

Richard Muther

Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert (1893–1894)

Das 19. Jahrhundert bezeichnete einen Rückschlag, indem man der Malerei drohend zurief, dass sie nicht um ihrer selbst willen da sei. Sie wurde, seitdem sie »Kunst für Alle« geworden war, zugleich das Mädchen für Alles, das gleichzeitig die Rolle der Gouvernante und der Gesellschafterin übernehmen musste. Der Begriff »L'Art pour l'Art« war abhanden gekommen. Der Staat verwendete sie zur Illustration und zum Lehrmittel. Das Publikum schätzte sie, insofern sie Gelegenheit gab, Erinnerungen an den mythologischen und Geschichtsunterricht, den man genossen, an Novellen, die man gelesen, oder an komische Anekdoten, die in der Familie erzählt worden waren, aufleben zu lassen. Selbst für den Kritiker war das Bild in der Regel nur ein Stoff; es mochte roth oder grün, schlecht oder gut gemalt sein, er sprach über die »Ideen«, über die so leicht für Jedermann verständliche »Erfindung«. [...]

Die Einflüsse dieser Anschauungen traten auf allen Gebieten gleichmässig hervor. [...] Die sogenannte Historienmalerei stellte sich die Aufgabe, zur Verbreitung geschichtlicher Kenntnisse beizutragen und wurde gleichfalls officiell sehr unterstützt, da sie den Patriotismus wachzuhalten geeignet schien. [...] Die Malerei war in der Mehrzahl ihrer Erzeugnisse ein grosses Bilderbuch, in dem historische Romane und Feuilletons in Farben mit illustrirter Geographie abwechseln mussten, da für den Reiz des eigentlich Malerischen, der Musik des Colorits, der Suggestion der Töne das Verständniss noch nicht geweckt war. Staat und Publikum verlangten in der Regel von ihr Dinge, die gar nicht ihres Amtes sind und die sie früher stolz zurückgewiesen hatte. (I, S. 152 f.)

Dass man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts lieber die absonderlichsten Moden der Vergangenheit nachbildete, statt naiv die des 19. wiederzugeben, hing nur damit zusammen, dass eine Uebergangszeit, die nach längerer Farbenaskese wieder malen wollte, die neu erworbenen Kunstgriffe der Palette zunächst nur an den bunten Kostümen der Vergangenheit erproben zu können glaubte, die reichen Gewänder, die lebhaften Töne der venezianischen Welt als technisches Experimentirungsfeld nöthig zu haben meinte. Aber auch das war ein Grund und der Hauptgrund vielleicht, dass es nur mit diesen Elementen möglich war, »Historienbilder« zu schaffen, das heisst Werke, die nach den ästhetischen Anschauungen der Zeit der ersten Classe der Malerei angehörten.

Heute kennt man diese Stufenleiter nicht. Man theilt die Maler nur in zwei Classen, in gute und schlechte, und lässt für die Bestimmung der Grössenverhältnisse eines Bildes nur die eine Frage massgebend sein: ob die Qualitäten des Künstlers zur Belebung des Raumes ausreichen. Wir sagen nicht mehr: diese Gattung muss lebensgross, jene darf nur in der Verkleinerung behandelt werden. Verfehlt hat ein Maler den richtigen Massstab nur dann, wenn er den gewählten nicht vollgenügend

zu bewältigen vermochte. Man ist auch bezüglich des Inhaltes der Bilder dahin über-
eingekommen, dass es sich nur darum handelt, ein Kunstwerk zu machen. (I, S. 169 f.)

