hermetische Raumgestalt zeichnet auch ein Gutteil der Werke von Moritz von Schwind aus. Paradoxerweise sucht er seine idealistische Auffassung gerade bei ausgesucht privaten Gegenständen zu retten: bei seinen sogenannten Reisebildern, wobei der Begriff auf die Lebensreise anspielt. Bis in seine Jugend, bis in die Zwanzigerjahre, geht Schwinds Interesse an diesen Bildern zurück. Es sind kleine, wie Schwind schreibt, lyrische Bilder, nicht zum Verkauf gedacht, private Erinnerungen, nicht selten in märchenhafte Form gefasst, die auch nicht für sich stehen sollen, sondern der wehmütigen wechselseitigen Erhellung dienen. Durch ihre Wechselwirkung sollen diese Partikel der Erinnerung ein Ganzes, einen privaten Kosmos ergeben – letztlich auch dies ein arabesker Gedanke – der aus einem romantisch-synthetischen Geschichtsbild wächst.

Ein typisches spätes Beispiel sei betrachtet, der kleine hochformatige »Abschied im Morgengrauen« (Abb. 5) von 1859 in der Nationalgalerie in Berlin, das Bild misst 36 cm in der Höhe, 24 cm in der Breite. Ein enger Hofwinkel, nahsichtig genommen, ist der Ort eines frühmorgendlichen Abschiedes. Am Himmel steht noch der Mond, von dem man einen winzigen Ausschnitt über der fast bis ans Haus reichenden Tannenwand sehen kann. Der Wanderer hat das Hoftor ein schmales Stück geöffnet, sein Blick geht nach oben, zurück zu einem schmalen Erker mit Butzen-

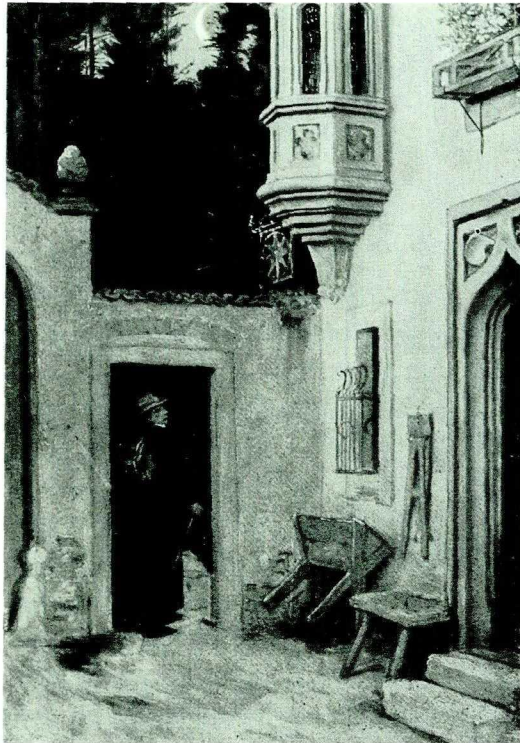


Abb. 5
 Moritz von Schwind: *Abschied im Morgenrauen*, Öl auf Pappe, 36 × 24 cm, 1859.
 Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.
 Foto: Jörg P. Anders, Berlin.

scheiben, hinter denen sich ein heller Schemen als Ziel seines Blickes andeuten könnte, vielleicht seine Geliebte, jedenfalls scheint er Gefühle zurückzulassen. Auf seiner Reise muss er die Geborgenheit wieder aufgeben, doch kein Weg in eine wie auch immer geartete Zukunft oder Ferne ist angedeutet. Drei Schritte, und der Wald wird ihn umhüllen. Die Gegenüberstellung ist auch formal einfach thematisiert: die Mittelachse des Erkers ist auf der rechten Senkrechten des Goldenen Schnittes, der Türspalt zum Wald auf der linken angesiedelt. Der Ton ist elegisch, die Gefühle sind mild wie die Farben. Eine eher diffuse Lebenserfahrung scheint ausgedrückt, hingenommen und zu nichts führend, der Lebensweg scheint nicht vorherzubestimmen. Es ist so, wie es ist. Das Ganze hat eine klare lineare Grundlage, bleibt in dem kleinen Format und der malerischen Anspruchslosigkeit glücklich, im Großformat wäre das Bild nicht denkbar. Der Ausschnittcharakter der Darstellung hat nichts Dynamisches, sondern eher etwas ruhig Geordnetes, der Stille und dem Innehalten am frühen Morgen angemessen. Man mag dies konservativ, gar reaktionär nennen – stimmig immerhin ist es.

