

Max Schasler

Was thut der deutschen Historienmalerei Noth? (1862)

Was hat die Verbindung [für historische Kunst] geleistet? Auf diese Frage kommen wir daher immer wieder zurück. Sie hat eine Reihe von Bildern anfertigen lassen oder in Folge einer Konkurrenz gekauft, ausgestellt und verlost. Was sind das für Bilder? Sind sie der Art, daß sie allgemeines Interesse verdienen, packen sie durch die Größe ihrer Ideen, durch die Vortrefflichkeit ihrer Ausführung, durch ihre volksthümliche Bedeutung den für alles Große und Schöne offenen und empfänglichen Sinn der Nation?

Werfen wir zunächst einen Blick auf die beiden, deren Ausführung von der »Verbindung« zuerst veranlaßt wurde, mit denen sie – eine Lebensfrage für jeden Anfang – debutirte. Es sind M. v. Schwind's »Kaiser Rudolph, der nach Speyer zum Sterben reitet« und A. Menzel's »Friedrich II. und Kaiser Joseph in Neiß«. Daß die »Verbindung« gerade diese beiden, an den äußersten Extremen der Möglichkeitsgrenzen dessen, was man ein »historisches« Bild nennen kann, liegenden Werke wählte, ja die Wahl dieser Künstler selbst schon spiegelt die Principienlosigkeit der Verbindung ab. Wer Schwind für einen Historienmaler hält, kann unmöglich Menzel auch dafür erklären, und umgekehrt. Sie sind es eben, im wahrhaften Sinne des Historischen, als der Darstellung des Welthistorisch-Großen, alle beide nicht. (S. 42.)

In der Kunst ist es fast durchgängig der Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus, welcher, in ihrem eigensten Wesen begründet und daher berechtigt, doch zugleich nach der einen oder andern Seite hin einen Abweg von der Wahrheit bestimmt. Ein solcher Fall nämlich tritt immer dann ein, wenn einer der beiden das künstlerische Produkt bildenden Faktoren, nämlich entweder der ideelle Inhalt oder die reale Form, für sich allein zur Geltung zu kommen sucht und demzufolge den andern Faktor zu einem untergeordneten Moment herabsetzt, ja wohl gänzlich zu unterdrücken versucht. Wenn nun zwar letzteres auch nicht gänzlich möglich ist, so führt doch solche dem wahren Zweck der Kunst widerstrebende Ueberhebung des einen über das andere Element nothwendig zu einer Verrückung ihres wahren und richtigen Verhältnisses, ja zu einer Zerreißung jener Harmonie zwischen Inhalt und Form, welche allein das wahre Wesen der künstlerischen Schönheit ausmacht. Wir sagen »Harmonie«, nicht Gleichheit, denn die Harmonie beruht keineswegs in einer quantitativen Gleichstellung der beiden Faktoren, sondern in ihrer qualitativen Verhältnißmäßigkeit. Es kommt dabei also gänzlich auf den Gegenstand der Darstellung an, ob das eine oder andere Moment, das ideelle oder das formelle, darin die Hauptrolle zu spielen habe. Im ersteren Falle wird sich in der Darstellung ein mehr idealistischer Charakter, im zweiten ein mehr realistischer ausprägen. Nur wenn die Unterordnung des einen unter das andere Element bis zu einer einseitigen und darum unberechtigten Abstraktion fortgeht, entsteht jene Differenz zweier extremen Richtungen, in denen der berechtigte Idealismus zum abstrakten Spiritualis-