Die Kunst konnte auf dem einseitigen Standpunkt, ausschliesslich Stoffe der Vergan-
genheit zu behandeln, auf die Dauer nicht beharren. Erst wenn sie, wie das in jeder
frühern Epoche gewesen, der »Spiegel und die abgekürzte Chronik« ihrer eigenen
Zeit geworden war, konnte sie den Anspruch erheben, wirklich die Kunst des 19.
Jahrhunderts zu sein. Historien malt nur, wer die Welt wiedergibt, die er unter den
Augen hat. Man ist immer in erster Linie Maler seiner Zeitgenossen, Historienmaler
nur für die Zukunft, und auch dann nur unter der Bedingung, dass man treu die
Menschen und Dinge seiner Umgebung geschildert hat. (I, S. 171)

Sollte eine neue Renaissance, eine originale Kunst des 19. Jahrhunderts entstehen,
so war die Grundbedingung, dass man anfing, die Natur und den Menschen zu
studiren, wie die Gegenwart ihn zeigte. Nur dieses Studium konnte die moderne
Malerei aus der unselbständigen Nachahmung der Alten herausführen, nur die
schlichte Reproduktion des Lebens sie befähigen, lebendige Werke zu schaffen, nur
die realistische Einkehr beim Menschen von heute sie später auch zu einem selbstän-
digen Idealismus führen.

Es lässt sich daher schon in der Geschichte der Geschichtsmalerei verfolgen, wie sie
auf ihrem Rundgang durch die Vergangenheit in gesundem Instinkt immer mehr der
Wirklichkeit und Gegenwart sich näherte. [...] Als das Historienbild mit Menzel und
Meissonier beim 18. Jahrhundert ankam, beging es nicht mehr den Fehler, auf Stel-
zen zu gehen. Ihre Werke zeigten wahre Menschen, die sich von denen der Gegen-
wart nur noch durch das für ein paar Stunden angezogene Kostüm unterschieden,
und bildeten so den Uebergang von der edlen aber unselbständigen, zu der familiä-
ren aber selbständigen Kunst, die die zweite Hälfte des Jahrhunderts beherrschte. (I,
S. 172 f.)

Nicht lange, so wird das Historienbild überhaupt fallen und das Bild aus dem mo-
dernen Leben, bisher nur schüchtern in kleinstem Format behandelt, zur Lebensgrösse
anschwellen. Die Geschichte selbst, die ernste Geschichte, klammert sich nur noch
an die Rockschösse des alten Costüms. Die Ersten hatten sie in abstractem Sinn als
Substrat für philosophische Gedanken benutzt, die Andern hatten Decorationsstücke
aus ihr gemacht, die Dritten suchten anekdotische und pikante Züge in ihr auf. Die
Letztgekommenen und Grössten endlich waren dazu übergegangen, sie ohne alle
angenommene Würde ganz familiär und menschlich zu behandeln. Ihre Werke
protestirten gegen jeden Idealismus, was sich in der Zeichnung durch die Anwen-
dung der richtigen statt der »schönen« Linie, in der Farbe durch ein frischeres,
mehr der Natur als dem herkömmlichen Schönheitsideal entsprechendes Colorit
äusserte. [...] die Künstler begannen, die Wirklichkeit als das wichtigste Element,
den Ausgangspunkt für jedes Bild zu betrachten. So kam man dazu, das Leben selbst
zu malen und damit der Forderung einer neuen Generation Rechnung zu tragen, die

nicht mehr alte Helden, sondern sich selbst im Spiegel der Kunst sehen wollte. (I, S. 475 f.)