Das eigentlich Biedermeierliche in der deutschen Kunst zwischen 1815 und 1848 ist nüchterner, weniger elegisch, es gleicht einer Bestandsaufnahme, nicht ohne einen gewissen Stolz über das Erreichte, nicht ohne Selbstzufriedenheit. Familie, Haus und Beruf sind geordnet, eine gewisse feiertägliche Ruhe und Gediegenheit zeichnet die Bilder der Biedermeierzeit aus. In Berlin ruht mit Wohlgefallen der Blick auf der architektonisch neu gestalteten, aufgeräumten Schinkelschen Stadt. Jedes Dekorationsdetail erscheint und ist es wert, festgehalten zu werden. Eduard Gaertner ist der Chronist der Stadt, er vermisst sie; ein wenig nüchtern zwar, aber licht erscheinen seine Szenen (Abb. 6), wenn auch ohne die atmosphärischen Glanzlichter eines Canaletto, näher an den Veduten von dessen Neffen



Bellotto. Sachlich hat Ludwig Justi diese Kunst mit einigem Recht genannt. Doch neben den Veduten und den bescheiden-selbstgefälligen Porträts dominieren die Innenansichten der Wohnungen. Alles ist nahsichtig detailliert wiedergegeben, Zirkel und Lineal sind zur Hand. Ein wenig Puppenstubenhaftes zeichnet sowohl die Räume wie das sie bevölkernde Personal aus, selbst in den Porträts gibt es die besondere Neigung, etwas zu große Köpfe auf etwas zu kleine, schmale Körper zu setzen, das verstärkt den Charakter des Friedlichen, manchmal leicht Gravitätischen. Diese Gesellschaft scheint mit sich im Reinen, hält sich die Erfahrung von 1830 und 1848 vom Leibe, ist dem Umsturz abhold.

Blechen und Menzel berühren dieses Milieu gelegentlich, doch gebührt ihnen eine eigene, gesonderte Behandlung. Vorher jedoch ist noch einmal ein Schritt zurück nötig. Um 1810, immer noch reagierend auf die frühromantischen Schriften eines Wackenroder, Tieck oder Schlegel, aber schon eingedenk der »katholischen« Wende der Frühromantik, formiert sich die Gruppe der sogenannten Nazarener. Ursprünglich ist die Kunst der Nazarener antiakademisch. Ein bruderschaftlich gemeinsames Arbeiten sollte das als erstarrt empfundene akademische Idiom auflösen. Heilung erhoffte man sich vom gemeinsamen Naturstudium und einem Zurück zu den Quellen der Kunst in der älteren Tradition. Zahlreiche Programmbilder, gleichzeitig Freundschaftsgaben unter gleichgesinnten Künstlern, sollten die Vereinigung der unterschiedlichen Kunstcharaktere des Nordens und des Südens vorführen. Auf Pforrs »Sulamith und Maria« (Abb. 7) antwortet Overbecks »Germania und Italia« (Abb. 8). Die ursprünglichen Konzepte entstanden in Absprache, es liegt ihnen eine kleine von Pforr verfasste Geschichte in zehn Kapiteln zugrunde, die Pforr Overbeck 1811 schenkte, eine Legende von zwei Künstlern und ihren imaginierten Bräuten, die zugleich auf den italienischen und den deutschen Charakter der Kunst verweisen. Pforrs Bild, ein kleines Diptychon, wurde vor dem frühen Tod des Künstlers 1812 fertig, Overbeck ließ das seine nach dem Tode seines Freundes für lange Zeit liegen und führte es erst nach 1815 unter neuer, all-

Abb. 6
Eduard Gaertner: Unter den Linden mit Denkmal Friedrichs des Großen, Öl auf Leinwand, 75 × 155 cm, 1853 (?).
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.
Foto: Jörg P. Anders, Berlin.



