Europäisches Hochschulinstitut Florenz
Abteilung Geschichte und Kulturgeschichte

Christian Torner

Ausstellungen einzelner Gemälde vom späten 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Geschichte bürgerlicher Kunst, Kultur und Mentalität in Europa

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
am Europäischen Hochschulinstitut in Florenz

Florenz, Juni 1997

Band 1 - a

Kommissionsmitglieder:
Prof. Dr. Oskar Bätschmann, Bern
Prof. Dr. Heinz-Gerhard Haupt, Halle (Supervisor)
Prof. Dr. Miroslav Hroch, EUI
Prof. Dr. Rainer Wohlfeil, Hamburg , emeritus (Co-Supervisor)

B|C → D

Europäisches Hochschulinstitut Florenz
Abteilung Geschichte und Kulturgeschichte

Christian Torner

Ausstellungen einzelner Gemälde vom späten 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Geschichte bürgerlicher Kunst, Kultur und Mentalität in Europa

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
am Europäischen Hochschulinstitut in Florenz

Florenz, Juni 1997

Band 1

Kommissionsmitglieder:
Prof. Dr. Oskar Bätschmann, Bern
Prof. Dr. Heinz-Gerhard Haupt, Halle (Supervisor)
Prof. Dr. Miroslav Hroch, EUI
Prof. Dr. Rainer Wohlfeil, Hamburg , emeritus (Co-Supervisor)

INHALTSVERZEICHNIS

Band 1

B. EINE FALLSTUDIE AUS DER BLUTEZEIT DES TOURNEEBILDES HANS MAKART, *DER EINZUG KARLS V. IN ANTWERPEN* (1878)

C. EINZELBILDAUSSTELLUNGEN UND TOURNEEBILDER VON 1775 BIS 1900: EIN SYSTEMATISCHER UBERBLICK

Band 2

EINLEITUNG

Wenn wir von Kunstausstellungen im 19. Jahrhundert sprechen, erscheinen vor unserem inneren Auge unwillkürlich die großen Salons, also die jährlichen Prestigeveranstaltungen der Akademien, die überall in Europa, bis hin nach Stockholm, St. Petersburg und Rom, in mehr oder weniger starker Anlehnung an das französische Vorbild durchgeführt wurden. Das waren aufwendige Unternehmen mit Hunderten, gar Tausenden von Exponaten, denen die Kunstwelt schon Monate vor der Eröffnung entgegenfieberte. An sparsam bestückte Säle bei der Präsentation von Malerei gewöhnt, haben sich uns besonders Ansichten und Schilderungen eingeprägt, die von der unübersehbaren, dabei aber gleichförmigen Masse des Schauangebots zeugen, von jener austauschbaren Dutzendware von Bildern, die, Rahmen an Rahmen, Reihe über Reihe gehängt, den Besucher durch ihre schiere Anzahl ermüdeten, unter denen aber nur selten ein Stück herausragte und seine Begeisterung weckte. Diese Vorstellung ist nicht falsch, jedoch in ihrer Einseitigkeit ergänzungsbedürftig. In den Ausstellungen, auch in denen der Kunstvereine und anderer Institutionen, gab es immer eines oder mehrere Hauptwerke, meist monumentale Historiengemälde[1], die sich durch ihr gewaltiges Format und ihre anspruchsvolle Thematik von den anderen Bildern abhoben. Georg Friedrich Koch spricht in seiner bis 1800 reichenden Gesamtdarstellung zur Geschichte der Kunstausstellung von einzelnen "Salonschlager[n]"[2], die im Pariser Salon die Ehrenplätze erhielten, somit also unter bestmöglichen Bedingungen vorgeführt wurden. Im 19. Jahrhundert waren sie als "Zugstücke", als "Haupt"- und "Sensationsbilder", wie die Zeitgenossen sie nannten, oft die wesentlichen Anziehungspunkte für Publikum und Kritik, ja nicht selten sogar der eigentliche Grund zum Besuch der Ausstellung. Dementsprechend hob man sie im Rahmen der Veranstaltung durch eine bevorzugte Plazierung als Respekt einfordernde Meisterwerke hervor; das ging bis hin zu ihrer Vorführung in eigenen Sälen. Daneben gab es schon früh Veranstaltungen, in denen überhaupt nur ein einziges Gemälde zur Ausstellung stand.

Die "Einzelbildausstellung" kam als besondere Form der Präsentation gegenwärtiger Malerei um 1775 in London auf. Etablierte sie sich hier umgehend, so blieben die Versuche französischer Künstler um 1800, sie auch in Paris einzuführen, zunächst eine Episode. Im Zuge der Ausbildung einer kunstinteressierten Öffentlichkeit und eines bürgerlichen Kunstlebens fand sie seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts in Deutschland Verbreitung, wobei als Veranstalter anfänglich Akademien und Kunstvereine, später zunehmend Kunsthändler auftraten. Einzelbildausstellungen waren in der Regel sehr gut besucht und riefen ein starkes Echo in der Presse hervor. Häufig wurden die Gemälde nacheinander

---

[1] Wenn ich im folgenden von Historienmalerei spreche, folge ich einem weiten, seit der Renaissance entwickelten Begriffsverständnis, wonach diese Gattung der Malerei neben geschichtlichen Darstellungen auch solche aus dem Bereich der Religion, des Mythos und der Dichtung umfaßt. Die verschiedenen Ausprägungen der Gattung im 19. Jahrhundert charakterisiert Ekkehard Mai, "Historienbild im Wandel - Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19. und im 20. Jahrhundert", ders. u. Anke Repp-Eckert, *Triumph und Tod des Helden: Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1987, Köln 1987, S. 151-163.

[2] Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967, hier S. 144, wo er zwei Federzeichnungen mit Ansichten des Salon von 1757 bespricht. Vgl. S. 148, wo von "Ausstellungsschlager[n]" die Rede ist.

in mehreren Städten gezeigt. Diese Rundreisen entwickelten sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu professionell vermarkteten internationalen Wanderausstellungen, die jahrelang andauern konnten. Um solche "Tourneebilder", ihre Bedeutung im regulären, offiziellen Ausstellungsbetrieb, vor allem aber ihre separate, privat organisierte Ausstellung, soll es in dieser Arbeit gehen. Paßt die Einzelbildausstellung nicht in das gängige Bild einer Epoche der Salons, so erweist das Studium zeitgenössischer Fachzeitschriften, eine der wichtigen, noch kaum ausgeschöpften Quellen zur Kunst- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, sie als markanten und regelmäßigen Bestandteil des damaligen Kulturlebens. Ihre einstige Popularität hat sie, wie viele andere Erscheinungen dieses uns so nahen und doch fremd gewordenen Zeitalters, nicht davor bewahrt, in Vergessenheit zu geraten. Ein Grund hierfür ist die lang andauernde Gleichgültigkeit oder gar Ablehnung, die bis heute spürbare Voreingenommenheit gegenüber der ehemals offiziell anerkannten, allgemein geschätzten Malerei.

Als "akademische Kunst" oder "Salonkunst" tituliert, geriet sie aus dem Blickfeld der Fachdisziplin Kunstgeschichte, die nach dem Siegeszug der Moderne deren Ursprüngen nachging und dabei das 19. Jahrhundert nurmehr als Vorgeschichte der aktuellen Kunstströmungen begriff. So verständlich und fruchtbar diese Forschungstendenz war, so fatal wirkte sich die übertriebene Verengung der Perspektive auf die 'Urväter' der Moderne aus, die vermeintlich als Außenseiter der Gesellschaft heroisch und selbstgenügsam ihrem Genius gefolgt waren.[3] Kam es überhaupt noch zur Beschäftigung mit der 'überwundenen' Kunst der Großelterngeneration, geriet diese nicht selten zu einem überheblichen Herabsehen auf das, *Was sie liebten*[4] - so der bezeichnende Titel eines 1969 erschienenen Buches über Salonmalerei. Erste Anstöße zu einem Umdenken in Wissenschaft und Ausstellungspolitik, das dann in den siebziger Jahren eine Flut von Monographien und Werkschauen lange vernachlässigter Künstler zur Folge hatte, gingen bereits von Werner Hofmanns 1960 erschienenen, mittlerweile klassischen Darstellung *Das irdische Paradies* sowie von einer 1963 veranstalteten Tagung über Historismus und bildende Kunst[5] aus, deren Teilnehmer, ähnlich wie Hofmann, für eine ganzheitliche Betrachtung der Epoche und einen sachlichen Umgang auch mit ihren nicht avantgardistischen Vertretern plädierten. Anfängliche Unsicherheit, die sich in Einleitungen zu Ausstellungskatalogen und anderen Publikationen in fast entschuldigend wirkenden Beteuerungen äußerte, keinesfalls eine Aufwertung der behandelten Künstler und Werke zu beabsichtigen, wich allmählich einer unbefangenen und eindringlichen Auseinandersetzung, die bis heute nichts von ihrer Dynamik eingebüßt hat. Die Bedingungen jedoch, unter denen die Malerei des 19. Jahrhunderts entstand, sie vermittelt und wahrgenommen wurde, liegen noch weitgehend im Dunkeln. Ein umfassender Überblick zur Geschichte der Kunstausstellung, wie ihn Koch für die Anfänge bis um 1800 vorgelegt hat, fehlt für unseren Zeitraum. Ähnlich sieht es in anderen

---

[3] Andrée Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Frankfurt am Main 1992, hat gezeigt, daß das ein Mythos ist. Viele Maler der Avantgarde führten eher ein Leben als Bourgeois denn als Bohemien, stellten im Salon aus und brachten es zu Ansehen und Vermögen.

[4] Paul Vogt, *Salonmalerei des 19. Jahrhunderts: Was sie liebten*, Köln 1969.

[5] *Historismus und bildende Kunst: Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif*, hg. v. Ludwig Grote (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1), München 1965.

Bereichen aus, etwa dem Kunsthandel, der Kritik, dem Akademie- und Kunstvereinswesen.[6] Die hier bestehenden großen Forschungslücken füllen zu helfen, ist eines der Anliegen dieser Studie.

Sie kann damit zugleich zur Diskussion um das heutige Kunst- und Ausstellungsleben beisteuern, dem immer wieder Orientierungslosigkeit, ausufernde Kommerzialisierung und ein Widerspruch zwischen äußerer Größe und innerer Leere vorgeworfen wird. Im Verlauf der Untersuchung hat sich gezeigt, daß viele heute bestehende Strukturen - bis hin zu Details von Vermarktungsmethoden - schon vor hundert oder gar zweihundert Jahren in ganz ähnlicher Form existierten. Es scheint, als habe die nach dem Zweiten Weltkrieg sich vollends durchsetzende, offiziell werdende moderne Kunst ein vergleichbares System hervorgebracht wie jenes, an dem manche ihre heute in bombastischen Ausstellungen gefeierten "Wegbereiter" - Vincent van Gogh ist das schillerndste Beispiel - einst scheiterten, oder für das sie ihre Zeitgenossen verachteten. Dies sollte bei der Reflexion aktueller Kunstzustände als Mahnung dienen. Vielleicht werden spätere Generationen spektakuläre Veranstaltungen wie die Kasseler "documenta" oder die Biennale in Venedig nicht anders einordnen als die Salons des 19. Jahrhunderts.

Jenseits des kunstwissenschaftlichen Bezugsrahmens sind Einzelbildausstellungen und die auf diese Weise einem breiten Publikum zugänglich gewordenen Gemälde aber auch für Kulturhistoriker und interdisziplinär ausgerichtete Historiker von Interesse. Die Geschichtswissenschaft ist seit den achtziger Jahren verstärkt darum bemüht, die durch universitäre Strukturen bedingte starre Abgrenzung benachbarter Disziplinen zu überwinden. Mit Elan erschließt sie bislang vernachlässigte Quellengattungen und entwickelt neue Forschungsansätze, wie sie in der Mentalitäts-, Alltags-, Mikro- und einer Reihe weiterer 'Geschichten' sichtbar werden. Nicht von ungefähr rückt dabei auch die Kulturgeschichte wieder mehr in den Blickpunkt, deren vielfältige Inhalte und Methoden naturgemäß eng mit denen anderer Fachwissenschaften verbunden sind. In diesen Trend wäre die vorliegende Arbeit einzuordnen. Als kulturhistorische Monographie beabsichtigt sie den Gegenstand empirisch zu rekonstruieren und in den historischen Kontext einzubetten, wobei es stärker als unter traditionell kunstgeschichtlichen Vorzeichen auch darum geht, seine sozialen, ökonomischen und mentalen Dimensionen zu erfassen.

Die Untersuchung, eingeleitet durch theoretisch-methodologische Erläuterungen, besteht aus drei Teilen. Zunächst wird ein nach Ländern gegliederter chronologischer Überblick gegeben, der vor dem Hintergrund des allgemeinen Kunstlebens die Entstehungsbedingungen sowie den besonderen Charakter der Einzelbildausstellung beschreibt und ihre Entwicklung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nachzeichnet. Den zweiten Teil bildet eine ausführliche Fallstudie aus der 'Blütezeit' des Tourneebildes, gefolgt von einem thematisch gegliederten dritten Teil, der die weite Perspektive des chronologischen Überblicks wieder aufnimmt. Gerade dieser letzte Teil versteht sich auch als Beitrag zu einer allgemeinen Geschichte des Ausstellungswesens im 19. Jahrhundert, denn eine Reihe darin behandelter Fragen ist

---

[6] Seit den achtziger Jahren hat es auf einzelnen Gebieten beachtliche Fortschritte gegeben. Literaturhinweise folgen jeweils gesondert in den betreffenden Kapiteln. Die wichtige Arbeit von Sfeir-Semler über den Pariser Salon habe ich nicht herangezogen. Sie wurde mir erst nach der Fertigstellung des Kapitels über Frankreich (A.II.) zugänglich. Vor einer Drucklegung meiner Studie wäre sie im Hinblick auf dieses Kapitel sowie den dritten Hauptteil (C.) zu berücksichtigen.

bislang kaum erforscht, und die systematische Durchsicht deutschsprachiger Kunstzeitschriften bot eine ideale Grundlage dafür, hier einige Schritte voranzugehen.