mus, der berechnete Realismus zum abstrakten Materialismus wird. Die Wahrheit aber liegt eigentlich nicht in der Mitte, sondern in der Einheit der Gegensätze; sie ist keine Abstraktion von den Extremen, sondern eine Verschmelzung ihres wesentlichen Inhalts. Weder jene Idealisten also, welche das wahre Wesen der Kunst in der Abstraktion von dem bloß Realen, noch jene Realisten, welche es in der ängstlichen Vermeidung alles bloß Naturunwahren suchen, haben Recht, sondern beide haben Recht und Unrecht. Recht in dem Bruchtheil Wahrheit, welches in der Ansicht jeder Partei liegt, Unrecht, weil sie dieses Bruchtheil für die ganze Wahrheit halten. Die ganze Wahrheit aber ist einzig und allein die, daß jede Kunstrichtung wie jedes Kunstwerk vor Allem die Einheit von Natur und Ideal zur Erscheinung zu bringen habe und daß allein die graduelle Erreichung dieser Einheit den Maßstab für die Beurtheilung des künstlerischen Werthes abgebe. (S. 42)

Wenn wir diese allgemeine Begriffsbestimmung auf eine einzelne Kunstsphäre, z. B. auf die Historienmalerei anwenden, so steht diese zwischen der Philosophie der Geschichte und der geschichtlichen Chronik in der Mitte. Von jener entlehnt sie den Gedanken, von dieser die Gestaltung. Während die philosophische Betrachtungsweise der Geschichte auf die dramatische Entwicklung der Weltbegebenheiten keine Rücksicht nimmt, sondern nur den rothen Faden zu verfolgen sucht, an dem der Weltgeist »am Webstuhl der Zeit« die Maschen des geschichtlichen Gewebes anknüpft, während andererseits die Chronik der Geschichte nur die äußerlich erscheinenden Gestalten bemerkt und notirt, welche über die Weltbühne gehen, ohne ihre tiefere innerliche Beziehung zu einander aufzudecken: ist es die Aufgabe der Historienmalerei, ihre Motive aus jener geheimnißvollen Quelle der innerlichen Geschichte zu schöpfen, aber zugleich die aus ihr geschöpften Gedanken in eine ebenso lebendig dramatische Form zu bringen, wie sie die Weltbühne selber zeigt. (S. 42 f.)

Mit dem Begriff des Historischen verbindet man – namentlich, wenn es sich um künstlerische Darstellung handelt – die Vorstellung des Großartigen, geschichtlich Bedeutsamen, Folgeschweren: es erinnert an Staatserschütterungen, tragische Katastrophen, an den glänzenden Aufschwung eines für seine Freiheit kämpfenden Volks, an die Schicksalswendungen eines Helden, einer Nation, der ganzen Menschheit. – Solche Ideen rufen, sollen sie zur Darstellung kommen, an sich den historischen Stil hervor. Das Großartige kann nicht in kleinlicher Weise dargestellt zur Wirkung kommen, solche Form wäre eine Parodie auf den Inhalt. (S. 43)

Der vergleichende Gegensatz zwischen Historie und Genre führt am einfachsten zum Begriff des historischen Stils. Das Genre hat es mit dem Menschen als Individuum zu thun: die Specialität ist hier gerade das Charakteristische; die Historie hat es mit dem Menschen als allgemeinem, als Vertreter einer Zeitidee, als Repräsentanten einer nationalen Entwicklungsphase zu thun; die Specialität ist daher hier das Zufällige, dem historischen Charakter Fremde, ihn Verwischende, dagegen das Allgemeine allein das Charakteristische. Sofern also die angemessene Darstellung des