Abb. 7 (rechts)
 Franz Pforr: Sulamith und
 Maria, Öl auf Holz,
 34 × 32 cm, 1811.
 Schweinfurt, Sammlung
 Schäfer.

Foto aus: H. von Einem,
 Deutsche Malerei des Klassizis-
 mus und der Romantik,
 München 1978

Abb. 8 (unten)
 Johann Friedrich Overbeck:
 Italia und Germania, Öl auf
 Leinwand, 94 × 104,3 cm,
 1811–1820.

München, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen,
 Neue Pinakothek.

Foto: Joachim Blauel, Gauting.



gemeiner Zielrichtung zu Ende. Die beiden Bräute sind nun zu Germania und Italia geworden, zu Verkörperungen von Kunstprinzipien, wobei Germania um die Zuneigung von Italia wirbt. Bei Pforr war der persönliche Bezug noch sehr viel stärker. Die von uns aus linke Seite des Diptychons nimmt Sulamith, die Braut Overbecks ein, sie sitzt auf einer Rasenbank in italianisierender Landschaft; ihren Garten, eine Art »hortus conclusus«, betritt Johannes, wie Overbeck von Pforr genannt wurde, während umgekehrt Overbeck Pforr mit Albrecht ansprach, damit auf Dürer und das Altdeutsche verweisend. Das kennzeichnet auch den Raum der Maria, eine altdeutsche Stube mit Butzenscheiben, ganz offensichtlich in vielem dem Gehäuse des hl. Hieronymus ähnelnd, wie es Dürer auf seinem berühmten Stich von 1514 wiedergibt, bis in die Spiegelungen der Butzenscheiben hinein. Über den beiden Tafeln in der Mitte der Evangelist Johannes, noch einmal auf Overbeck verweisend, dessen Braut Sulamith auf die Braut des Hohen Liedes anspielt, so die Brautschaft und die Kunst zugleich unter ein religiöses Gebot stellend.

Der Kreis der Nazarener vergrößerte sich schnell, die ursprünglich klösterliche Abgeschlossenheit wurde aufgegeben, die Anerkennung der Öffentlichkeit gesucht. Schon im Herbst 1811 stieß Peter Cornelius zu den Nazarenern, und er propagierte von allem Anfang an die Erneuerung der Monumentalmalerei im Fresko: In einem oft zitierten Brief von 1814 an Joseph Görres in München forderte er für Deutschland die »Wiedereinführung der Fresco-Malerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den gött-

lichen Raphael in Italien war«. Aus diesem bewussten Archaismus erhoffte man die Wiedergeburt der Kunst. Zwei Jahre später erging ein erster Auftrag durch den preußischen Gesandten in Rom, Bartholdy, an die Gruppe, einen Saal in dessen Casa Zuccari (später nach dem Besitzer Casa Bartholdy genannt) auszumalen. Man einigte sich auf die Josephsgeschichte (Abb. 9). Die Bilder wurden Ende des 19. Jahrhunderts abgenommen und befinden sich heute im Alten Museum in Berlin. Diesen Inkunabeln der neuen Freskomalerei sollten große Freskoaufträge folgen, nach dem gleich ergehenden für das Casino Massimo in Rom, vor allem dann an Cornelius in München. Damit setzte die Akademisierung der Nazarener ein. Doch auch in anderer Hinsicht veränderte sich ihre Programmatik. Ihr zweites Oberhaupt, Overbeck, ließ sich nicht überreden, ein akademisches Amt in Deutschland zu übernehmen, er blieb in Rom und sah seinen Beitrag zur Kunst im Dienste der sogenannten katholischen Erneuerungsbewegung. Die Erneuerungsbewegung versuchte ein europäisches Netzwerk aufzuziehen, federführend war der französische Graf Montalembert, doch auch der Görres-Kreis in München um Vater und Sohn Görres, um Clemens Bren-