Erläuterungen zu Thema, Theorie und Methode

a) Fragestellungen und Erkenntnisziele

Einzelbildausstellungen und Tourneebilder sind das Ergebnis und zugleich die augenfällige Verkörperung elementarer Wandlungsprozesse der Kunst im späten 18. Jahrhundert, die sich mit Öffentlichmachung, Demokratisierung, Entfunktionalisierung und Kommerzialisierung bezeichnen lassen. Ein wichtiges Ziel ist es daher, ihren Platz im damaligen System der Produktion, Vermittlung und Rezeption von Malerei zu bestimmen und ihre Bedeutung für jene Prozesse deutlich zu machen. Zu behandeln sind in diesem Zusammenhang Fragen nach der Organisation und dem Ablauf der Unternehmen, nach Veranstaltern und ihren Motiven sowie nach den Sujets, der formalen Gestaltung und der Präsentation der Gemälde selbst. Auch deren Entstehungsgeschichte ist aufschlußreich - etwa im Hinblick darauf, ob die Bilder eigens zum Zweck der separaten Ausstellung geschaffen wurden und wenn ja, ob die Maler dabei aus eigenem Antrieb oder im Auftrag von Privatpersonen, Vereinen oder Institutionen handelten. Ein derartiges, hier nur andeutungsweise vorgestelltes Untersuchungsraster erlaubt es, das Aufkommen von Methoden und Mechanismen der Kunstvermarktung, die veränderte gesellschaftliche Rolle des Künstlers, die Funktion der Malerei als Informations- und Unterhaltungsmedium in einer sich entwickelnden Medienlandschaft oder auch die Auswirkungen der oben genannten Wandlungsprozesse auf die Stilentwicklung und Motivwahl in der Malerei von einem neuen Blickwinkel aus zu betrachten.

Da der Wandel auf künstlerischem Gebiet Bestandteil einer tiefgreifenden Umwälzung der Kultur und Gesellschaft um 1800 war, sind Kunstausstellungen, obgleich sie dem Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte angehören, durchaus auch von allgemeinem geschichtswissenschaftlichen Interesse. Die Kristallisation des Bürgertums zu einer relativ homogenen, von anderen Bevölkerungsschichten unterscheidbaren sozialen Formation wurde begleitet von der Ausbildung eines spezifisch bürgerlichen Kunstlebens. In der Krise des Ancien Régime lockerte sich die traditionelle Einbindung der bildenden Künste in Liturgie und höfische Repräsentation. An die Stelle der bisherigen kirchlichen und adeligen Auftraggeber traten allmählich die "gebildeten Stände", in der Forschung[7] auch "Bildungsbürgertum"

[7] Zum zeitgenössischen Begriff "gebildete Stände" s. Hans Erich Bödeker, "Die 'gebildeten Stände' im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert: Zugehörigkeit und Handlungspotentiale", Jürgen Kocka (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 4: *Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation* (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne

genannt. Den Theorien zeitgenössischer Ästhetik folgend bedeutete ihnen Kunstbetrachtung in erster Linie sinnlicher Genuß und intellektuelle Herausforderung.[8] Das gemeinsame Interesse an Kunst wirkte jedoch als ein übergreifendes kulturelles Merkmal zugleich identitätsstiftend und schloß die verschiedenen bürgerlichen Gruppen fester zusammen. Die wichtigsten Einrichtungen bürgerlichen Kunstlebens - Ausstellung, Verein und Fachzeitschrift - wurden alle bereits im 18. Jahrhundert begründet. Das gesellige Miteinander beim Ausstellungsbesuch, bei den Tätigkeiten im Kunstverein, bei der Lektüre und Diskussion einschlägiger Periodika schuf Möglichkeiten zur Einübung und Vereinheitlichung bürgerlicher Kommunikation, Verhaltensweisen, Wertmuster und Bildungsgüter.

Allerdings waren Kunstausstellungen keine alleinige Domäne des Bürgertums. Ihr Publikum reichte, wie noch zu zeigen sein wird, weit in klein-, ja "unterbürgerliche", kaum gebildete und mit Kunst wenig vertraute Schichten hinein bis dorthin, wo selbst die moderat bemessenen Eintrittsgelder noch zu hoch waren. Veranstaltungen mit freiem Eintritt, wie der Pariser Salon, wurden von allen Bevölkerungsgruppen besucht. Steht die soziale Breite des Publikums scheinbar im Widerspruch zur behaupteten "Bürgerlichkeit" des Ausstellungswesens, so zeigt sich hier eine typische Schwierigkeit bei der Erforschung bürgerlicher Kultur, die Wolfgang Kaschuba folgendermaßen beschreibt:

> "Der Versuch, 'dem' Bürger jeweils 'seinen' sozialen Status und 'seine' Kultur zuzuordnen, funktioniert in der historischen Realität deshalb so schwer, weil sich bürgerliche Kultur über weite Strecken eben nicht sozialformativ entwickelt, nicht ausschließlich gebunden an eine bestimmte Trägergruppe. Vielmehr ist sie stets auf allgemeine gesellschaftliche Situationen, Kontexte und Interaktionsfiguren bezogen, in deren Mittelpunkt zwar häufig die 'Bürgerlichen' stehen, meist jedoch weder als ausschließlich Beteiligte noch als einheitlich auftretende soziale Gruppe"[9].

Kaschuba zufolge sollte daher die wissenschaftliche Beschäftigung mit "Bürgerlichkeit", verstanden als "kultureller Habitus"[10] und nicht als eine systematische soziologische Kategorie, bei den kulturellen Erscheinungen und Praktiken einsetzen anstatt bei einem Modell sozialer Schichtung, in das diese hineinzupressen wären.

Was für die Ausstellung als Ort kultureller und sozialer Interaktion gilt, trifft auch auf die Kunstwerke zu. Nachbardisziplinen wie die Literaturwissenschaft oder die Kunstgeschichte können, betont Jürgen Kocka[11], nur dann wirklich Fruchtbares zur Erforschung bürgerlicher Kultur beitragen und zugleich dem jeweiligen Gegenstand - er nennt Romanschriftstellerei und Architektur als Beispiele - in

---

Sozialgeschichte, Bd. 48), Stuttgart 1989, S. 21-52. Der Terminus "Bildungsbürgertum" ist eine soziologisch-geschichtswissenschaftliche Wortschöpfung des 20. Jahrhunderts. Seine Bedeutung und Tauglichkeit als geschichtswissenschaftliche Kategorie werden derzeit in einem großangelegten Forschungsprogramm geprüft. Die Herausgeber der bislang vier Bände umfassenden Publikationsreihe "Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert", in der auch Bödekers Aufsatz erschienen ist, sind unterschiedlicher Auffassung. Während Werner Conze und besonders Jürgen Kocka dem Begriff eher skeptisch gegenüberstehen (s. die Einleitungen zu Bd. 1 und Bd. 4 der Reihe), gibt Rainer Lepsius ihm mehr Chancen, sich durchzusetzen, und tritt für seine Erprobung ein (Bd. 3, S. 9-18).

[8] Siehe hierzu Frank Büttner, "Bildungsideen und bildende Kunst um 1800", Reinhart Koselleck (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 2: *Bildungsgüter und Bildungswissen* (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 41), Stuttgart 1990, S. 259-285.

[9] Wolfgang Kaschuba, "Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800: Kultur als symbolische Praxis", Jürgen Kocka (Hg.), *Bürgertum im 19. Jahrhundert: Deutschland im europäischen Vergleich*, Bd. 3, München 1988, S. 9-44, hier S. 16.

[10] Ebd., S. 18.

[11] Jürgen Kocka, "Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert: Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenarten", ebd., Bd. 1, S. 11-76, bes. S. 39f.

seinem künstlerischen Charakter gerecht werden, wenn als Bezugsgröße nicht der soziologisch zu enge Terminus "Bürgertum" diene. Vielmehr seien die verschiedenen schöpferischen Leistungen als Antworten auf die Bedürfnisse der "bürgerlichen Gesellschaft"[12] zu interpretieren. Die von Kaschuba und Kocka entwickelten Konzepte und Begriffsbestimmungen stellen den theoretischen Rahmen dar, in welchem ich Einzelbildausstellungen und Tourneebilder als, wie es im Untertitel heißt, "Beitrag zur Geschichte bürgerlicher Kunst, Kultur und Mentalität in Europa" zu untersuchen beabsichtige.

Das vermeintliche Problem eines weitgefächerten Ausstellungspublikums gewinnt so auch eine positive Seite. Die Kunstausstellung gerät nicht nur als Forum bürgerlicher Soziabilität in den Blick, sondern auch als soziale Begegnungs- und Konfrontationsstätte. Das Kunstleben spielte als Integrationsfaktor für bürgerliche Gruppen stets eine doppelte Rolle, diente ihnen zur Annäherung untereinander ebenso wie zu gemeinsamer Abgrenzung gegenüber anderen, insbesondere sozial niedriger angesiedelten Teilen der Bevölkerung. Bei letzteren erfreuten sich Ausstellungen wohl auch deswegen so großer Beliebtheit, weil hier - im Gegensatz zu Theater, Oper und Konzert - die Eintrittspreise und äußeren Rezeptionsbedingungen einheitlich waren. Das mag ein neuartiges, in einer Welt der Standesgrenzen höchst selten zu erlebendes Gefühl von Gleichberechtigung und Gleichwertigkeit hervorgerufen haben. Dem stand allerdings eine nie ganz überwundene kulturelle Schwellenangst gegenüber, die einer der Gründe dafür ist, daß selbst heute noch Arbeiter und Handwerker unter Museumsbesuchern deutlich unterrepräsentiert sind.[13] Gelang es dem gehobenen Bürgertum angesichts massenhafter Besucherströme noch, soziale Schranken im Ausstellungssaal aufrechtzuerhalten? Zu bedenken ist hierbei, daß liberal gesinnte Kreise die Heranführung des Volkes an Kunst durchaus begrüßten und förderten, weil sie sich davon eine allgemeine Hebung von Geschmack und Moral versprachen. Es wurden hingegen auch Strategien entwickelt, um die Kunstausstellung als soziales Rückzugs-, Selbstbestimmungs- und Abgrenzungsfeld zu bewahren, etwa indem die Veranstalter an bestimmten Tagen nur geladenen Gästen Zutritt gewährten oder sie während der regulären Öffnungszeiten die Eintrittspreise anhoben.

Die zunehmende Popularität von Kunst und ihre fortschreitende Kommerzialisierung ließen allerdings immer weniger Spielraum für derlei elitäre Tendenzen. Bei den Ausstellungen von Akademien und Kunstvereinen wären überhöhte Eintrittsgelder ökonomisch vielleicht noch vertretbar gewesen, da es vornehmlich auf den Gemäldeabsatz ankam und Angehörige unterer Einkommensklassen als Käufer ohnehin nicht in Erscheinung traten; praktiziert wurde diese Ausgrenzungsmethode indes kaum, da sie in der Öffentlichkeit schwer durchsetzbar war und außerdem die beachtlichen Einnahmen aus Eintrittsgeldern gemindert hätte. Bei Einzelbildausstellungen hätten sich überhöhte Eintrittsgelder dagegen geradezu widersinnig ausgenommen, waren die separat gezeigten Gemälde doch primär nicht zum Verkauf bestimmt, sondern zunächst allein für die Ausstellung. Die Investition in ein monumentales,

---

[12] Zum Begriff der "bürgerlichen Gesellschaft", seiner kulturellen, wirtschaftlichen und staatsrechtlichen Dimension, s. ebd., S. 33-39.

[13] Vgl. Walter Hochreiter, *Vom Musentempel zum Lernort: Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914*, Darmstadt 1994, der im Anschluß an den Hauptteil seiner Studie auf die heutige Situation des Museumswesens in Deutschland eingeht und dabei auch das soziale Profil des Publikums erörtert (S. 201-206).

unter großem Zeit- und Materialaufwand geschaffenes Tourneebild brachte nur bei hohen Besucherzahlen Gewinn und erlaubte keine Zugeständnisse an bürgerliche Distinktionsbedürfnisse. Im Gegenteil, häufig senkten die Veranstalter sogar an Sonntagen die Preise, um wirtschaftlich schlechter gestellten Bevölkerungsgruppen an ihrem einzigen arbeitsfreien Tag den Ausstellungsbesuch zu ermöglichen.

Der kommerzielle Aspekt führt zu den Gemälden selbst, die als visuelle, künstlerische Dokumente im Zentrum der Untersuchung stehen. War die Einzelbildausstellung auf ein breites Publikum ausgerichtet, so knüpft sich daran die Frage, ob die gezeigten Werke dies widerspiegeln. Wie wurden die Künstler der Anforderung gerecht, die Darstellung so zu gestalten, daß sie schichtenübergreifend attraktiv war und unter den Bedingungen einer separaten Präsentation vor der Öffentlichkeit zu bestehen vermochte? Nahmen sie Anleihen bei Kunst- und Unterhaltungsformen der "Volkskultur", etwa den Attraktionen der Jahrmärkte und der städtischen Vergnügungsparks? Orientierten sie sich an den Vorlieben wohlhabender Schichten in der Hoffnung, nach einer erfolgreichen, prestigesteigernden Ausstellung Aufträge für kleinere Arbeiten, vornehmlich Porträts und Genrestücke, zu erhalten? Versuchten sie, mehrere Gruppen zugleich mit jeweils auf sie abgestimmten Motiven und Stilmitteln anzusprechen, einige beispielsweise mit Reminiszenzen an berühmte Kunstwerke früherer Epochen als Bildungsrätsel, andere mit panoramaartigen Licht- und Illusionseffekten? Inwieweit ist eine derartige schichtenspezifische Gegenüberstellung von Wahrnehmungs- und Geschmacksmustern überhaupt der historischen Wirklichkeit angemessen? Zwar traten die Ausstellungsbesucher aufgrund ihrer ungleichen Herkunft, Bildung und Lebensweise mit verschiedenen Voraussetzungen vor das Bild, doch erscheint die in der Forschung bis vor kurzem verbreitete Trennung zwischen Kulturen, Geschmäckern und Mentalitäten parallel zur sozialen Schichtung gelegentlich allzu schematisch.[14] Eine Klärung der genannten Fragen würde es ermöglichen, diese Vorstellung zu prüfen und nötigenfalls zu korrigieren.