historischen Motivs von allen Zufälligkeiten, individuellen Eigenthümlichkeiten, falls sie nicht zur Charakteristik der historischen Persönlichkeit als solcher gehören, abstrahirt, kann man den historischen Stil in gewisser Beziehung abstrakt nennen. Hier haben wir nun die Extreme, wie sie in den Bildern von Menzel und Schwind zur Erscheinung kommen. Schwind abstrahirt, quand même, d. h. auch von den nothwendigen Specialitäten, er vernichtet von vorn herein alles Individuelle, auch wenn es zum Charakter gehört. Seine Pferde sind abstrakt historisch, denn sie heben die Realität selbst im Charakteristischen der Natur auf. Nie hat ein Pferd solche Nase, solche Augen gehabt, wie auf dem Schwind'schen Bilde. Doch dies ist nur eine beispielsweise Aeußerlichkeit. Bei Menzel findet das Gegentheil statt. Er, ein Feind aller Abstraktion, kümmert sich um das Allgemeine gar nicht; er malt nur das Besondere, Persönliche, Individuelle, Zufällige – mit ungemeiner Drastik, das ist wahr, aber ohne Spur von jener höheren Charakteristik, welche in der betreffenden Person den Vertreter einer historischen Idee ahnen läßt. Er geht in seiner konkreten Schilderung bis zur Liebhaberei des Häßlichen; ein beschmutzter Stiefel ist für seine Art der Charakteristik wichtiger als die Andeutung eines ideellen Moments, um das es sich handelt. Beschmutzte Stiefel aber kann auch ein Gassenkehrer tragen, ein Friedrich der Große wird dadurch schwerlich charakterisirt. (S. 49 f.)

Idealismus und Realismus, oder besser: Spiritualismus und Materialismus sind Extreme, deren jedes von dem Moment abstrahirt, was in dem andern die Hauptsache bildet. Sie sind darum abstrakt und unwahr. Die beiden Elemente aller künstlerischen Produktion, Ideeninhalt und Naturform, welche sie einseitig, d. h. jedes auf Kosten des andern, zur abstrakten Entwicklung bringen, gehören wie Leib und Seele zusammen, um ein organisches Ganzes zu bilden. Was demzufolge den historischen Stil betrifft, so besteht derselbe ebenso wenig bloß in dem Gepräge konkreter Thatsächlichkeit und lebendiger Unmittelbarkeit der Personen und Handlungen wie in dem bloß äußerlichen Sich-Spreizen eines konventionellen Pathos; ebenso wenig in individueller Naturwahrheit und trivialer Portraitwirkung wie in der schematischen Strenge akademischer Pedanterie und traditioneller Gewandrrhetorik: er besteht oder entspringt vielmehr mit logischer Nothwendigkeit aus der höheren und allgemeineren Bedeutung, welche die dargestellten Personen als Vertreter einer großen historischen Idee erhalten, und diese höhere Bedeutung, welche sie sofort über die genremäßige Individualität des gewöhnlichen Menschen in eine erhabenere Sphäre entrückt, zwingt den Künstler, sie auch in ihrem äußerlichen Auftreten wie in ihrer ganzen persönlichen Charakteristik von dem bloß Zufälligen ihrer Existenz zu entkleiden und ihnen dafür die ihrer inneren Würde angemessene und zukommende äußerliche Würde und Hoheit der Erscheinung zu verleihen, welche als solche ein ideales Gepräge nothwendig nach sich zieht. Dieses, durch innerliche Gründe nicht nur berechnigte, sondern nothwendig geforderte ideale Gepräge muß die wahre Basis alles historischen Stils sein, und aus ihm entspringen dann für die Komposition und malerische Gestaltung eine Reihe ideeller technischer Forderungen, welche im

Ausdruck des Gesichts, *in der* Strenge der Gewandlung, *in der* Noblesse und Kraft des Kolorits, *in der* dimensionalen Größe der Figuren, *in der* Großartigkeit und Breite der technischen Behandlung *bis herab auf den* Maaßstab und das Format des Rahmens *eine ununterbrochene Kette von nothwendigen Konsequenzen bilden, welche ihrerseits sämmtlich aus jenem Grundprincip des historischen Stils sich ergeben und darauf zurückgeführt werden können.* (S. 75)

Wir sind nämlich der Ansicht, daß die historische Kunst, ebenso wie die Monumentalmalerei, die Skulptur und die Architektur, auf eine ihrer würdige und großartige Weise nur durch großartige Mittel gefördert und am Leben erhalten werden könne. Solche Mittel aber liegen außerhalb der Grenzen, welche die Kräfte von Privaten zu umfassen im Stande sind. Unsere Historienmalerei ist fast in Nichts zusammengeschwunden. [...]