Abb. 9
 Wilhelm Schadow: Josephs
 Traumdeutung im Gefängnis,
 Fresko, 235 × 234 cm,
 1816/17.
 Urspr. Casa Bartholdy, Rom,
 heute in den Staatlichen
 Museen zu Berlin,
 Nationalgalerie.
 Foto: Bildarchiv Preussischer
 Kulturbesitz, Berlin/Klaus
 Göken.



Abb. 10
 Wilhelm von Kaulbach:
 Zerstörung Jerusalems, Öl auf
 Leinwand, 585 × 705 cm,
 1846.
 München, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen,
 Neue Pinakothek.
 Foto: Bayerische
 Staatsgemäldesammlung,
 München.

tano und die bildenden Künstler Cornelius und Steinle, beteiligte sich intensiv. Da sowohl Metternich auf der einen, als auch der Papst auf der anderen Seite diesen selbsternannten Reformern skeptisch gegenüberstand, war ihr Einfluss gebremst, doch ist andererseits die Wirkung insbesondere auf die historistische Ausgestaltung der Kirchen im 19. Jahrhundert nicht zu unterschätzen, man denke allein an Johann Schraudolphs Ausmalung des Speyerer Domes um die Mitte des Jahrhunderts.

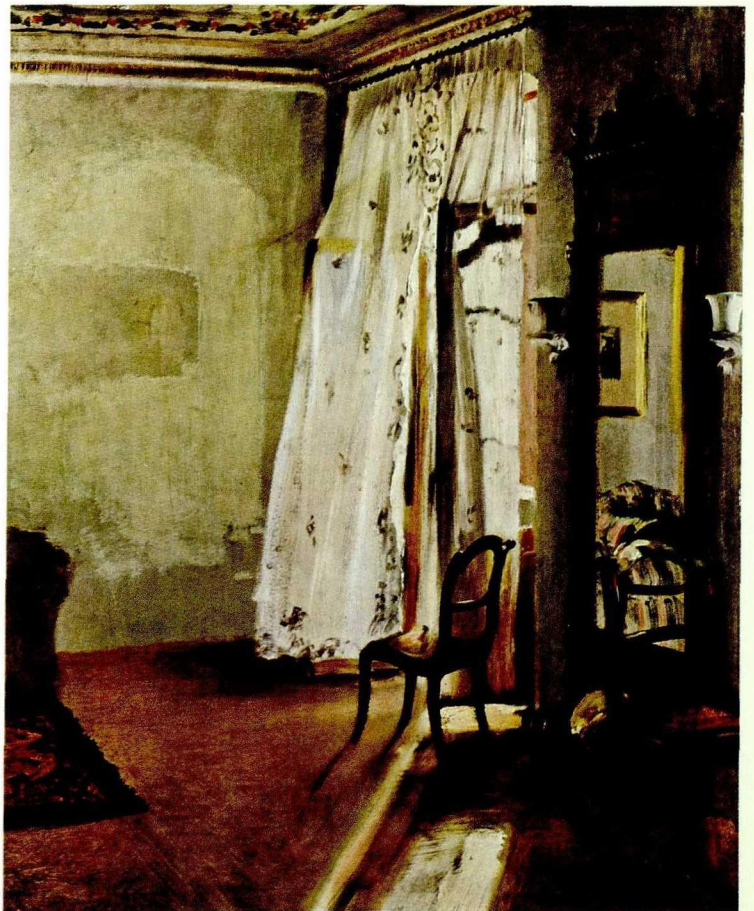
Neben der nazarenischen, der biedermeierlichen und der spätrömantischen Maltradition bildet sich im 19. Jahrhundert eine realistisch oder naturalistisch genannte Richtung heraus, die in der Düsseldorfer Malerschule ihren Ausgangspunkt nimmt und in Berlin mit Menzel kulminiert. Nicht zu unterschätzen für das neue farbige und wirklichkeitsverbundene Idiom der Düsseldorfer ist der Einfluss insbesondere der belgischen Historienmalerei, wie sie vor allem an der Akademie in Antwerpen gepflegt wurde. In einem Triumph zogen 1842/43 die Bilder von Gallait, de Biève und de Keyser in Deutschland von Ausstellung zu Ausstellung. Die Kritik spaltete sich, während die eine Seite den neuen Bildern zu nationaler Historie groben Materialismus vorwarf, sah die andere Seite sie gerade den lebensfernen Spiritualismus des Cornelius-Kreises überwinden, die Junghegelianer sprangen dieser Fraktion bei. In Kaulbachs Weltgeschichtszyklus (Abb. 10) im Neuen Museum in Berlin, begonnen 1847, vollendet 1865, kommt es zu einer Synthese von Idealismus und Realismus, von Corneliuscher Formauffassung, Hegelianischem Geschichtsbild und belgischem farbigem Naturalismus. Dieser Kompromiss erschien schon den Zeitgenossen, ja, paradoxerweise dem Künstler selbst als nicht wirklich tragfähig. Immer mehr stellte sich heraus, dass eine offizielle, staatlich geförderte Historienmalerei unglaubwürdig wurde, Propagandacharakter annahm.