Die Gemälde sollen aber nicht nur im Hinblick auf Unterschiede innerhalb des Publikums untersucht werden, sondern auch als künstlerische Zeugnisse einer bürgerlich geprägten Gesellschaft. In ihnen verdichteten sich herrschende Zeitströmungen und Veränderungen des geistigen, kulturellen, politischen und sozialen Lebens. Sie spiegeln möglicherweise neben schichtenspezifischen auch kollektive gesellschaftliche Mentalitätsstrukturen. Sie vermitteln einen Eindruck davon, was die Ausstellungsbesucher als ästhetisch wertvoll, aufregend oder unterhaltsam empfanden, darüber hinaus geben sie Einblick in deren Denkweisen, Weltsicht und Ideologien. Wurden die Gemälde wesentlich durch die Gesellschaft und das öffentliche Leben geformt, so nahmen sie doch ihrerseits auch Einfluß auf ihre Umgebung. Die Künstler wirkten mit ihrem Schaffen meinungs- und mentalitätsbildend. Auch diese Wechselbeziehungen, in denen Kunstwerke nicht nur als Produkte ihres geschichtlichen Umfeldes hervortreten, sind von Interesse. Das betrifft vornehmlich den für das 19. Jahrhundert so wichtigen Bereich der Geschichtsauffassung, denn die Mehrzahl der Tourneebilder gehörte zur Gattung der Historienmalerei. Es stellt sich die Frage, welche Vorstellungen von Geschichte sie reflektierten oder

[14] Auf neuere Arbeiten wie die von David H. Solkin (1993) und Thomas E. Crow (1985) gehe ich unten ein.

prägten und wie dies geschah. Dabei ist Abstand zu nehmen von der Meinung, allein Angehörige von Schichten mit geringer Bildung, die ihre Kenntnisse und ihr Verhältnis zur historischen Vergangenheit nicht durch die Lektüre geschichtswissenschaftlicher Literatur ergänzten, wären in dieser Hinsicht von Historienmalerei beeinflußt worden. Kennzeichnend für die Zeit war vielmehr ganz allgemein die große Bedeutung 'bildlicher' Annäherung an Geschichte. Ein Symptom dafür ist die enorme Popularität des historischen Romans seit der Romantik, der durch plastische, psychologisch einfühlsame Erzählweise und reiche Detailschilderungen ein Hineindenken in vergangene Epochen ermöglichte - Merkmale, die auch die eigentliche Geschichtsschreibung aufwies.[15] Galt diese immer noch als Kunst und verstanden sich die Schriftsteller ihrerseits auch als Historiker, so wundert es nicht, daß die Übergänge zwischen Historiographie und Romanliteratur besonders im frühen 19. Jahrhundert fließend waren. Die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen geschriebener und gemalter Geschichtsbetrachtung sind erst in Ansätzen erforscht: Beth Segal Wright[16] etwa hat Einflüsse der Romane Sir Walter Scotts auf die französische Malerei nachgewiesen, während Rainer Schoch[17] gezeigt hat, daß selbst bedeutende Historiker wie Jacob Burckhardt oder Heinrich von Treitschke Anregungen durch Historienbilder erhielten.

Die Verbindung von Historienmalerei und historischem Roman verweist auf einen weiteren Aspekt von Tourneebildern, nämlich die für das 19. Jahrhundert charakteristische gegenseitige Beeinflussung verschiedener Bereiche von Kunst und Kultur. Die aufwendigen Monumentalgemälde enthalten Elemente der Panoramamalerei, der Bühnentechnik und Schauspielkunst, Lebender Bilder sowie des Festwesens mit seinen Umzügen und Maskeraden. Offenbar berücksichtigten die Künstler bei der Gestaltung ihrer Werke - bewußt oder unbewußt - die kulturelle Erlebniswelt und Sehgewohnheiten des Publikums, was eine der Erklärungen für die zum Teil sensationellen Ausstellungserfolge sein mag. Die bildende Kunst wirkte auf die sie prägenden Erscheinungen zurück, wenn etwa Maler Bühnenbilder und Theatervorhänge schufen oder als Arrangeure für Festzüge und Lebende Bilder tätig waren. Die vorliegende Arbeit trägt dazu bei, diese eigentümliche, bislang kaum gewürdigte Verflechtung vom Standpunkt der Malerei aus deutlicher zu machen.

Schließlich geht es darum, herauszufinden, welche mentalen Bedürfnisse Tourneebilder erfüllten, welche Rolle dabei gegebenenfalls das Oberthema "Geschichte" spielte und durch welche künstlerischen Mittel die jeweilige Wirkung auf den Betrachter erzielt wurde. Denkbar ist eine ganze Reihe mentaler Funktionen, die sich womöglich in einem einzelnen Werk überlagerten und an verschiedenen Orten im Rahmen einer Wanderausstellung wechselten. Die Gemälde mochten der Bildung oder 'Aufklärung' dienen, der Unterhaltung oder Ästhetisierung des Lebensalltags, als nostalgische Flucht- und Traumwelten, als nationale Propaganda oder auch als visuelle Reportagen in einer Zeit, die noch keine journalistische Photographie kannte und in der das Reisen ein nur für Wenige erschwinglicher Luxus war.

---

[15] Zum historischen Roman in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts s. Paul Michael Lützeler, "Bürgerkriegs-Literatur: Der historische Roman im Europa der Restaurationszeit (1815-1830)", Kocka (Hg.), *Bürgertum*, Bd. 3, S. 232-256.

[16] Beth Segal Wright, "Scott's historical novels and French historical painting 1815-1855", *Art Bulletin*, Bd. 63, 1981, Nr. 2, S. 268-287.

[17] Rainer Schoch, "Die belgischen Bilder: Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz", *Städel-Jahrbuch*, N. F., Bd. 7, 1979, S. 171-186, hier S. 179.

Der weite geographische Rahmen erlaubt es, im großen wie im kleinen, internationale Vergleiche anzustellen. Zu klären ist dabei zunächst, warum die Einzelbildausstellung gerade in London entstand, in Paris kaum Fuß fassen konnte und sich in Deutschland erst viel später ausbreitete. Eine vergleichende Betrachtung von Pressereaktionen gibt ferner Aufschluß darüber, ob die Rezeption und Beurteilung von Tourneebildern in verschiedenen Städten und Ländern voneinander abwich. Dabei könnte auch deutlicher werden, inwieweit man für das 19. Jahrhundert von einer internationalen bürgerlichen Geschmackskultur und übergreifenden Kunstauffassungen sprechen kann. Der weite zeitliche Rahmen bietet die Möglichkeit, Entwicklungslinien der Einzelbildausstellung und der darin gezeigten Malerei nachzuzeichnen. Wie etwa veränderten sich Organisations- und Präsentationsformen, Bildthemen und formale Gestaltungsmittel? Der Stilwandel in der Kunst hat ohne Zweifel eine relativ autonome und eigengesetzliche Dynamik. Doch findet er nicht in einem kontextfreien, gleichsam ahistorischen Raum statt, sondern wird beeinflußt von den sich wandelnden Verhältnissen in einer Gesellschaft und davon, welche Rolle sie der Kunst zuweist. So lohnt es sich, den Gegenstand immer wieder in größere kulturgeschichtliche Zusammenhänge einzuordnen und zu prüfen, welche Aussagen sich aus seiner Untersuchung über den Wandel von Öffentlichkeit, Bürgertum, bürgerlicher Gesellschaft und Kultur ableiten lassen. Mit einem der Vielschichtigkeit des Themas angemessenen reichhaltigen Katalog von Fragestellungen, die aber auf Facetten eines gemeinsamen Erkenntniszieles weisen, verstehe ich meine Studie als interdisziplinären Beitrag zur Kunst-, Kultur- und Mentalitätsgeschichte des späten 18. und des 19. Jahrhunderts. Es versteht sich von selbst, daß in ihrem begrenzten Rahmen nicht jedes der angesprochenen Probleme erschöpfend behandelt werden kann. Da sie auch als Anregung zu weitergehender Beschäftigung mit dem Thema gedacht ist und dazu Hilfestellung geben soll, habe ich mit Absicht mehr Fragen aufgeworfen, als sich hier beantworten lassen.

Mit dem Versuch, eine epochen-, länder-, aber auch fächerübergreifende Gesamtdarstellung über das Phänomen der Einzelbildausstellung und des Tourneebildes zu geben, unterscheidet sich meine Herangehensweise wesentlich von derjenigen Maximiliane Drechslers, die jüngst eine Untersuchung zur Geschichte des Ausstellungswesens in England und Frankreich vorgelegt hat, in der sie sich ebenfalls mit der "Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der *exposition particulière*"[18], oder "Einzel(bild)ausstellung"[19], beschäftigt. Drechsler beschränkt sich auf eine Reihe von Fallstudien, die in London und Paris angesiedelt sind und den Zeitraum zwischen 1775 und 1860 umfassen; insofern ist der Untertitel ihrer Arbeit "Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905" in seiner geographischen Unbestimmtheit und vor allem hinsichtlich des zeitlichen Rahmens irreführend. Was die Möglichkeit angeht, den Gegenstand monographisch zu bearbeiten, ist sie skeptisch:

> "Wer hier das Aufzeigen einer stringenten Entwicklungsgeschichte der Einzel(bild)ausstellung, eine strukturalistische oder kunstsoziologische Studie erwartet, sei an dieser Stelle vorgewarnt. Keine der genannten Methoden kunsthistorischer Forschung, sondern eine biographische Annäherung schien sich für das gewählte Thema zu empfehlen. Der Grund hierfür liegt im Forschungsobjekt, der *private exhibition*, selbst. Denn obwohl

[18] Maximiliane Drechsler, *Zwischen Kunst und Kommerz: Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 63), München/Berlin 1996, S. 11.
[19] Ebd., S. 12.

> schon mit der ersten kommerzialisierten Einzelausstellung im Jahre 1775 das Vokabular gefunden und festgelegt wurde, zeigt jede der rekonstruierten Ausstellungen ihr ganz eigenes und persönliches Gepräge. Dies darf insofern wenig verwundern, als bei so mancher Ausstellung weniger das ausgestellte Werk als der Künstler im Zentrum des öffentlichen Interesses stand. Darüber hinaus reifte mit vermehrtem Quellenstudium die Einsicht, daß der Künstler, seine Motivationen und Intentionen, seine Hoffnungen und Ängste in hohem Maße in die Ausstellungsgestaltung und -vorbereitungen eingingen und daß vieles, wie die Wahl des Sujets oder des Ausstellungslokals, oft nur aus der Biographie heraus erklärt werden kann".

Das alles ist richtig, und auch ich habe die - übrigens bereits 1994 verfaßten - Kapitel über England und Frankreich teilweise als biographische Skizzen angelegt. Ob übergeordnete Strukturen und sich wiederholende Muster erkennbar werden, hängt jedoch immer auch von den herangezogenen Quellen ab. Die deutschen Kunstzeitschriften, die ich systematisch über das 19. Jahrhundert hinweg ausgewertet habe, bieten keine biographisch eindringliche, sondern eine distanzierte, wenn man so will: 'oberflächliche' Perspektive auf den Gegenstand, haben dafür aber den Vorteil, daß sie eine überreiche Fülle von Beispielen enthalten. Dem Vorgehen, das sie empfehlen, bin ich gefolgt und habe mich über weite Strecken der Arbeit für eine mehr in die Breite als in biographische Tiefen gehende Untersuchung entschieden. Das kam auch meinem weiter angelegten Interessengebiet entgegen, das, anders als bei Drechsler, neben der Einzelbildausstellung auch die Frage nach dessen Publikum umfaßt, die Bedeutung des Tourneebildes im regulären Ausstellungsbetrieb sowie die Mechanismen seiner Vermarktung. Was letztere Punkte angeht, so sind gerade in den Jahrzehnten, die Drechsler nicht behandelt, jener Blütezeit des Tourneebildes in den siebziger und achtziger Jahren, durchaus überindividuelle Strukturen feststellbar, die sich dann aber wiederum oft bis in die Anfänge um 1800 zurückverfolgen lassen.

b) Eingrenzung des Themas und Begriffsbestimmungen

Zeitlich und räumlich

Das Phänomen der Einzelbildausstellung erstreckt sich über einen relativ kohärenten und in sich geschlossenen Abschnitt der Geschichte Europas. In diesem "Neunzehnten Jahrhundert", gemeint als Epochenbegriff, der die letzten Jahrzehnte des vorhergehenden Säkulums mit einschließt, entstanden die wesentlichen Züge der modernen Welt. Gemäß des Anspruchs, eine monographische Gesamtschau zu geben, soll der Gegenstand zeitlich in seiner vollen Ausdehnung behandelt werden, zumal gerade die Bedingungen seines Aufkommens und Vergehens von Interesse sind. Daher versteht es sich von selbst, daß der räumliche Blickwinkel enger sein muß und Schwerpunkte zu setzen sind. Im Untertitel ist von "Europa" die Rede, gemeint sind jedoch vor allem die seinerzeit führenden Kunstnationen England, Frankreich und Deutschland, zu dem hier gemäß seiner kulturellen Zugehörigkeit auch Österreich gerechnet wird. Während im Falle Englands und Frankreichs die Entstehung und Frühgeschichte der

Einzelbildausstellung bis in die Jahre um 1850 im Mittelpunkt stehen, wurde für Deutschland darüber hinaus in Form einer Chronik ein umfassender Überblick bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erstellt. In den Quellen - vorwiegend deutsche Kunstzeitschriften - finden sich immer wieder Hinweise auf separate Ausstellungen in Italien, Osteuropa, Skandinavien, ja selbst Amerika und Australien. Sie sind in wichtigen Beispielen erfaßt, denen aber nur gelegentlich weiter Beachtung geschenkt werden konnte. Diese Ausnahmen betreffen vornehmlich die großen Wanderausstellungen der zweiten Jahrhunderthälfte, die eine internationale, zum Teil sogar eine Kontinente übergreifende Betrachtungsweise erfordern.