Denn ohne direkte Beteiligung des Staats kann die große Kunst nicht blühen.

[...] Liegt nicht etwas Großes und Erhabenes in dem Gedanken, der Nation eine Vorstellung von ihrer eignen Größe und Bedeutung dadurch zu geben, daß man ihr die herrlichen Thaten ihrer Fürsten und Vorfahren in einem Cyklus von großartigen Bildern vorführt, an denen ihr stolz geweckt und der Patriotismus gekräftigt wird? Und welcher Ort wäre passender für die Aufstellung einer solchen Bilderreihe als die Nationalgalerie [...]. (S. 105 f.)

Max Schasler: *Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?*, in: *Die Dioskuren. Deutsche Kunst-Zeitung* VII/1862, S. 17–19, S. 25–27, S. 41–43, S. 49–51, S. 57–58, S. 65–66, S. 75, S. 97–99, S. 105–106.

Kommentar

Max Schasler (1819–1903) war Herausgeber der Kunstzeitschrift *Die Dioskuren*, dem »Hauptorgan der deutschen Kunstvereine«. In dieser Funktion veröffentlichte er 1862 seinen Artikel *Was thut der deutschen Historienmalerei Noth?*, der als Randglosse zum Protokoll der siebten Hauptversammlung der *Verbindung für historische Kunst* erschien. Die Verbindung war 1854 durch einen Zusammenschluß der deutschen Kunstvereine zu einem Aktienunternehmen entstanden und hatte sich der Förderung des Historienbildes in Form des nationalen Geschichtsbildes verschrieben.¹ Dies resultierte sowohl aus dem Verlangen, die Historienmalerei, welche als öffentliche Gattung in den auf private Bedürfnisse ausgerichteten Kunstvereinen keinen Platz gefunden hatte, in das bürgerliche Kunstverständnis einzubinden, als auch aus dem Wunsch, im partikularistischen Deutschland durch Kulturpolitik das Nationalbewußtsein zu stärken.² Beide Ziele sollten durch jährliche Bildwettbewerbe und sich anschließende Wanderausstellungen der erworbenen Werke durch die deutschen Kunstvereine geschehen. Anschließend wurden die Gemälde unter den Mitgliedern verlost, um sie einer öffentlichen Bestimmung zu übergeben.

Mit seinem Artikel zieht Schasler nach sechsjährigem Bestehen der *Verbindung für historische Kunst* Bilanz und erklärt ihre Bemühungen für nutzlos und schädlich. Ihre fehlerhafte Organisation und auch ihre Prinzipienlosigkeit, die sich in der Unfähigkeit zeige, den Begriff »historisch« und damit den Charakter des Historienbildes zu definieren, hätten von vornherein das Scheitern des Vereins begründet. Dies hätten schon die beiden ersten Aufträge, Moritz von Schwinds *Kaiser Rudolphs Ritt zum Grabe* und Adolf Menzels *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769* offenbart (Abb. 17 u. 18).³ Als Beispiele einer idealistischen und einer materialistischen Richtung würden beide Werke einen »Abweg« von den wahren Inhalten der Kunst darstellen.

Während der Idealismus durch Abschwächung der Farbe und Stilisierung der Linie von der Natur abweiche, verleugne der Materialismus durch die bloße Wiedergabe der Realität jeglichen höheren geistigen Gehalt. Die Wahrheit könne aber nur in einer Synthese der beiden Extreme, in der Einheit von Natur und Ideal liegen. Wie die Tragweite des historischen Ereignisses durch die Verknüpfung mit einem dramatischen Höhepunkt verdeutlicht werden soll, so müsse seine innere Bedeutung durch ein »ideales Gepräge« hervorgehoben werden. Dieses würde sich nicht nur in der Idealisierung der die historische Idee verkörpernden Persönlichkeit äußern, sondern hätte auch entsprechende Konsequenzen für Malweise und Format. Verhält sich aber das »ideale Gepräge« proportional zur inneren Bedeutung des Ereignisses, bleibt die Gattungshierarchie erhalten. Der »realistischen«, genrehaften Darstellung wird das Recht auf ein Großformat abgesprochen; der Farbe, die lediglich ein lebendiges Erscheinungsbild verbürge, wird im Gegensatz zur Linie die Vermittlung des geistigen Gehalts aberkannt.