Abb. 11
 (gegenüberliegende Seite oben)
 Adolph Menzel: Flötenkonzert
 Friedrichs des Großen in
 Sanssouci, Öl auf Leinwand,
 142 × 205 cm, 1852.
 Staatliche Museen zu Berlin,
 Nationalgalerie.
 Foto: Jörg P. Anders, Berlin.

Abb. 12
 (gegenüberliegende Seite unten)
 Adolph Menzel: Das
 Balkonzimmer, Öl auf Pappe,
 58 × 47 cm, 1845.
 Staatliche Museen zu Berlin,
 Nationalgalerie.
 Foto: Jörg P. Anders, Berlin.



Adolph Menzel, trotz seiner Verklärung eines liberalen Preußentums in der Tradition des allein als aufklärerisch verstandenen Friedrichs des Großen (Abb. 11), trug diesen Zweifel an der weiteren Tragfähigkeit eines letztlich immer noch klassischen Historienkonzeptes insofern Rechnung, als er seiner Kunst einen neuen Wirklichkeitsbegriff zugrunde legte. Er vertraute ausschließlich dem unmittelbaren Wirklichkeitsnotat, wie es sich in hunderten von Skizzenbuchzeichnungen niedergeschlagen hat. Aus diesen Wirklichkeitspartikeln baut er sein Bild, unterstützt durch genaueste Autopsie von Räumlichkeiten, Kostüm und der Konstruktion der im Bilde verwendeten Gegenstände. Jeder Gegenstand, und erschien er im Moment der Aufnahme als auch noch so zufällig, ja unschicklich in Blickwinkel, Gestik und Ausdruck, hatte sein absolutes Erscheinungsrecht, denn er war real. Nicht selten begann Menzel seine großen Bilder ohne Kompositionsentwürfe; die vor der Natur



Auswahlbibliographie:

Reinhart Koselleck,

Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1989

Hans Joachim Neidhardt,

Ludwig Richter, Augsburg 1995

Kat. Ausstellung Moritz von

Schwind, Meister der

Spätromantik, Staatliche

Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 1996

Kat. Ausstellung

Biedermeiers Glück und

Ende ... 1815–1848, hrsg. von

Hans Otto Meyer,

Stadtmuseum München 1987

Kat. Ausstellung Die

Nazarener in Rom ..., hrsg.