Inhaltlich

Schwieriger ist es, das Thema inhaltlich einzugrenzen. Das seit dem späteren 18. Jahrhundert sich reich entfaltende Kunstleben brachte eine Vielzahl von - terminologisch in der Forschung noch kaum voneinander unterschiedenen - Ausstellungsformen hervor, aus welcher mein durch zwei neu geschaffene Begriffe eingeführter Forschungsgegenstand kaum definitorisch klar herauszulösen ist. Die Einzelbildausstellung[20] wäre idealtypisch zu umschreiben als öffentlich zugängliche, von privater Seite initiierte, kommerziellen Zwecken dienende Schau eines einzelnen Gemäldes des aktuellen Kunstschaffens im Rahmen einer eigenen Veranstaltung mit entsprechenden Organisationsformen wie Eintrittsgeld, gedruckter Erläuterung und Reklame. In der historischen Wirklichkeit wich sie aber meist in einem oder mehreren Punkten von diesem Idealbild ab. So fand sie vielfach nicht *gänzlich unabhängig* von Akademien und kunstfördernden Gesellschaften statt, sondern in Zusammenarbeit mit ihnen: Der Mangel an geeigneten Ausstellungsmöglichkeiten zwang die Veranstalter zu Verhandlungen mit den Institutionen, um deren Räumlichkeiten benutzen zu dürfen. In Deutschland traten die Kunstvereine anfänglich selbst als Initiatoren von Wanderausstellungen einzelner Gemälde hervor. Man zeigte sie hierbei zwar meist im Rahmen der regulären Veranstaltungen und verlangte kein gesondertes Eintrittsgeld, doch nahmen sie darin besondere Ehrenplätze ein oder wurden in eigenen Sälen präsentiert, so daß sich die Rezeptionsbedingungen den in der Einzelbildausstellung herrschenden annäherten. Nicht immer war wirklich nur ein einziges Gemälde zu sehen, sondern häufig auch Vorstudien zu diesem sowie andere Arbeiten des Künstlers. Wenn dabei *nur ein Gemälde* im Zentrum der Präsentation und der Aufmerksamkeit des Publikums stand, spreche ich dennoch von Einzelbildausstellung. Dort, wo mehrere Werke eines Künstlers gleichrangig nebeneinander zur Schau standen, ist in der Forschung gelegentlich von "One-man-show"[21] (in Abgrenzung zur "One-picture-show") die Rede, in der deutschsprachigen Literatur auch von "Einzelausstellung"[22]. Ich spreche dagegen von "Separatausstellung", um den Charakter der Veranstaltung als häufig individuell getragenes, mehr oder weniger stark vom offiziellen

[20] Den Begriff hat meines Wissens bislang nur Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983, S. 107, verwandt, allerdings lediglich um das Grundphänomen der Ausstellung eines einzelnen Gemäldes, im betreffenden Fall Gericaults *Floß der Medusa*, zu bezeichnen.
[21] Kenneth Luckhurst, *The Story of Exhibitions*, London 1951, S. 53-62.
[22] Zuletzt bei Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 11-13.

und regulären Ausstellungsbetrieb abgesondertes Unternehmen zu unterstreichen. In diesem Sinne ist auch von der "separaten" Ausstellung einzelner Gemälde die Rede. Hinzuweisen bleibt an dieser Stelle auf die von Drechsler[23] verwandten, aus den Quellen abgeleiteten Begriffe "private exhibition" und "exposition payante", mit denen - im obigen Sinn - separate Ausstellungen einzelner oder mehrerer Werke eines Künstlers gemeint sind. Nicht immer standen *finanzielle Gewinnabsichten im Vordergrund*: Das gilt zum einen für die halböffentliche "Atelierausstellung"[24], bei der ein gerade vollendetes oder noch im Entstehen befindliches Gemälde Kennern, Sammlern, Liebhabern und der Kritik vorgestellt wurde, noch bevor es die Werkstätte des Künstlers verließ. Hier war der Eintritt meist frei oder die Einnahmen dienten wohltätigen Zwecken. Zum anderen betrifft das die schon im 18. Jahrhundert begründete Tradition der Einzelbildausstellung oder Separatausstellung aus Protest gegen das 'Kunstestablishment' oder zur Demonstration künstlerischer Reformideen. Sie führte etwa in Paris bis zu der berühmten Schau "Le Realisme" von Gustave Courbet im Jahre 1855, zu den Impressionistenausstellungen der siebziger und achtziger Jahre, dem "Salon des Indépendantes" von 1884 und schließlich überall in Europa zu den "Sezessionen".

Noch problematischer ist der Begriff "Tourneebild". Ihn in engerem Sinne nur auf die Gruppe der einzeln in Wanderausstellungen gezeigten Gemälde anzuwenden bedeutete das Wesentliche dieses Bildtypus außer Acht zu lassen. Verschließt er sich einer eindeutigen Bestimmung, so ist es immerhin möglich, ihm durch die Beschreibung seiner wichtigsten Merkmale so feste Konturen zu verleihen, daß er zu einem brauchbaren analytischen Instrument wird.[25] Tourneebilder waren meist von monumentalem Format und gehörten mehrheitlich der gemäß akademischer Doktrin höchsten Gattung an, der Historienmalerei. Charakteristisch ist ihre Tendenz, durch beeindruckende äußerliche Erscheinung und anspruchsvolle Thematik andere Gemälde in den Hintergrund zu drängen und so die separate Präsentation gewissermaßen einzufordern. In den großen Salons, wo Massen von Bildern um die Gunst der überforderten Besucher konkurrierten, gab es stets einige solcher "grandes machines"[26] oder "Salonschlager" (Koch), die von vornherein darauf berechnet waren, in vorteilhafter Plazierung allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Zuweilen sorgte die Eigenwilligkeit des Publikums für Überraschungen, etwa wenn unerwarteter Andrang vor einem als durchschnittlich eingestuften Gemälde den nachträglichen Einsatz von Schranken oder Sicherheitskräften - stets die größte Auszeichnung für ein Exponat - erforderte. Von der vorhersehbaren oder unverhofften Dominanz einzelner Werke innerhalb einer normalen Veranstaltung bis hin zur Einzelbildausstellung gab es eine Reihe von Zwischenformen, und tatsächlich wurden Tourneebilder während einer Wanderausstellung häufig unter wechselnden Bedingungen vorgeführt. Im übrigen gingen sie nicht in jedem Fall wirklich auf 'Tournee', sondern waren

---

[23] Eine nähere Bestimmung der Begriffe gibt sie ebd., S. 12. Daneben spricht sie, ohne diese näher zu definieren, von der "exposition particulière" (S. 11).

[24] Zu den bis in die Renaissance zurückreichenden Wurzeln der Atelierausstellung s. Koch, *Kunstausstellung*, S. 96-100.

[25] Siehe hierzu auch unten S. 339-380.

[26] Die Bezeichnung stammt von dem Philosophen und bedeutendsten Kunstkritiker seiner Zeit, Denis Diderot. Hinweis bei William H. Gerdts u. Mark Thistlethwaite, *Grand Illusions: History painting in America*, Fort Worth/Texas 1988, S. 8.

oft nur an wenigen oder an einem einzigen Ort zu sehen. Entscheidend ist die Tatsache, daß sie sich von ihrer Anlage her dazu eigneten, auf einer Rundreise in separaten Ausstellungen Aufsehen zu erregen.

Ein zweiter typischer Zug des Tourneebildes ist seine Ausrichtung auf die Ausstellung und sein ausgesprochen kommerzieller Charakter. Von Künstlern auf eigene Rechnung geschaffen und ausgestellt, später meist von Kunsthändlern vermarktet, erwies es sich in der Regel als profitable Investition, die dem Besitzer durch Eintrittsgelder und den Verkauf graphischer Reproduktionen hohe Gewinne einbrachte. Als international geschätztes Renommierstück erhöhte es den Glanz und die Besucherzahlen von Akademie- und Kunstvereinsausstellungen und steigerte so den Gemäldeabsatz. Meist unverkäuflich, für Privatpersonen jedenfalls unerschwinglich und schlicht zu groß, erfüllte es seine kommerzielle Funktion im Gegensatz zum gesamten Rest der Kunstware im wesentlichen bereits mit der Ausstellung. Der Übergang zu gewöhnlicher Salonmalerei war dennoch fließend. Manchmal wurde ein zunächst auf reguläre Weise gezeigtes Gemälde seiner Beliebtheit wegen fortan einzeln ausgestellt und auf Reisen geschickt. Auch entstanden einige der bedeutendsten Tourneebilder gerade nicht auf Initiative von Künstlern oder Kunsthändlern und eigens zum Zweck profitorientierter Ausstellungen, sondern auf traditionellem Wege als Auftragswerke für fürstliche Sammlungen. Doch im ersten Fall war das Bild ursprünglich nur eines von vielen, und allein die Resonanz, die es beim Publikum fand, hob es aus der Masse hervor; im zweiten war es zumindest zeitweilig der privaten Sphäre seines Besitzers und seiner Bestimmung entrissen und dem Urteil der Öffentlichkeit überlassen. So gibt es schließlich ein Element, das die verschiedenen Entstehungs- und Ausstellungsumstände von Tourneebildern verbindet und als ihr wichtigstes Merkmal gelten kann: Ein einzelnes Gemälde war dazu in der Lage, einen ganzen Ausstellungssaal mit seiner materiellen und ideellen Größe auszufüllen, ein häufig allein seinetwegen erschienenes, zahlendes Publikum zu unterhalten, zu zerstreuen, anzuregen, zu fesseln. Welches Gemälde könnte heute eine derartige Anziehungskraft entfalten?

c) Bemerkungen zu Quellen und Literatur, Gliederung und Methoden

Die Studie beruht auf der Auswertung verschiedenartiger schriftlicher Quellen, kunstgeschichtlicher und geschichtswissenschaftlicher Forschungsliteratur sowie der Untersuchung der Gemälde selbst. Das schriftliche Quellenmaterial umfaßt vor allem Presseartikel, ferner Ausstellungskataloge, Aktenbestände, frühe kunstgeschichtliche Überblickswerke und zeitgenössische Schilderungen des kulturellen Lebens. Da das Thema bislang nie eingehend behandelt wurde - das hat sich durch die Arbeit Drechslers mittlerweile hinsichtlich England und Frankreich geändert - galt es zunächst einen Überblick darüber zu gewinnen, wann, wo und in welcher Form Einzelbildausstellungen stattfanden und welche Gemälde darin gezeigt wurden.

Im Falle Englands um 1800 waren die Voraussetzungen dafür günstig. Die Kunstgeschichte hat die wichtigsten Maler jener Zeit in umfangreichen Monographien gewürdigt, und gerade in den letzten Jahren sind auch die Bedingungen, unter denen sie ihre Werke schufen und mit dem Publikum in Kontakt traten, Gegenstand einer Reihe von Spezialstudien geworden. Daneben sind in großer Zahl zeitgenössische Betrachtungen über Kunstinstitutionen, das Ausstellungswesen sowie die allgemeine künstlerische Entwicklung überliefert und liegen publiziert vor. Hier genügte es, die vielen, teilweise in abgelegenen Quellen und in älterer, kaum noch forschungsrelevanter Literatur verborgenen Hinweise aufzugreifen und auf dieser Grundlage gezielt Material in Archiven und Bibliotheken heranzuziehen, etwa anläßlich von Einzelbildausstellungen herausgegebene erläuternde Broschüren. Während das Kapitel über England (A.I.) die Anfänge des Phänomens anhand von vier biographischen Skizzen mit vielen Beispielen dokumentiert, stehen bei den Ausführungen zu Frankreich (A.II) die separaten Ausstellungen Jacques-Louis Davids, insbesondere die seiner *Sabinerinnen*, im Mittelpunkt. Beide Kapitel sind auch als erste Schneise für eine weitere Beschäftigung mit dem Thema zu verstehen, deren Weg unvermeidlich über ein systematisches Studium der zeitgenössischen Kunstpresse in beiden Ländern führen würde.

Im Hinblick auf Deutschland verlangte der dürftige Forschungsstand, vor allem aber der weitergehende Anspruch, eine umfassende Darstellung für das gesamte 19. Jahrhundert zu geben, eine solche gründliche Herangehensweise. Dieses Kapitel (A.III.), aber auch der dritte Hauptteil (C.) der Arbeit, in der das Thema von verschiedenen Seiten näher beleuchtet wird, basieren auf einer vollständigen Durchsicht der führenden deutschen Kunstzeitschriften im Zeitraum von 1779 bis 1900. Sie bieten den besten Zugang zu den allgemeinen Kunstverhältnissen und bergen eine Fülle von Informationen zu Einzelbildausstellungen und Tourneebildern. Die Zeitschriften geben Aufschluß über Veranstalter, Organisationsformen, Räumlichkeiten, Werbemethoden, Öffnungszeiten, Eintrittsgelder, Besucherzahlen und ähnliche für eine empirische Rekonstruktion der Unternehmen unentbehrliche Details. Daneben finden sich Aussagen über die soziale Zusammensetzung des Publikums, über verschiedene Rezeptionsweisen und Reaktionen auf die gezeigten Bilder sowie über die Atmosphäre im Ausstellungssaal.

Bei der Analyse von Ausstellungsbesprechungen ist das quellenkritische Verfahren um so mehr geboten, als die Artikel in hohem Maße durch den sozialen Status und die politische Ausrichtung der Verfasser, ihre Auffassungen über Kunst und deren Aufgaben in der Gesellschaft, aber auch durch die Eigenart feuilletonistischer Schreibweise geprägt sind. Sie spiegeln mitunter eher die Ansichten und den Wertekodex damaliger Kritiker als die Realität; Übertreibungen und polemische Verzerrungen sind keine Seltenheit. Außerdem gilt es zu beachten, daß die Autoren zwar dem Bildungsbürgertum angehörten, aber nicht unbedingt als dessen Sprachrohr fungierten. Wenn sie, was häufig vorkam, gerade besonders populäre Tourneebilder negativ beurteilten, so ist das kein Beweis dafür, daß gebildete Gruppen generell diesen Werken reserviert gegenüberstanden. Gelegentlich gewinnt man eher den Eindruck, als bekundeten die Rezensenten damit eine kritische Distanz zum bürgerlichen Publikum insgesamt, von dessen oberflächlichem Enthusiasmus sie sich abgrenzen wollten. Andererseits hat die parteiergreifende, blumig

ausschweifende Sprache des zeitgenössischen Kunstjournalismus schon für sich genommen einen eigenen Quellenwert und soll mit manchem, gelegentlich auch längeren Zitat vorgestellt werden. Denn was heute als an Lächerlichkeit grenzendes Pathos erscheint und bei oberflächlicher Betrachtung nicht mehr als Unbehagen oder Schmunzeln hervorrufen mag, sind Ausdrucksformen einer seinerzeit von der gesamten bürgerlichen Bildungsgemeinschaft, also Autoren wie Lesern gleichermaßen anerkannten Art und Weise, sich über Kunst auszutauschen. In ihrer 'romantischen' Leidenschaftlichkeit zeugen sie davon, wie sehr Kunst Herzenssache war und wie unmittelbar sie das Leben vieler Menschen berührte.