In Deutschland vollzog sich die realistische Bewegung ähnlich wie in Frankreich, nur dass sie um zwei Jahrzehnte hinter ihrer französischen Urheberin dreinging. Den Umschwung, den dort die Februarrevolution von 1848 gebracht, hatte hier erst der Krieg von 1870 im Gefolge. Durch ihn erhielt die Historienmalerei den Todesstoss. Seit auf den böhmischen Schlachtfeldern und im Versailler Spiegelsaal das deutsche Reich erstanden, hatte Deutschland keine Veranlassung mehr, sich über seine politische Misère durch Vorführung betrübender Thatsachen aus früheren Zeiten trösten zu lassen. [...] Der romantisch gestimmten Generation von 1830 war ein mit seiner Welt zufriedenes Geschlecht, ein Geschlecht der That und der Arbeit gefolgt, das, an politische Katastrophen gewöhnt und selbst Geschichte machend, nicht mehr gelaunt war, durch fossile Unglücksfälle sich erschüttern zu lassen und auf die versunkene Welt früherer Jahrhunderte staunend emporzublicken. Auch der kritische Sinn war stärker geworden. Man gelangte in der Literatur zu der Einsicht, dass die versuchten Wiederbelebungen der Vergangenheit immer unvollkommen sind, dass der Roman einheimisch und gleichzeitig sein muss und das archäologische Sittengemälde eine verkehrte Gattung ist. Die romantische Geschichtschreiberei von früher verwandelte sich in Kritik und Geschichte, d. h. in Erklärung und Auslegung der Documente. »Culturgeschichtliche Bilderbücher« traten an die Stelle der modern verwässerten Illustrationen. So verfiel die zünftige Historienmalerei dem unabwendbaren Loose der gespreizten Nichtigkeit. Nur Werke, in denen Leidenschaft des Temperamentes durch die Convention hindurchflammte oder eine Erneuerung der Formen nach der Seite des Naturalismus erstrebt war, durften fortan auf Erfolg noch rechnen.

Ebensowenig war es möglich, das moderne Leben noch vom Standpunkte des alten Genres zu behandeln. Auch in der Bearbeitung moderner Stoffe musste dieselbe tiefeingreifende Wandlung erfolgen, die sich in Frankreich durch Courbet, in England durch die Praerafaeliten vollzog. Die harmlos gemüthlichen Genrebilder der Dorfnovellisten waren das Product einer Zeit, da Deutschland seitab vom grossen Weltleben stand und der ganze Zuschnitt der Anschauungen etwas kleinstädtisch Spiessbürgerliches hatte. Dem Zeitalter der Postkutschen und Spinnräder war jetzt die Zeit der Eisenbahnen, der Telegraphen, des Welthandels gefolgt. (II, S. 519 f.)

Das ernste, sachliche moderne Zeitgemälde musste die Historienmalerei des jungen Deutschland werden.

In Berlin war es wieder Adolf Menzel, der die entscheidenden Vorpostengefechte lieferte. [...] Nachdem er schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Sachlichkeit auf den Thron der Kunst erhoben an Stelle des verschwommenen Ideals und der Phrase – ging er wieder einen Schritt in der unmittelbar scharfen Beobachtung weiter und malte jetzt, was er selbst um sich sah: das strömende, zuckende Leben. (II, S. 522)

Er [Menzel] geht von der Strasse in die Werkstätten und malt in qualmigen Fabrikräumen die wilde Poesie der tobenden Maschinen. Sein Eisenwalzwerk von 1876 [recte: 1875], das kühne, machtvolle Bild, ist das Hauptwerk der Gruppe [seiner Bilder der Arbeit]. Der niedrige Arbeitsraum der grossen Eisenschienenschmiederei von Königshütte in Oberschlesien ist voll Dampf und Hitze. Mit rothglühenden Gesichtern stehen die muskulösen fleischigen Männergestalten, in geschwollenen Händen die Stangen haltend, am Feuer. Ihre mächtigen Bewegungen erinnern an Daumier. Auf den nackten Oberkörpern spielt das Licht in weissen, blauen, dunkelrothen Reflexen, an den bekleideten Unterkörpern schimmert es röthlich, violett und grünlich überall, wo die Falten sich brechen; der aufgewirbelte Rauch ist weisslich roth und die Holzpfeiler, die das Dach tragen, sind dunkel überglüht. Hitze, Schweiss, Bewegung, feuriger Glanz überall. Staub und Schmutz, sich waschende, stark knochige, von hartem Schaffen durchschütterte Eisenarbeiter; ein Durcheinander von Treibriemen und Maschinentheilen, keine hübsche Anekdote, sondern sachliche Nüchternheit, keine Erzählung, sondern Malerei – das war die grosse entscheidende That dieses Bildes. (II, S. 527 ff.)