Mit seiner Forderung, unter der Hülle der Naturdarstellung eine ideelle Dimension zum Vorschein zu bringen, gibt sich Schasler als Vertreter eines realistischen Idealismus bzw. Klassizismus zu erkennen. Für die Historienmalerei schlägt er hiermit allerdings keine neuen Prinzipien vor, sondern versucht, einen bestehenden Konsens aufrechtzuerhalten, der die Idealisierung von Geschichte realistisch und damit glaubhaft erscheinen läßt. Nur so kann der nationalpädagogische Anspruch an das Historienbild gewährleistet werden.

Das bürgerliche Bestreben, der Historienmalerei zu neuem Aufschwung zu verhelfen, ist für Schasler in Gestalt der *Verbindung für historische Kunst* gescheitert. Privatleuten würden in der Regel die Mittel fehlen, und bürgerliche Vereinigungen könnten aus Rücksicht auf die unterschiedlichen Interessen ihrer Mitglieder keine großen öffentlichen Aufträge vergeben. Seiner Ansicht nach würden aber nur großartige Projekte, wie ein Zyklus der vaterländischen Geschichte bzw. die Ausstattung der Nationalgalerie mit historischen Werken, die Hebung von Historienmalerei und patriotischem Bewußtsein fördern. Umfassende und dauerhafte Mittel könne aber nur der Staat bereitstellen, wie dies bei den zur öffentlichen Repräsentation dienenden Künsten der Monumentalmalerei, Denkmalskulptur und Architektur der Fall sei. Als Vorbilder dienen hier Frankreich und Belgien, wie sich auch der Vorschlag zur Ausstattung der Nationalgalerie an das französische *Musée*



Abb. 17
Moritz von Schwind: *Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe*, 1857 (Kiel, Kunsthalle)



Abb. 18
Adolph Menzel: *Die Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769*, 1855–1857 (Berlin, Nationalgalerie)

Historique anlehnt. Doch fordert Schasler eher Darstellungen der Fürsten- als der Volksgeschichte, wie auch seine Vorschläge im Gegensatz zu den großdeutschen Zielen der *Verbindung für historische Kunst* mit einer kleindeutschen Lösung unter preußischer Führung sympathisieren. Durch eine vollständige Bindung an den Staat würde die Historienmalerei aber nicht nur ihre Autonomie verlieren, sondern auch Gefahr laufen, zu staatlicher Propaganda zu verkommen.

Hatte sich das Historienbild von einem überzeitlichen und belehrenden Tugendbeispiel des Individuums zum Geschichtsbild gewandelt, so tritt es in den Vorstellungen Max Schaslars seinen allgemeinmenschlichen Anspruch an eine nationalpädagogische Zielsetzung ab. Indem es seine maßgebliche Aufgabe in der Gestaltung des öffentlichen Bewußtseins finden soll, wird der gesellschaftspolitische Zweck des Historienbildes über seinen künstlerischen Wert gestellt.

R. L.

Anmerkungen

- ¹ Zur »Verbindung für historische Kunst« vgl. Hans-Werner Schmidt: *Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die »Verbindung für historische Kunst« (1854–1933)*, Marburg 1985.
- ² Vgl. Werner Busch u. Wolfgang Beyrodt (Hrsg.): *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1982 (Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Bd. 1), S. 224.
- ³ Vgl. Werner Busch: *Adolph Menzels »Begegnung Friedrich II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769« und Moritz von Schwind's »Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe«*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 33/1991, S. 173–183.