Das Studium fortlaufender Periodika erlaubt es, Wandlungsprozesse aller Aspekte des gesellschaftlich anerkannten, offiziellen Kunstlebens im 19. Jahrhundert zu verfolgen, keinesfalls aber, es auch unter quantitativen Gesichtspunkten vollständig zu erfassen. Nicht über jede Veranstaltung eines besonders seit der Jahrhundertmitte ungemein reichen Ausstellungsgeschehens konnte berichtet werden, und gelegentlich ignorierten die Herausgeber selbst herausragende Ereignisse in der Kunstwelt, weil sie ihnen uninteressant oder minderwertig erschienen. Daher wird manche aufsehenerregende Einzelbildausstellung, die durch andere Quellen, namentlich die lokalen Tageszeitungen, überliefert ist, in den Zeitschriften mit keiner Zeile erwähnt. Im übrigen sind bei ausgedehnten Rundreisen von Gemälden verständlicherweise nicht alle Stationen angegeben. So hat man selbst bei gewissenhafter Auswertung dieser Quellen nur die Spitze des Eisberges vor Augen - und doch wird dabei eindrucksvoll die einstige Verbreitung von Einzelbildausstellungen deutlich. Um das künstlerische Leben einer Stadt in seiner ganzen Vielfalt rekonstruieren zu können, wäre es nötig, neben den überregional und international orientierten Zeitschriften auch die in dieser Arbeit lediglich in gezieltem Zugriff herangezogene lokale Tagespresse systematisch auszuwerten. Als Quellengattung haben die Feuilletons und Kunstbeilagen ähnliche Schwächen und Stärken, was nicht zuletzt daran liegt, daß viele Kritiker für beide Medien schrieben. Bei den Zeitungen sind zusätzlich die Anzeigen für Einzelbildausstellungen von Interesse. Größe, Aufmachung und Text geben Anhaltspunkte, um die Bedeutung der Veranstaltungen im kulturellen Angebot einer Stadt einzuschätzen und gegebenenfalls besondere Zielgruppen zu benennen, die durch diese und andere Werbemethoden, etwa Plakataushänge, angesprochen werden sollten.

Reicht der chronologische Überblick (A.) bis in die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts, so wird er erstens durch eine von 1850 bis 1900 reichende Chronik im Anhang ergänzt, in der eine Vielzahl von Beispielen aus den Quellen - gelegentlich auch aus der Literatur - zusammengetragen sind, zweitens durch eine ausführliche Fallstudie (B.). Ausgewählt wurde dafür die Wanderausstellung des 1878 in Wien vollendeten, heute im Besitz der Hamburger Kunsthalle befindlichen Historiengemäldes *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* von Hans Makart. Die monumentale Leinwand, in vieler Hinsicht geradezu ein idealtypischer Vertreter des Tourneebildes, und ihre insgesamt dreijährige Kundreise durch Europa sind ein Musterbeispiel für das kunst- und kulturgeschichtliche Phänomen der Einzelbildausstellung auf seiner höchsten Entwicklungsstufe. Ein Glücksfall für die Forschung ist die Tatsache, daß das Bild im Gegensatz zu vielen anderen seiner Art nicht ein Schattendasein im Depot fristet, sondern daß es ausgestellt ist, und dazu noch an seinem ursprünglichen, mit Bedacht gewählten Aufstellungsort. So konnte es einer

gründlichen inhaltlichen und formalen Untersuchung unterzogen werden. Die ausgiebige Beschäftigung mit dem Makartschen Werk erlaubte es überdies, jenen oben vorgestellten Katalog von Fragestellungen (S. 11-14) in seiner ganzen Fülle zu verfolgen und dabei auch solche Quellen auszuschöpfen, die zuvor gar nicht, oder nur vereinzelt, Berücksichtigung fanden.

Daraus ergaben sich neue Erkenntnismöglichkeiten. So diente die Zusammenstellung der Pressereaktionen an verschiedenen Ausstellungsorten als Grundlage für einen internationalen Vergleich der Bildrezeption und ein annähernd vollständiges Aufarbeiten der Wirkungsgeschichte des Makartschen Werkes. Wichtig hierfür waren auch die 'Kataloge'[27] der Ausstellungen, wenige Seiten umfassende Broschüren, in denen die Darstellung beschrieben und das Sujet historisch erläutert wurde. Als Anleitungen zu verständiger Betrachtung vermitteln sie zwar nicht notwendigerweise, wie die Ausstellungsbesucher das Gemälde wahrnahmen und beurteilten, zumindest aber, wie dies nach Ansicht der Veranstalter geschehen sollte. Drittens galt es, relevantes Aktenmaterial in Archiven von Kunsthändlern, Akademien, Kunstvereinen, Künstlergesellschaften und Museen ausfindig zu machen, das Auskunft über interne Vorgänge bei der Planung und Durchführung der Wanderausstellung geben konnte, etwa die Verhandlungen zwischen Organisatoren und potentiellen Ausstellern, die Klärung von Transportproblemen und versicherungstechnischen Fragen.

Die verschiedenen Quellen und ihren Erkenntniswert so detailliert vorzustellen, mag unüblich erscheinen, kann jedoch hilfreich sein für andere Historiker, die sich ebenfalls Gegenstandsfeldern der Kunstgeschichte, insbesondere dem Ausstellungswesen des 19. Jahrhunderts, zuwenden. Der entscheidende Prüfstein für den Erfolg solcher interdisziplinären Projekte ist der angemessene Umgang mit den Gemälden selbst. Ihr visueller und künstlerischer Charakter nötigt zu einer Auseinandersetzung mit Analyse- und Interpretationsverfahren der Kunstgeschichte und ihrer Anwendung in modifizierter, den andersartigen Erkenntniszielen entsprechender Form.[28] Mit einer eingehenden Würdigung des Gemäldes unter vermeintlich rein kunstgeschichtlichen Vorzeichen, namentlich einer inhaltlichen und formalen Analyse, soll mit der Fallstudie auch unterstrichen werden, daß die beiden genannten Untersuchungsschritte notwendige Voraussetzungen einer Interpretation von Kunstwerken im historischen Kontext und somit unverzichtbare Bestandteile einer geschichtswissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Quellengattung bilden.

Schließlich eignet sich das gewählte Beispiel hervorragend dazu, nicht nur Tourneebilder und Einzelbildausstellungen exemplarisch zu behandeln, sondern auch kulturgeschichtlich interessante Erscheinungen in deren Umkreis. So geriet Makart als "Malerfürst" und Geschmacksgestalter des damaligen Wien in den Blick, eine Rolle, die er nicht zuletzt seinen spektakulären Einzelbildausstellungen verdankte. Die siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts sind in der Stadt noch heute

---

[27] Genaugenommen ist es paradox, im Zusammenhang mit Einzelbildausstellungen von "Katalogen" zu sprechen. Er findet in dieser Arbeit dennoch gelegentlich Verwendung, nicht im strengen Wortsinn als Aufzählung oder Verzeichnis der Exponate, sondern im Sinne einer informativen Broschüre über das Ausstellungsgut, ob es sich nun um eines oder mehrere Exponate handelte.

[28] Vgl. Rainer Wohlfeil, "Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde", Brigitte Tolkemitt u. Rainer Wohlfeil (Hg.), *Historische Bildkunde: Probleme - Wege - Beispiele*, Berlin 1991, S. 17-35. Vgl. unten S. 223-227.

als "Makart-Zeit" bekannt. Es stellt sich die Frage, welche Aufgaben der Künstler für die Gesellschaft - und für welche sozialen Schichten im besonderen - erfüllte, daß sie ihn mit einer Ausnahmestellung belohnte, die bis zu seinem Tod 1884 andauerte, als der von Zehntausenden gesäumte Trauermarsch durch die Straßen Wiens zum letzten Triumph des populären "Farbenzauberers" geriet. Dabei ist auch der auffälligen Verbindung zwischen dem *Einzug Karls V.* und dem historischen Festzug von 1879 anläßlich der Silberhochzeit des habsburgischen Kaiserpaars nachzugehen, mit deren künstlerischer Gestaltung Makart betraut wurde und für den er Elemente des im Jahr zuvor vollendeten gemalten Festzugs wiederverwandte. Gerade im Hinblick auf die für das 19. Jahrhundert typische Verflechtung künstlerischer und kultureller Ausdrucksformen stellt das Gemälde ein Dokument ersten Ranges dar, das viel über die Kultur und Mentalität der "Gründerzeit" zu sagen hat.

Der dritte Teil (C.) der Arbeit widmet sich verschiedenen Aspekten des Themas ohne zeitliche und räumliche Einschränkung. Häufig greift er bereits im ersten Teil oder in der Chronik des Anhangs gebrachte Zitate auf, um sie unter neuen Gesichtspunkten auszuwerten. In diesen Fällen sind die Quellen nicht erneut genannt, sondern die Stelle in der Arbeit, an der sie das erste Mal zitiert werden, oder aber die entsprechende Stelle in der Chronik. Die extreme Vielfalt der Quellen und Literatur ließ das Gesamtbild der einzelnen Kapitel aus Mosaiksteinchen ganz unterschiedlicher Herkunft entstehen und empfahl, auf eine chronologische und nach Ländern geordnete Betrachtungsweise zu verzichten. Eine gewisse Generalisierung war bei einer solchen Annäherung unvermeidlich, konnte aber durch ein Aufzeigen von Entwicklungssträngen und nationalen Besonderheiten ausgeglichen werden. Neben den deutschen Kunstzeitschriften als zentraler Quellengruppe dienten auch ältere kunstgeschichtliche Überblickswerke und Kulturskizzen aus der Feder von Zeitgenossen als ergiebige Fundgrube. Die Menge des Vorhandenen ist hier sehr groß, zudem werden Ausstellungen einzelner Gemälde von den Verfassern nicht in Inhaltsverzeichnissen oder Sachregistern aufgeführt. Sind daher Passagen, die direkt zum Thema sprechen, relativ selten und ihr Auffinden auch dem Zufall überlassen, so eröffnet dieses Schriftgut in jedem Fall wertvolle Einblicke in das Kunst- und Ausstellungsleben der Epoche, eingebettet in atmosphärisch dichte Schilderungen der gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnisse.

Die Chronik im Anhang hat einerseits den Charakter einer selbständigen Gesamtschau des Ausstellungslebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit dem inhaltlichen Schwerpunkt auf Einzelbildausstellungen und Tourneebilder, und geographisch konzentriert auf Deutschland sowie Österreich; andererseits sind in ihr viele der Quellen in voller Länge abgedruckt, die insbesondere im dritten Teil der Studie herangezogen werden, was diesen vor der Überfrachtung mit zu vielen und zu langen Zitaten bewahrt. Manche der Quellen sind im Text mehrfach behandelt, wobei jeweils die im Zusammenhang wichtige Passage zitiert ist. Um dem Eindruck vorzubeugen, es handele sich dabei um unbeabsichtigte, überflüssige Wiederholungen, sei hier mit einem Beispiel darauf hingewiesen, daß der Blickwinkel auf die Quelle stets ein anderer ist: Auf eine Meldung von 1857 über die Ausstellung von Feodor Dietz' Gemälde *Die Zerstörung Heidelbergs* wird im Text an drei verschiedenen Stellen

eingegangen, wobei es erstens um die soziale Zusammensetzung des Publikums geht, zweitens um die Wahrnehmung und Bewertung der Darstellung, und drittens um den Umgang mit dem Bild.[29]

d) Technische Hinweise

Einige technische Hinweise sind vorab nötig. Bei Zitaten folge ich stets der in den Quellen verwandten Schreibweise, auch dann, wenn diese von der heutigen Rechtschreibung abweicht; lediglich auf offensichtliche, das Textverständnis beeinträchtigende Druckfehler wird aufmerksam gemacht.[30] Demgemäß sind auch Hervorhebungen, etwa durch Kursivschrift, soweit nicht anders angegeben, stets Bestandteil des Originaltextes. Der Übersichtlichkeit halber werden Zitate, die mehr als vier Zeilen umfassen, eingerückt abgedruckt.

Die Titel und Autoren der zeitgenössischen Presseartikel werden, bis auf wenige Ausnahmen, nur genannt, wenn es sich bei der Quelle um Tageszeitungen handelt, da diese im allgemeinen schwerer zugänglich und oft nur als unübersichtliche Mikrofilme erhältlich sind. Im Falle der Zeitschriften, die zum großen Teil in einer Reihe deutscher Bibliotheken einsehbar sind, beschränken sich die Angaben meist auf den Jahrgang und die Seitenzahl.

Die Maßangabe der Gemälde erfolgt, wenn nicht anders angegeben, in Zentimetern (Höhe x Breite). Was die Titel der Gemälde angeht, so halte ich mich, wo immer möglich, an die heute in der Forschung kursierenden Titel, und zwar auch dort, wo sie von den in den Zeitschriften genannten abweichen, denn diese sind häufig von den Autoren selbst erfunden und variieren dementsprechend in den Quellen. Da viele der behandelten Künstler kaum dokumentiert und heute fast vergessen sind, habe ich mich bemüht, zur Erleichterung weiterer Nachforschungen stets den vollständigen Namen und die Lebensdaten wiederzugeben.[31]

---

[29] Siehe unten, S. 387, 412 u. 417, sowie in der Chronik S. 441f.

[30] Auch im Hinblick auf die Schreibweise bei Umlauten folge ich den Quellen. Im *Kunst-Blatt* wurden Umlaute seit Juni 1840 meist in moderner Form gedruckt, also "ä" statt "ae" usw.

[31] Herangezogen wurden folgende Lexika: *Allgemeines Künstler-Lexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, begr. u. mithg. v. Günter Meissner, München/Leipzig 1991ff., von dem bislang fünfzehn Bände (bis zum Stichwort "Campagnari" reichend) erschienen sind, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*, begr. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. v. Hans Vollmer, 37 Bde., 1907-1950, und Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, 2 Bde., Dresden 1891-1901, sowie ferner *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, 16 Bde., 14. Aufl., Leipzig/Berlin/Wien 1894. Die Daten der zwischen 1850 und 1900 in den Zeitschriften dokumentierten Künstler sind in der Chronik verzeichnet, die der anderen im Text.