Richard Muther: *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, München 1893–1894, 3 Bde.

Kommentar

Richard Muther (1860–1909) veröffentlichte 1893 bis 1894 die dreibändige *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, insgesamt annähernd 2000 Seiten mit Hunderten von Abbildungen, und erreichte mit diesem Werk einen großen Publikumserfolg.¹ Die Fachwelt allerdings kritisierte das Buch als zu unwissenschaftlich und parteilich. Der Professor für Kunstgeschichte an der Universität Breslau, der auch als Kunstkritiker erfolgreich tätig war, lieferte eine Streitschrift für den Realismus, die von Enthusiasmus und Engagement geprägt war.

Von einem explizit subjektiven Standpunkt aus schilderte er, angeregt von der französischen Kunstkritik, die Kunstentwicklung des Jahrhunderts in Europa und den Vereinigten Staaten als einen »Befreiungskampf«.² Die Malerei habe sich, so Muther, von den unkünstlerischen Ansprüchen und formellen Vorgaben der vorangegangenen idealistischen Kunstepochen befreien müssen, um sich den Aufgaben zuzuwenden, die für Muther das eigentliche Wesen der Malerei ausmachten – die realistische Schilderung der Gegenwart und die farbliche Behandlung des Dargestellten.

Gegen Ende des Jahrhunderts konstatierte Muther eine Krise der Historienmalerei. Ursache dafür sei ein gewandeltes Geschichtsbewußtsein. Nach der französischen Revolution, die einen Bruch der historischen Kontinuität darstellte, veränderte sich das Verhältnis zu Vergangenheit und Tradition. Die Welt wurde nicht mehr als System, sondern als

Geschichte, als Ergebnis vergangener und als Stadium zukünftiger Geschichte interpretiert. Ein eigenes Epochenbewußtsein entwickelte sich. Die Erkenntnis der historischen Bedingtheit des vormals überzeitlich Gesetzten führte zu einer Auflösung der *historia magistra vitae*, dem Lernen aus der vergangenen Geschichte, aus der exemplarisch Situationen und Verhaltensweisen geschildert wurden.³ Die Vorstellung der Vergleichbarkeit einer historischen Situation verlor ihre Gültigkeit. Als zentraler Begriff des bürgerlichen Selbstverständnisses wurde Geschichte als »That« der »Metaphysik des Absoluten«, der Geschichte des Immergleichen, entgegengesetzt.⁴ Das Bürgertum sah sich selbstbewußt als Träger dieser »That«. Seinen künstlerischen Ausdruck sollte dies Bestreben in der Historienmalerei finden.

Dieses gewandelte Bewußtsein stellte auch die Historienmalerei vor neue Probleme. Es ergab sich die Frage, was denn nun überhaupt dargestellt werden sollte, um der Geschichte gerecht zu werden. Zur Erneuerung der Historienmalerei schlug Muther eine Hinwendung zum modernen Leben und zu zeitgenössischen Themen vor. Damit befand er sich in der Tradition der französischen Kunsttheorie, die er gut kannte.⁵ Bereits 1855 stellte etwa der französische Kunstkritiker Maxime du Camp in seinem Salonbericht fest, daß die Historienmalerei auf veränderte Gesellschaftsstrukturen antworten müsse. Du Camp wollte die Gattung neu definieren und schlug vor, daß sie sich der Gegenwart zuwenden solle. Die künstlerischen Aufgaben fänden sich in der Geschichte der Erfindungen und der Industrie. Das Industriebild sollte das neue Historienbild werden.⁶