von Klaus Gallwitz, Galleria

Nazionale d'Arte Moderna,

Rom, deutsche Ausgabe

München 1981

Kat. Ausstellung Die

Düsseldorfer Malerschule,

Kunstmuseum Düsseldorf,

Mainz 1979

Annemarie Menke-

Schwinghammer,

Weltgeschichte als

»Nationalepos«. Wilhelm von

Kaulbachs kulturhistorischer

Zyklus ..., Berlin 1994

Kat. Ausstellung, Adolph

Menzel, Das Labyrinth der

Wirklichkeit, hrsg. von

Claude Keisch und Maria

Ursula Riemann-Reyher,

Berlin, Nationalgalerie im

Alten Museum, Köln 1996

Kat. Ausstellung, Carl

Blechen, Zwischen Romantik

und Realismus, hrsg. von

Peter-Klaus Schuster,

Nationalgalerie Berlin,

München 1990

Weitere Literaturangaben zu

C. D. Friedrich, Ph. O. Runge

und zur Arabeske auf der

Studienkartei-Karte



Abb. 13

Carl Blechen: *Nachmittag auf Capri*, Öl auf Leinwand, 90 × 130 cm, um 1832.

Wien, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere.

Foto aus: Carl

Blechen, *Zwischen Romantik und*

Realismus, Hrsg.

Peter-Klaus Schuster,

Katalog Nationalgalerie Berlin 1990.

studierten Teile sollten sich wie von alleine zu einem Ganzen fügen. Gelegentlich scheiterte er an einer derartigen Kompilation, manchmal wirken die Bilder überfrachtet, doch eroberte er sich in seinen Werken Bereiche des Wirklichen, die zuvor in der Kunst kein Erscheinungsrecht hatten. Menzels Wirklichkeitsfixierung, die auch gerade für den privaten Bereich galt, ging hier im vertrauten Milieu insofern noch einen Schritt weiter, als er, besonders in den Ölskizzen der vierziger Jahre, auch den Wahrnehmungsprozess mit seinen Konsequenzen für den dargestellten Wahrnehmungsmoment zu veranschaulichen suchte. Das berühmte »Balkonzimmer« (Abb. 12) von 1845 in der Berliner Nationalgalerie stellt nicht nur die Aneignung der privaten Sphäre in einem bestimmten Erscheinungsmoment dar, sondern ist zugleich in seinem nach vorne wegrutschenden Fußboden und den unvollendeten Partien der linken Seite die Thematisierung einer Blickerfahrung: die das Auge anziehenden Dinge erscheinen klar, auf ihnen ruht der Blick, die am Rande des Blickfeldes liegenden Gegenstände dagegen erscheinen unscharf, der wegrutschende Boden gibt ein Äquivalent für den sich ihm zuwendenden Blick, er gewinnt nach vorne hin immer mehr an »Fahrt«. Auch Menzels Blicke aus dem Fenster weisen dieses Phänomen auf. Seine Erfahrung ist subjektiv und objektiv zugleich.

Dieses Moment zeichnet auch einen anderen Berliner Künstler aus, der sich einer Zuordnung zu künstlerischen Richtungen nicht recht fügen will: Carl Blechen. Er ist Landschaftsmaler, hat als Bühnenmaler mit schauerromantischen Motiven begonnen, ist dann zweimal in Dresden gewesen bei Caspar David Friedrichs Mitbewohner Johan Christian Dahl, war fasziniert von dessen Wolkenstudien und Landschafts-Ölskizzen, in Dresden an der Elbe oder aber in Italien entstanden, brach dann selbst 1828 nach Italien auf, geriet dort offenbar unter den Einfluss der internationalen Ölskizzenmode – die französische Akademie hatte seit 1818/19 einen Rom-Preis für Landschaftsmalerei ausgeschrieben, bei dem die Vorlage einer Ölskizze einen besonderen Stellenwert einnahm – und gab diese freie und lichte Malweise auch nach seiner Rückkehr nach Berlin, trotz drastischer Kritik, nicht wieder auf (Abb. 13). Die Wahrheit der Erscheinungsphänomene stand bei ihm, wie bei Menzel, im Zentrum. Doch wenn es Menzel primär um die punktuelle Erscheinung einzelner Gegenstände ging, so Blechen, dem Landschaftler, um die atmosphärische Erscheinung des Naturraumes.