A. DIE GESCHICHTE DER EINZELBILDAUSSTELLUNG VON 1775 BIS 1850

I. England

1. Entstehungsbedingungen

1.1. Das frühe Kunstleben

Ein junger, an Malerei interessierter französischer Adeliger mußte bei einem Besuch Englands im späten 17. Jahrhundert eine Enttäuschung erleben. Es gab wenig für ihn zu sehen. Die Kirchenausstattung war vielerorts den reformatorischen Bilderstürmen zum Opfer gefallen und seitdem von einer puritanisch gesinnten Geistlichkeit nur in bescheidenem Umfang erneuert worden. London war überdies noch gezeichnet von dem verheerenden Brand, der 1666 in der Stadt gewütet hatte. Erlesene Kunstsammlungen, Ausstellungen oder eine Akademie für bildende Künste, Anziehungspunkte, wie er sie aus Paris kannte, suchte er hier vergebens. Immerhin, bei vornehmer Abstammung und entsprechenden Referenzen empfing sicherlich mancher adelige Kunstliebhaber den Gast aus Frankreich und zeigte ihm seine Schätze. Hervorragende Stücke aus verschiedenen Ländern und Epochen gab es hier zu bewundern, allerdings nur ausnahmsweise etwas von englischer Herkunft. Eindrücke von der Leistung einheimischer Künstler vermittelte eher die Besichtigung der Paläste selbst, für deren Ausschmückung aus Kostengründen meist nur Kräfte aus der Umgebung verpflichtet wurden. Eine englische Schule ließ sich aber in der mittelmäßigen Dekorationsmalerei kaum erkennen, und so gab der französische Bildungsreisende dem Schloßherrn nicht allein aus Höflichkeit Recht darin, bei seiner Sammeltätigkeit ausländische Meister zu bevorzugen. Vielleicht fand er aber auch gar keine Gesprächspartner für derlei Erörterungen, denn in der angespannten innenpolitischen Situation nach der Restauration der Stuarts hatten selbst passionierte Kunstsammler andere, existentiellere Sorgen. So kehrte er auf das Festland zurück, möglicherweise empört über den provinziellen Charakter des Kunstschaffens auf der britischen Insel und über die auf diesem Gebiet banausenhafte Gleichgültigkeit ihrer sonst so fortschrittlichen und weltoffenen Bewohner. Wäre er am Ende eines langen Lebens noch einmal nach England gefahren, hätte er mit Staunen zur Kenntnis genommen, daß sich die Verhältnisse grundlegend gewandelt hatten.

An der Wende zum 18. Jahrhundert nahm hier das Interesse für Malerei spürbar zu. Es erfaßte neben der traditionellen Elite adeliger Kenner und Liebhaber auch führende Schichten des Bürgertums - der sich formierenden "middle classes"[32] -, die vom weltweiten Handel und der Ausbeutung der Kolonien profitierten und einen Teil ihres Vermögens für Luxus und Repräsentation ausgaben. Bestehende Sammlungen wurden erweitert, neue begründet; die steigende Nachfrage ließ in London in rasantem

[32] Der Begriff "middle class(es)" ist in England seit dem späten 18. Jahrhundert in gesellschaftspolitischem Schrifttum anzutreffen. Hierzu und zur Geschichte des englischen Bürgertums s. Eric J. Hobsbawm, "Die englische middle class 1780-1920", Kocka (Hg.), *Bürgertum*, Bd. 1, S. 79-106.

Tempo einen professionellen Kunsthandel entstehen, der um die Jahrhundertmitte bereits in seinen wesentlichen, bis heute erhaltenen Strukturen ausgebildet war. Der französische Besucher, um ein letztes Mal von ihm zu sprechen, hätte für die Dynamik dieser Entwicklung sicherlich keine Erklärung gehabt, und in der Tat sind ihre Ursachen erst in jüngster Zeit genauer erforscht worden.[33] Eine gewisse Rolle spielten die zunehmenden, vermehrt auch Bildungszwecken dienenden Reisen ins Ausland, indem sie Kennerschaft und Kunstbegeisterung förderten. Auch das seit dem Wegfall der Handelsbeschränkungen am Ende des 17. Jahrhunderts sprunghaft wachsende inländische Angebot qualitätvoller Gemälde aus ganz Europa, das den Käufer auf Auktionen und in Geschäftshäusern von Kunsthändlern erwartete, mag in einer Art Eigenmechanismus bei immer weiteren Kreisen den Sinn für Malerei geschärft und den Wunsch geweckt haben, selbst Bilder zu erwerben, was sich wiederum belebend auf den Kunsthandel auswirkte.

Die eigentlichen Gründe lagen jedoch, wie Iain Pears[34] vermutet, tiefer. Pears hält die sozialen und kulturellen Funktionen für entscheidend, die Malerei, genauer gesagt: die Beschäftigung mit Malerei für die oberen Schichten der Gesellschaft erfüllt hätten. Sie habe es dem Adel und bürgerlichen Gruppen ermöglicht, eine gemeinsame kulturelle Identität und damit auch ein Gefühl der sozialen Zusammengehörigkeit zu entwickeln. Das aufkommende Kunstleben sei als Bestandteil einer gezielt konzipierten "high culture" - in Abgrenzung zur damit gleichzeitig definierbar gewordenen "popular culture" - zu verstehen, an der teilzuhaben als Ausweis dafür galt, der geistigen und sozialen Elite der Nation anzugehören. Bietgefechte im Auktionssaal, Fachsimpelei über Preise und Geschmacksfragen, über Originale und Fälschungen, sowie gemeinsame Kunstbetrachtung auf Reisen oder in den für gebildete und vermögende Bürgerliche allmählich sich öffnenden adeligen Sammlungen - all dies sei stets auch als Gelegenheit zu Begegnung und Austausch genutzt worden. Folgt man Pears, so diente das frühe Kunstleben in England also ähnlichen Aufgaben wie ein Jahrhundert später in Deutschland, nur daß hier der Adel zurückhaltender blieb und es vor allem bürgerliche Schichten waren, die sich über gemeinsame Bildungsinteressen einander annäherten.

Von dem florierenden Handel mit Importen kontinentaler Malerei und dem allgemein erwachenden Kunstinteresse profitierten auch die in London ansässigen Künstler, wenngleich sie zunächst fast nur im Porträtfach Beschäftigung fanden. Ihre Zahl wuchs stetig, und allmählich bildeten sie das Selbstverständnis eines Künstlerstandes oberhalb handwerklicher Professionen wie etwa der Schildermalerei aus, mit denen sie seit mittelalterlichen Zeiten in der Company of Painter-Stainers zusammengeschlossen waren. Die Bemühungen, sich aus solchen überkommenen Bindungen zu lösen, die schöpferischen und intellektuellen Dimensionen ihrer Tätigkeit zu unterstreichen und die damit

---

[33] Iain Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768*, New Haven/London 1988. Vgl. David H. Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven/London 1993, sowie zuletzt Brian Allen (Hg.), *Towards a Modern Art World* (Studies in British Art, Bd. 1), New Haven/London 1995, darin bes. John Brewer, "Cultural Production, Consumption, and the Place of the Artist in Eighteenth-Century England", S. 7-25.

[34] Pears, *Discovery of Painting*, S. 23-26.

verbundenen Ansprüche auch institutionell zu verankern, führten schließlich 1768 mit der Gründung einer Akademie für bildende Künste zum Erfolg.

Bis dahin war es in den dreißiger und vierziger Jahren aber noch ein weiter Weg, und es stellte sich den Malern zunächst ein drängenderes Problem, nämlich Kontakte zu ihren Kunden herzustellen. Häufig wurden Verkäufe und Aufträge über den Kunsthandel vermittelt, doch führte das in eine lästige Abhängigkeit von Geschäftsleuten, die naturgemäß zuerst auf ihren eigenen Vorteil sahen. Manche Künstler stellten daher ihre Arbeiten im Atelier oder in angemieteten Räumen zur Ansicht aus, wie es schon seit dem 17. Jahrhundert in Italien und den Niederlanden üblich war.[35] Diese Einzelinitiativen boten jedoch keine wirkliche Lösung, denn der Unterhalt eines repräsentativen Ausstellungsraumes in einem vornehmen Stadtteil verursachte erhebliche Kosten, und selbst bei ansprechenden äußeren Bedingungen zögerten die sozial viel höher angesiedelten Kreise der Liebhaber und Sammler, sich zu einem Besuch in persönlichem und privatem Rahmen herabzulassen. Unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten, aber auch um ein größeres Publikum zu erreichen, war die Vereinigung der Künstler zu einer gemeinsamen, öffentlichen Ausstellung weitaus zweckmäßiger.

Ein erster Schritt in diese Richtung wurde 1746 im Londoner Foundling Hospital, einem Heim für ausgesetzte und verwahrloste Kinder, unternommen, als sich führende Maler der Stadt dazu bereiterklärten, für dessen Ausstattung Bilder zu stiften.[36] Der Anstoß dazu ging wohl von William Hogarth aus, der seit der Gründung des Hospitals im Jahre 1739 einen der Direktorenposten bekleidete. Die Vorteile für beide Seiten lagen auf der Hand: die in der Öffentlichkeit umstrittene Anstalt sorgte für positive Schlagzeilen und konnte Teile der für die Inneneinrichtung bestimmten Gelder einer sinnvolleren Verwendung zuführen, während die Künstler eine kostenlose Ausstellungsmöglichkeit erhielten. Die Räume der Anstalt gewannen bald den Charakter einer Galerie aktueller Kunst und wurden als solche von einem in großer Zahl erscheinenden Publikum aufgesucht.

Für ihre Großzügigkeit ebenfalls in den Vorstand erhoben, trafen sich die beteiligten Künstler von 1747 an jährlich am 5. November zu einem Dinner im Foundling Hospital. Bei dieser Gelegenheit sprachen sie sicherlich häufig über andere Wege, mit ihren Werken an die Öffentlichkeit zu treten, wobei das Vorbild der seit 1737 in ein- bis zweijährigem Abstand veranstalteten Ausstellungen der Pariser Akademie die Phantasie beflügeln mußte. Es vergingen aber noch weitere zwölf Jahre, bis an einem solchen Abend die Diskussion so konkret wurde, daß man übereinkam, eine allgemeine Versammlung der Künstler einzuberufen, um dort die Dinge weiter zu erörtern. Diese fand am 12. November 1759 statt und endete mit dem Beschluß, vom kommenden Jahr an in jedem Frühling eine Ausstellung zu veranstalten.

---

[35] Koch, Kunstausstellung, S. 44-86.

[36] Zum Foundling Hospital als Ausstellungsort s. Solkin, *Painting for Money*, S. 157-174. Vgl. John Pye, *Patronage of British Art: An Historical Scetch*, London 1845, S. 87-90. Dieses eine Vielzahl von Quellen zitierende, an Zahlenangaben und anderen Daten reiche Werk ist bis heute ein Ausgangspunkt der Forschung zur englischen Ausstellungsgeschichte geblieben.

Ein mit der Organisation betrautes Komitee nahm angesichts fehlender Räumlichkeiten Verhandlungen mit der Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce auf.[37] In dem 1754 gegründeten Verein hatten sich wohlhabende Sammler und Liebhaber, vorwiegend handel- und gewerbetreibendes Bürgertum, in der Überzeugung zusammengefunden, daß Kunstförderung nicht nur eine ehrenwerte und erbauliche, sondern auch eine der wirtschaftlichen Entwicklung zuträgliche Angelegenheit war. Die Statuten des Vereins sahen so unterschiedliche Ziele und Aufgaben vor wie Fortschritte bei industrieller Farbenproduktion, Zeichenunterricht für Heranwachsende und Preiskonkurrenzen für Künstler. Die Society of Arts stimmte dem Vorhaben grundsätzlich zu und stellte ihr Gebäude zur Verfügung, lehnte aber den geplanten Eintrittspreis von 1 Shilling ab, obwohl eventuelle Gewinne zur Unterstützung bedürftiger Künstler bestimmt waren. Offenbar befürchtete der Verein, Eintrittsgelder könnten dem Unternehmen einen zu kommerziellen Anstrich geben und große Teile der Bevölkerung von einem Besuch abhalten. Man einigte sich auf den Verkauf von Katalogen zum Stückpreis von 6 Pence, um die anfallenden Kosten zu decken.

Die Ausstellung, die erste Veranstaltung dieser Art in England, wurde am 21. April 1760 eröffnet und dauerte zwei Wochen. Die Öffentlichkeit fand von 9 bis 14 Uhr Einlaß, die Nachmittage blieben für Mitglieder des Vereins und ihre Gäste reserviert. So bewahrten die Künstler der Schau wenigstens zeitweise eine ihrer potentiellen Kundschaft entgegenkommende Exklusivität, die Gespräche mit Auftraggebern und Käufern erleichterte. Da der Versuch gescheitert war, durch den Verkauf von Eintrittskarten auch während der normalen Öffnungszeit eine soziale Barriere zu errichten, wies man die Aufseher an, "to exclude all persons whom they shall think improper to be admitted, such as livery servants, foot soldiers, porters, women with children, etc, and to prevent all disorders in the Room, such as smoaking drinking, etc, by turning the disorderly persons out"[38]. Das Unternehmen wurde mit 6.582 veräußerten Katalogen und schätzungsweise 20.000 Besuchern ein voller Erfolg, der sich auch finanziell mit einem Überschuß von rund 100 Pfund bemerkbar machte.[39] Dennoch beklagte das Komitee später in einem Brief an die Society of Arts: "... the exhibition of last year was crowded and incommoded by the intrusion of persons whose stations and educations disqualified them for judging of statuary and painting, and who were made idle and tumultuous by the opportunity of attending a show"[40]. Um für das folgende Jahr ein gediegeneres Ambiente zu schaffen, und wohl auch um die Einnahmen zu erhöhen, forderte es, Kataloge nunmehr als für die Gesamtdauer der Ausstellung gültige Eintrittsausweise zu verkaufen und den Preis dafür auf einen Shilling anzuheben.

---

[37] Der folgende Überblick über die Geschichte der ersten Kunstausstellungen in London folgt Pye, *Patronage*, S. 91-136 u. 286, und "The Papers of the Society of Artists of Great Britain", *Walpole Society*, Bd. 6, 1917/18, S. 113-130, sowie Solkin, *Painting for Money*, S. 174-178, und Pears, *Discovery of Painting*, S. 122-132. Herangezogen wurden außerdem die älteren Darstellungen von Luckhurst, *Exhibitions*, London 1951, S. 14-42, und Koch, *Kunstausstellung*, S. 200-211. Vgl. ferner das einleitende Kapitel bei Edward Edwards, *Anecdotes of Painters who have resided or been born in England, with critical Remarks on their Productions*, London 1808, hier bes. S. 24-39.
[38] Zit. nach Luckhurst, *Exhibitions*, S. 25.
[39] Pye, *Patronage*, S. 94.
[40] Zit. nach ebd., S. 96.