Die Kunstkritiker, denen das Ungenügen der alten Gattungseinteilungen deutlich geworden war, suchten nach neuen Bezeichnungen, um den Inhalten der modernen Gemälde gerecht werden zu können. So bezeichnete schon Max Schasler einige Bilder Menzels, sowohl den *Wochentag in Paris* als auch den *Gottesdienst in der Buchenhalle bei Kösen*, als »höchst charakteristische Zeitbilder«.⁷ Diese neue »Gattung« nahm für Muther gewissermaßen die Stelle des alten Historienbildes ein: »Das ernste, sachliche moderne Zeitgemälde musste die Historienmalerei des jungen Deutschland werden.«⁸

Die Erneuerung des Historienbildes sollte vor allem durch die Malweise geleistet werden. Als besondere Leistung des *Eisenwalzwerks* von Adolph Menzel (*Abb. 19*) bezeichnete es Muther, daß es keine »hübsche Anekdote« illustriere, sondern daß die Malerei selbst, ihre Licht- und Farbeffekte, die »entscheidende That dieses Bildes« sei.⁹ Diese Konzentration auf das Wesen der Malerei fehlte Muther in der traditionellen Malerei. Besonders die Historienmalerei erschien ihm von Kriterien bestimmt, die nicht auf kunstimmanenten Grundsätzen beruhten. Ursache dafür war ein veränderter Rezipientenkreis: Das Bürgertum erwartete eine belehrende, der Staat eine nationale Kunst. Das hatte zur Folge, daß die für Muther bedeutenden Maler – also solche, die eigene Wege gingen und die Selbständigkeit der Malerei propagierten – häufig nicht diejenigen waren, die die Bedürfnisse von Staat und Publikum befriedigten.¹⁰

Muther forderte den autonomen Künstler und lehnte dessen Einschränkung durch akademische Regeln ab. Das heißt aber nicht, daß er die Darstellung historischer oder mytho-

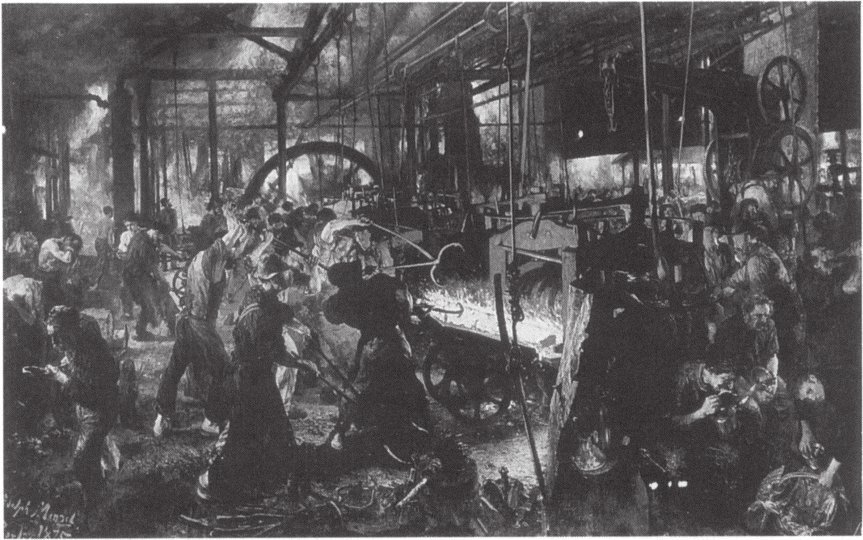


Abb. 19
Adolph Menzel: *Eisenwalzwerk*, 1875 (Berlin, Nationalgalerie)

logischer Themen völlig verworfen hätte. Er sah sie dann als einen Teil der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst an, wenn sich der Künstler – beispielsweise Adolph Menzel – so in die Geschichte »einfühlte«; daß die Darstellung »lebenswahr« wirkte. Muther bezeichnete Menzel daher als den »einzigsten, ganz originellen deutschen Historienmaler des Jahrhunderts«.¹¹