Die Weigerung der Society of Arts, in dieser Frage nachzugeben, löste einen Streit innerhalb der Künstlerschaft aus und führte zu ihrer Spaltung. Während ein kleinerer Teil weiterhin mit dem Verein zusammenarbeitete, mietete die Mehrheit, darunter mit Thomas Gainsborough, William Hogarth und Joshua Reynolds die beherrschenden Gestalten der Londoner Kunstszene, einen eigenen Saal in Spring Gardens an und präsentierte dort als Society of Artists of Great Britain vom 9. Mai 1761 an einen Monat lang 230 Werke. Der Erlös aus dem Verkauf von 13.000 Katalogen betrug 650 Pfund.[41] Damit hatte sich nicht nur das Vorhandensein eines ausgeprägten Kunstinteresses in London bestätigt, sondern auch die Bereitschaft großer Teile des Publikums, für den Ausstellungsbesuch zu zahlen. Im Jahr darauf ging die Society of Artists daher noch einen Schritt weiter und verlangte auch bei wiederholtem Besuch jedesmal den vollen Preis. In einem Anhang des Kataloges begründete sie ihre Maßnahme folgendermaßen:

> "Of the price put upon this exhibition, some account may be demanded. Whoever sets his work to be shewn, naturally desires a multitude of spectators; but his desire defeats its own end where spectators assemble in such numbers as to obstruct one another. Though we are far from wishing to diminish the pleasures, or depreciate the sentiments of any class of the community, we know, however, what every one knows, that all cannot be judges or purchasers of art; yet we have already found by experience, that all are desirous to see an exhibition. When the terms of admission were low, our rooms were thronged with such multitudes as made access dangerous, and frightened away those whose approbation was most desired ..."[42].

Offenbar hatten die meisten Künstler wenig übrig für Ausstellungen in der Rolle von Bildungsveranstaltungen für die Allgemeinheit. Mit ihrer Wendung an ein breites Publikum wollten sie nur soweit gehen, wie es geschäftlich und für den Zugewinn sozialer Respektabilität sinnvoll erschien. Aufklärerische Ideen, nach denen das Volk mit Hilfe von Kunst geschmacklich und moralisch erziehbar sei, ließen sich mit diesen Zielen kaum vereinbaren. Wesentlich attraktiver waren da schon elitäre, in den anvisierten oberen Gesellschaftsschichten verbreitete Auffassungen, die dem Großteil der Bevölkerung die Fähigkeit zur Beurteilung und zum Genuß von Kunst grundsätzlich absprachen.[43]

Die Einführung von Eintrittsgeld zeigte allem Anschein nach die erhoffte Wirkung und veränderte mit der sozialen Zusammensetzung des Publikums auch die Atmosphäre im Saal. Während die üblichen Zwischenfälle - bei der ersten, gemeinsamen Veranstaltung mußten sogar zerborstene Fensterscheiben ersetzt werden -[44] 1761 in Spring Gardens ausblieben, kam es bei der Schau im Gebäude der Society of Arts, die bei freiem Eintritt allerdings nur Zweitrangiges bot, weiterhin zu Störungen. Im Verlauf der nur in einem einzigen Saal stattfindenden Ausstellung wurde eine Aufstockung des Sicherheitspersonals von zunächst vier auf acht Wächter erforderlich.[45]

---

41 "SA-25/2-1761", Royal Academy Archives, Burlington House.
42 Zit. nach Pye, *Patronage*, S. 107f.
43 Hierzu Pears, *Discovery of Painting*, S. 27-50. Vgl. Daniel Cottom, "Taste and cicilized imagination", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 39, 1980-1981, Nr. 4, S. 367-380, die Auswahl kommentierter Quellentexte bei Bernard Denvir (Hg.), *The Eighteenth Century: Art, Design and Society 1689-1789* (A Documentary History of Taste in Britain), New York 1983, S. 63-116, und John Barrell, *The political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: 'The Body of the Public'*, New Haven/London 1986.
44 Luckhurst, *Exhibitions*, S. 27.
45 Ebd., S. 29.

Auch in den folgenden Jahren stellten die beiden Fraktionen der Künstlerschaft unabhängig voneinander aus. Die bei der Society of Arts verbliebene Minderheit, seit 1762 als Free Society of Artists associated for the Relief of Distressed Brethren, their Widows and Orphans organisiert, stand weiterhin zu ihren ursprünglichen Grundsätzen und überließ die Gewinne aus Katalogverkäufen karitativen Einrichtungen. Die Society of Artists hingegen verabschiedete sich zunehmend vom Gedanken der Kunstausstellung zu wohltätigen Zwecken. Schon 1760 war entgegen anfänglicher Beschlüsse nur ein Bruchteil der Überschüsse gespendet, der Rest aber zum Aufbau einer noch zu gründenden Akademie einbehalten worden. Darin kam der Anspruch zum Ausdruck, daß Kunst einen eigenen Wert für die Gesellschaft besäße und ihre Förderung ebenso ein öffentliches Anliegen sein müßte wie etwa die Bedürftigenfürsorge. Das größere künstlerische Potential entschied die Rivalität allmählich zugunsten der ehrgeizigen Künstlermehrheit, die sich seit 1765 mit königlicher Erlaubnis Incorporated Society of Artists of Great Britain nennen durfte. Aus ihr ging nach weiteren internen Auseinandersetzungen jene Gruppe hervor, die am 10. Dezember 1768 unter ihrem Präsidenten Joshua Reynolds als Royal Academy of Arts in London, for the purpose of cultivating and improving the Arts of Painting, Sculpture and Architecture bestätigt wurde.

Die Frühgeschichte der Kunstausstellung in London liest sich bis zu diesem Zeitpunkt wie eine Folge von Auseinandersetzungen innerhalb einer über ihre Interessen und gesellschaftliche Aufgaben uneinigen Künstlerschaft, sie ist aber auch als Machtkampf zu verstehen, bei dem am Ende ein privilegierter Kern von vierzig Akademikern den Sieg davontrug. Mit dem Prestigevorsprung königlichen Patronats und einer nach französischem Vorbild gestalteten hierarchischen Struktur ausgestattet verfügte die Royal Academy über genügend Durchsetzungskraft, um die weiter bestehenden älteren Vereinigungen und deren Ausstellungen rasch ins Abseits zu drängen. Einen wichtigen Beitrag zu ihrem Aufstieg leistete auch Reynolds, der ihr seit 1769 mit seinen berühmten *Discourses on Art* die Vorherrschaft in allen Bereichen der Kunsttheorie sicherte. Die Gründung der Akademie verschärfte und polarisierte die bis dahin zwar lebhafte, aber durch Toleranz gekennzeichnete öffentliche Kunstdiskussion und führte dazu, daß einzelne Maler sich auch in ihren Werken gegen persönliche Bevormundung oder die Verletzung liberaler Prinzipien wehrten.[46]

Bereits im Mai 1769 stellte sich das neue Institut der Öffentlichkeit vor. Die Ausstellung in einem ungenutzten Auktionssaal in Pall Mall umfaßte 136 Arbeiten von Mitgliedern, aber auch von außenstehenden Künstlern.[47] Das integrative Vorgehen vermochte manche Woge zu glätten und führte dazu, daß immer mehr Nichtakademiker den anderen Ausstellungen fernblieben und, ob aus Überzeugung oder Opportunismus, zu der angeseheneren Schau der Royal Academy wechselten. Waren die Akademiker 1769 noch in der Überzahl, so bildeten sie bereits im Jahr darauf mit 37 von 112 Teilnehmern eine deutliche Minderheit. Mit dem Wachstum der Ausstellungen wurde das Mißverhältnis immer krasser, weil

[46] Solkin, *Painting for Money*, S. 214-276, bes. S. 247-259.
[47] Diese und folgende Zahlen stammen aus Koch, Kunstausstellung, S. 207f., und Pye, Patronage, S. 286.

die Statuten nur vierzig Mitglieder zuließen. Diese behielten gleichwohl die volle Kontrolle über die Veranstaltung, insbesondere was die Zulassung von Künstlern zur Ausstellung betraf.

Ein Jahrzehnt lang behalf sich die Akademie mit dem Provisorium in Pall Mall, dann stand ihr mit dem Neubau des königlichen Somerset House ein eigenes, repräsentatives Gebäude zur Verfügung. Die erste Ausstellung in der neuen Lokalität geriet 1780 mit 489 Exponaten zu einer Großveranstaltung, die dem Vorbild in Paris kaum noch nachstand. Ähnlich stürmisch wie dort war auch der Andrang des Publikums. Aus den Einnahmen von 3.069 Pfund errechnet sich bei einem Katalog- und zugleich Eintrittspreis von einem Shilling eine Zahl von über 60.000 Besuchern.[48] Kunstausstellungen hatten sich damit, abgesehen von ihrer eigentlichen Aufgabe, den Verkauf zu fördern und die Nachfrage zu steigern, nachdrücklich auch per se als lukrative Unternehmen erwiesen. Die Royal Academy nutzte dies, um innerhalb weniger Jahre eine weitgehende Unabhängigkeit von königlichen Zuwendungen und der damit verbundenen Einflußnahme zu erlangen, wie sie in der Geschichte der französischen Akademie zu keinem Zeitpunkt bestand.

Die Jahresausstellung in Somerset House bildete zwar fortan den unbestrittenen Höhepunkt des Londoner Kunstlebens, doch erreichte sie nie eine Monopolstellung wie der Pariser Salon. Der jungen Akademie fehlte es dazu, anders als dem lange etablierten und unter staatlicher Kontrolle stehenden Institut in Frankreich, an Autorität und Machtmitteln, vielleicht auch an politischem Willen. Repressalien bis hin zum Verbot konkurrierender Veranstaltungen, wie sie dort immer wieder vorkamen, waren in London undenkbar.[49] So konnten sich hier weiterhin Vereine zu Ausstellungszwecken bilden, etwa die Society of Painters in Water Colours (1804), die British Institution (1806) und die Society of British Artists (1823).[50] Man ließ diese sowie die Initiativen von Privatpersonen weitgehend unbehelligt und verließ sich zur Festigung der eigenen Position auf die bewährte Umarmungsstrategie.

Waren Alternativen zur Akademieausstellung hier keine zwingende Notwendigkeit wie in Paris, wo die Teilnahme am Salon Akademikern vorbehalten blieb, so entwickelte sich in der britischen Hauptstadt aufgrund der günstigeren Rahmenbedingungen dennoch ein vielfältigeres Ausstellungsleben. Vergleichsweise liberale Verhältnisse, eine, wie die Existenz der Society of Arts belegt, oft entschieden praktische Einstellung zur Kunst und die Zahlungsbereitschaft des Publikums schufen Voraussetzungen dafür, die Ausstellung mehr als anderswo auch als Medium zur Verbreitung individueller Anschauungen und für bestimmte Projekte einzusetzen, vor allem aber ihr kommerzielles Potential konsequent auszuschöpfen. Ein Beispiel dafür sind, neben den "One-man-shows" und "One-picture-shows" (Luckhurst), verschiedene thematisch ausgerichtete Galerien, die am Ende des 18. Jahrhunderts das Londoner Kunstleben bereicherten. Die erste und berühmteste ihrer Art war die von dem Kunsthändler und Verleger John Boydell (1719-1804) 1789 eröffnete Shakespeare Gallery.[51] Die Popularität des

48 "Summer Exhibition Receipts, 1780", Royal Academy Archives.

49 Vgl. zur Situation in Frankreich unten, S. 74-78.

50 Vgl. Peter Funnell, "The London Art World and its Institutions", *London - World City 1800-1840*, Katalog zur Ausstellung in der Villa Hügel, Essen, 9. Juni bis 8. November 1992, hg. v. Celina Fox, New Haven/London 1992, S. 155-166.

51 Vgl. Winifred H. Friedman, "Some Commercial Aspects of the Boydell Shakespeare Gallery", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 36, 1973, S. 396-401.

englischen Nationaldichters hatte Boydell auf die Idee gebracht, bei einer Reihe von Künstlern Gemälde mit Darstellungen aus Shakespeares Dramen in Auftrag zu geben, um sie zusammen auszustellen. Er rechnete damit, daß sich seine hohen Investitionen durch Eintrittsgelder und vor allem den Verkauf von Stichen nach den Bildern bezahlt machen würden. So verband er Geschäftssinn mit dem 'edlen' Anliegen, der nationalen Historienmalerei Impulse zu geben. Das Konzept der bis zum Bankrott Boydells im Jahre 1804 geöffneten Shakespeare Gallery fand um die Jahrhundertwende eine Reihe von Nachahmern, die sich der englischen Dichtung oder Geschichte widmeten.

1.2. Die "shows of London"

Um die Bedingungen für das Aufkommen der Einzelbildausstellung in London deutlich zu machen, genügt es nicht, den Blick allein auf die Anfänge des dortigen Kunstlebens zu richten. Das hieße, die öffentliche Präsentation von Kunst in einem kulturellen Vakuum zu betrachten und die Bedeutung anderer Formen von kommerziellen Ausstellungen und visueller Unterhaltung zu verkennen, die in der britischen Metropole schon im 18. Jahrhundert in bunter Vielfalt existierten. Diese zu ignorieren, käme einer Fortschreibung der unter ideologischen Vorzeichen bereits von Zeitgenossen entwickelten, historiographisch traditionsreichen Vorstellung einer Dualität von "Hochkultur" und "Volkskultur" gleich. Ihr zufolge wären ersterer die bildende Kunst, Musik, Theater und Dichtung sowie soziologisch die oberen Gesellschaftsschichten zuzuordnen, während letztere, getragen vom Rest der Bevölkerung, sich auf Messen, Jahrmärkten, Volksfesten und an ähnlichen Orten auslebte.

Die kultur- und mentalitätsgeschichtliche Forschung hat diese Vorstellung in ihrer strengen Polarisierung längst als zu schematisch verworfen. Vielfach belegt ist der alljährliche Ansturm auf den kostenlos zugänglichen Pariser Salon, und zwar nicht erst als ein Phänomen der sich entwickelnden Massengesellschaft des 19. Jahrhunderts. Schon bei der Akademieausstellung von 1725 sah man, wie es im *Mercure de France* heißt, "... pendant cette magnifique exposition un concours infini de Spectateurs de toutes conditions, de tout sexe et de tout âge"[52]. Ähnliches spielte sich, durch Eintrittsgelder vielleicht ein wenig abgemildert, später in Somerset House ab. Noch beliebter war in London das Theater; ein deutscher Reisender vermerkte 1788 in seinen Aufzeichnungen, daß allein die drei großen Häuser in Drury Lane, Covent Garden und Haymarket innerhalb einer Saison 150.800 Pfund, damals fast eine Million Taler, eingespielt hätten.[53] Die vornehme Welt ließ es sich ihrerseits nicht nehmen, etwa im Londoner Vergnügungspark Vauxhall Gardens die jeweils aktuellen Attraktionen zu bestaunen. Neugier,

[52] Zit. nach Udolpho van de Sandt, "La Fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire", *Revue de l'Art*, Bd. 73, 1986, S. 43-48, hier S. 43. Vgl. unten im Kapitel über das Publikum S. 384ff.