Der von ihm als »Neuidealismus« bezeichnete Symbolismus schließlich gestaltete Themen der traditionellen Historienmalerei, wie etwa Gestalten der griechischen Mythologie oder der Bibel, nicht um historische Lehrstücke zu geben, sondern zur Darstellung »des modernen Gefühlslebens« aus der subjektiven Sicht des Künstlers.¹² Arnold Böcklin nutzte nach Muther die antiken Mythen, um sie in seiner Phantasie weiterzuentwickeln und eigene Geschöpfe daraus zu formen. Er schuf sich seine eigene mythische Welt. In diesem Zusammenhang fällt der Begriff »Historienmalerei« allerdings nicht mehr. Ende des 19. Jahrhunderts gewann beim kunstinteressierten, weitgehend bürgerlich geprägten Publikum die individuelle Sicht auf die Welt an Bedeutung, und es verschwand ein allgemeiner Konsens über Gattungen und Sujets; Künstler konnten und sollten ihre subjektiven Vorstellungen entwickeln.

Auch der Kunstgelehrte Muther glaubte nicht, eine objektive Sicht der Dinge geben zu können, und berief sich auf sein persönliches Empfinden: »Kunstgeschichte, gesehen durch ein Temperament«.¹³ Doch ein grundsätzlicher Widerspruch in seiner Kunstbetrachtung

bleibt: Er propagierte zwar einen subjektiven Zugang zum Kunstwerk, setzte diesen aber als allgemeingültige Norm.

Muther stellte in seiner Übersicht die Entwicklung der Malerei im 19. Jahrhundert auch als eine Entwicklung hin zu einer Konzentration auf das »eigentlich Malerische« dar. Dadurch beförderte er eine kunstwissenschaftliche Forschung, die sich mehr auf die Stile und den Fortschritt der sogenannten Moderne konzentrierte, und trug auf diese Weise dazu bei, daß die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts lange Zeit in der Forschung vernachlässigt wurde.¹⁴

J. B. / H. K.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Eduard Hüttinger: *Richard Muther – eine Revision*, in: *Schweizer Institut für Kunstwissenschaft. Jahrbuch 1984–86*, Zürich 1986, S. 9–24.
- ² Muther 1893–1894, Bd. I, S. 181.
- ³ Vgl. Wolfgang Hardtwig: *Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffes*, in: Michael Brix u. Monika Steinhäuser (Hrsg.): *Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland*, Gießen 1978, S. 26.; vgl. auch Reinhart Koselleck: *Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte*, in: ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1989, S. 38–66.
- ⁴ Vgl. Hardtwig 1978, S. 24.
- ⁵ Vgl. Hüttinger 1986, S. 17.
- ⁶ Vgl. Klaus Schrenk: *Industriedarstellung in der Mitte des 19. Jahrhunderts und Aspekte ihres gesellschaftlichen Charakters*, in: *Kritische Berichte* 3/1975, S. 26 ff.
- ⁷ Max Schasler: *Permanente Ausstellung des Berliner Künstlervereins 1870*, in: *Die Dioskuren* 15/1870, S. 326.
- ⁸ Muther 1893–1894, Bd. II, S. 520.
- ⁹ Ebd., Bd. II, S. 530; auch in Frankreich wird das *Eisenwalzwerk* als malerische Erneuerung des Historienbildes bewertet und positiv beurteilt; vgl. Eduard Duranty: *Adolphe Menzel*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 21/1880, S. 201–217 u. 22/1880, S. 105–124; vgl. auch Gamilly: *Exposition Universelle 1878*, Paris 1878, S. 190.
- ¹⁰ Muther 1893–1894, Bd. I, S. 153 f.
- ¹¹ Ebd., Bd. I, S. 466 f.
- ¹² Ebd., Bd. III, S. 458.
- ¹³ Ebd., Bd. I, S. 2; Muther bezieht sich hier auf eine Bemerkung des französischen Kunstkritikers Emile Zola, »ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament«; vgl. Hüttinger 1986, S. 11.
- ¹⁴ Vgl. Werner Hager: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich u. New York 1989, S. 10.