[53] D. Gebh. Friedr. Aug. Wendeborn, *Der Zustand des Staats, der Religion, der Gelehrsamkeit und der Kunst in Großbritannien gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, 4 Bde., Berlin 1785-1788, hier Bd. 4, S. 431. Vgl. dazu Brewer, "Cultural Production", S. 9.

Bildungsdrang und Sensationslust waren hier oft stärker als der Wille zu sozialer Abgrenzung. Manchmal bestand, wie David H. Solkin[54] gezeigt hat, der Reiz eines Besuches gerade in der Möglichkeit zur unverfänglichen Begegnung mit 'einfachen' Menschen, die als willkommene Abwechslung vom gesellschaftlichen Einerlei empfunden wurde. Dieser Aspekt, der Reiz des sozial und kulturell Fremden, wird übrigens umgekehrt ebenso zu der Beliebtheit von Kunstausstellungen bei unteren Schichten beigetragen haben: Anders als im Theater oder Konzertsaal, wo gestaffelte Preise und eine entsprechende Sitzordnung die soziale Gliederung widerspiegelten und aufrechterhielten, fielen im hautnahen Gedränge der Ausstellung auch diese Schranken. Es mußte für jene 'einfachen' Menschen ein buchstäblich erhebendes Gefühl sein, etwa im noblen Ambiente der Akademie unter gleichsam demokratischen Rezeptionsbedingungen die Kunstwerke anschauen zu dürfen.

Die Kunstgeschichte neigte lange dazu, die Geschichte der Kunstausstellung aus dem kulturellen Umfeld herausgelöst zu betrachten. Das mag bei Überblickswerken wie dem von Koch aufgrund der verarbeiteten Materialfülle seine Berechtigung haben, ist aber dennoch problematisch, denn in Vauxhall Gardens etwa wurden bereits Historiengemälde ausgestellt, bevor die Royal Academy überhaupt existierte.[55] Robert D. Altick[56] dagegen wählte für seine umfassende, von 1600 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts reichende Geschichte populärer Ausstellungsformen in der britischen Hauptstadt ein ganz anderes Vorgehen und behandelt Kunstausstellungen grundsätzlich als eine der vielen 'Shows of London'. Er zeigt in seinem Werk den in der damaligen Zeit weltweit wohl einzigartigen Reichtum des Londoner Vergnügungsangebotes und die Dynamik einer frühen Freizeitindustrie, die sich dem Wandel von Mode und Publikumsgeschmack flexibel anzupassen vermochte. Dabei überzeugt das Konzept einer zwar nuancierten, prinzipiell aber gleichartigen Auseinandersetzung mit der Fülle verschiedener Veranstaltungen, denn für die Zeitgenossen waren 'hohe' und 'niedere' Formen der Unterhaltung allenfalls theoretisch so eindeutig voneinander zu trennen wie für spätere Generationen.

Das beste Beispiel dafür liefert die Egyptian Hall.[57] Von dem findigen Geschäftsmann und Hobbywissenschaftler Wiliam Bullock 1812 zunächst als Museum für seine natur- und völkerkundliche Sammlung gegründet, entwickelte sie sich daneben schon bald zum stadtbekannten Etablissement für Ausstellungen von Kunst und Kuriositäten aller Art. Bullock und seine Nachfolger behaupteten in diesem schnellebigen Wirtschaftszweig jahrzehntelang eine Führungsposition, indem sie ihr durch Anlehnung an ägyptische Tempelarchitektur schon äußerlich imposantes Haus ständig um neue Attraktionen bereicherten. In engem Kontakt mit den Kapitänen heimkehrender Fernsegler oder durch eigene Reisen, die ihn etwa auf den Spuren altamerikanischer Kulturen nach Mexiko führten, brachte Bullock seine Sammlung regelmäßig auf den 'neuesten Stand' der naturwissenschaftlichen und archäologischen 'Forschung'. Daneben ließ er aber auch mißgebildete Menschen und Gewichtheber, begabte Wunderkinder und Hellseher, Eskimos und Indianer auftreten. Besonders gefragt waren Ausstellungen von Dingen, die

---

[54] Solkin, *Painting for Money*, S. 122-124.
[55] Vgl. dazu unten, S. 36f.
[56] Robert D. Altick, *The Shows of London*, Cambridge (Mass.) 1978.
[57] Ebd., S. 235-252.

mit Napoleon zu tun hatten; so sahen 1816 innerhalb von neun Monaten 220.000 Besucher die Reisekutsche, in welcher der legendäre Feldherr durch Rußland gefahren war.[58] Allein bei dieser Gelegenheit nahm Bullock ein Vermögen von 35.000 Pfund ein. Dem Reiz des Authentischen und Militärischen, angereichert durch einen gehörigen Schuß Exotik, erlag 1826 auch Fürst Pückler-Muskau, als er bei Bullock die burmesische Staatskutsche, kostbar verzierte Waffen und andere Trophäen bewunderte, die britische Truppen zwei Jahre zuvor in Fernost erbeutet hatten.[59]

Der Erfolg solcher stets mit hohen Investitionen verbundenen Schausstellungen war jedoch nie genau vorherzusehen, und so ging Bullock, als er ein gewisses Ansehen gewonnen hatte, dazu über, einzelne Räume zu vermieten. Das Risiko lag dann bei dem jeweiligen Aussteller. So fanden unter einem Dach häufig gleichzeitig mehrere Veranstaltungen unterschiedlichsten Charakters statt. In der Egyptian Hall lebte das alte Konzept der Kunst- und Wunderkammer fort, nun aber mit der Öffentlichkeit als Adressaten und zu kommerziellen Zwecken. Das Angebot und die Art der Präsentation waren demgemäß auf ein intellektuell und ästhetisch weniger anspruchsvolles, stets aber neugieriges Publikum abgestimmt. Über den Bildungswert der einzelnen Ausstellungen fochten die Zeitgenossen in der Presse heftige Streitgespräche aus, wobei die öffentliche Anerkennung eines solchen zu einem positiven Image auch in gehobenen Gesellschaftsschichten verhalf und den Zulauf erhöhte.[60]

Die Verflochtenheit aller Bereiche des Londoner Kulturlebens, die selbst Extreme wie die Royal Academy und Vauxhall Gardens noch miteinander verband und in der ein breites Spektrum umfassenden Egyptian Hall exemplarisch zum Ausdruck kam, ist für das Verständnis unseres Gegenstands von großer Bedeutung. Einzelbildausstellungen waren, wie im folgenden zu zeigen sein wird, das wohl ausgewogenste Bindeglied zwischen jenen Polen; nicht von ungefähr fanden sie im frühen 19. Jahrhundert vielfach in den Räumlichkeiten von Bullock statt. In ihrer vermittelnden Rolle zwischen 'hoher Kunst' und 'leichtem Vergnügen' leisteten sie einen eigenen Beitrag zu jener "slowly evolving social democracy"[61], die Altick als ein Merkmal der viktorianischen Epoche herausstellt. Ordnet man sie letztlich doch ersterem Bereich zu, so wäre ihr Pendant das 1787 von Robert Barker erfundene, zwei Jahre später erstmals in London vorgeführte Panorama.[62] Die riesenhaften, von einer zentralen Plattform aus zu betrachtenden Rundgemälde wurden hier über Nacht zu Kassenschlagern und eroberten bald darauf die Großstädte Europas. Als eng verwandte, überaus populäre Form visueller Unterhaltung begleiten sie die Geschichte von Tourneebildern und deren Ausstellungen bis an die Schwelle zum 20. Jahrhundert, wo das übermächtige Medium des Films an ihre Stelle trat.

---

58 Ebd., S. 241.
59 Ebd., S. 251f.
60 Ebd., 227f. Siehe auch ebd. die Hinweise im Stichwortverzeichnis unter "Education" und "Rational Amusement", S. 544 u. 550.
61 Ebd., S. 3.
62 Eine Zusammenfassung des Forschungsstandes und reiche Literaturangaben bietet *Sehsucht: Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Katalog zur Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 28. Mai bis 10. Oktober 1993, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Basel/Frankfurt am Main 1993. Zu England s. darin Scott Wilcox, "Erfindung und Entwicklung des Panoramas in Großbritanien", S. 28-35. Vgl. Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980.

1.3. Die "Revolution of History Painting"

In den beiden vorangegangenen Abschnitten wurden wesentliche Voraussetzungen für das Aufkommen der Einzelbildausstellung in London skizziert, nämlich einerseits der seit der Jahrhundertmitte rasant fortschreitende Wandel des bis dahin elitären Kunstlebens als Betätigungsfeld gebildeter, wohlhabender Kreise in vorwiegend privatem Rahmen zu einem öffentlichen, um die Ausstellung kreisenden Massenphänomen, andererseits der Hunger eines zahlungswilligen Großstadtpublikums nach immer neuen Unterhaltungsmöglichkeiten und ein entsprechend vielfältiges Angebot. Die Künstler, anfangs bemüht, das Kunstinteresse sozial nicht ausufern zu lassen, paßten sich der Entwicklung an und förderten sie sogar, indem sie populäre Sujets erfanden und ihre Werke als leicht 'konsumierbare', auch bei flüchtiger Betrachtung verständliche Ausstellungsstücke gestalteten. Hier lagen die Anfänge der ebenso gefälligen wie eintönigen Salonkunst, die weithin das Bild der Ausstellungen im 19. Jahrhundert prägte. Zu gleicher Zeit brachte die Malerei jedoch auch den Typus des Tourneebildes, also des die Ausstellung beherrschenden Einzelwerkes, hervor und leistete damit einen eigenen Beitrag zur Entstehung der Einzelbildausstellung.

Die einzige dafür in Frage kommende Gattung war die Historienmalerei.[63] Seit dem 17. Jahrhundert nahm sie in der akademischen Rangfolge den Spitzenplatz ein und behauptete ihn, bis die sich durchsetzende Moderne derartige Abstufungen hinfällig machte. Allein Themen aus Geschichte, Religion und Mythologie hielten die Theoretiker für geeignet, jene idealen Werte zu verkörpern, deren Aneignung das höchste Ziel gelehrter Kunstbetrachtung bildete. Ihre intellektuelle und moralische 'Größe' rechtfertigte, ja erforderte ein monumentales Format, das bei anderen Gattungen, wie der Landschaft oder dem Stilleben, als unpassend galt. In diesem vornehmsten Zweig der Malerei vollzog sich nun unmittelbar vor dem Auftreten der Einzelbildausstellung und fortan in enger Verbindung mit ihr ein tiefgreifender Wandel, der nach einem Edgar Winds[64] wegweisendem Aufsatz von 1938 in der Forschung auch als "Revolution of History Painting" bezeichnet wird. Wind hob das Gemälde *Der Tod des Generals Wolfe* (Abb. 1), 1770 von Benjamin West vollendet, aufgrund seiner um Authentizität bemühten Darstellungsweise als Wegbereiter einer neuen Art von Historienmalerei hervor. James Wolfe hatte am 13. September 1759 bei Quebec einen entscheidenden Sieg gegen die Franzosen errungen, war aber kurz vor dem Ende der Schlacht tödlich verwundet worden. Aus heutiger Sicht erscheint die in dem Bild sich manifestierende 'Revolution' in mancher Hinsicht eher als Höhepunkt einer längeren Entwicklung, um die es im folgenden gehen soll.

---

[63] Zum aktuellen Stand der Forschung zur Geschichte der Historienmalerei s. die Aufsatzsammlung von Ekkehard Mai (Hg.), unter Mitarb. v. Anke Repp-Eckert, *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein 1990.

[64] Edgar Wind, "The Revolution of History Painting", *Journal of the Warburg Institute*, Bd. 2, 1938, S. 116-127. Neu abgedruckt mit aktualisiertem Anmerkungsapparat bei Edgar Wind, *Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteenth-Century Imagery*, hg. v. Jaynie Anderson, Oxford/New York 1986, S. 88-104.

Bis ins frühe 18. Jahrhundert hinein fristete die Historienmalerei in England ein Schattendasein und kam fast nur als dekorative Innenausstattung von Privatpalästen und öffentlichen Gebäuden vor. Patriotische Kunstliebhaber, die gerade in dieser Gattung eine nationale Schule schmerzlich vermißten, beklagten die technischen Mängel und die inhaltliche Banalität der in französischem, italienischem oder flandrischem Stil gemalten, meist allegorischen Bilder. Schon 1715 sah der Maler und Theoretiker Jonathan Richardson eine Hauptursache für die unbefriedigende Situation darin, daß den heimischen Künstlern neben den Fähigkeiten des Dichters auch die des Historikers fehlten: "He that Paints a History well, must be able to Write it; he must be thoroughly inform'd of all things relating to it, and conceive it clearly, and nobly in his mind or he can never express it upon canvas"[65].

In den folgenden Jahrzehnten gab das wachsende Interesse an Geschichte, insbesondere der eigenen nationalen Vergangenheit, auch der Historienmalerei neue Impulse.[66] Geschichtsbücher wie Paul de Rapin-Thoyras *History of England*, das seit 1725 als Übersetzung aus dem Französischen auf dem englischen Markt erhältlich war, oder David Humes zwischen 1754 und 1762 verfaßtes Werk gleichen Titels erschienen in hohen Auflagen und wurden von großen Teilen der gebildeten Bevölkerung gelesen. Ihre Illustration brachte Malern Beschäftigung und machte sie mit Problemen historisch exakter Darstellungsweise vertraut. Die erste eigenständige Druckserie mit Szenen aus der englischen Geschichte erschien seit 1751. Sie wurde zwar keineswegs wissenschaftlichen Maßstäben im Sinne späterer Zeiten gerecht; doch immerhin zeigte das Blatt mit der *Landung Cäsars* Briten in antikischer, freilich römischer Kleidung, während die Kämpfer in der *Schlacht von Hastings* mittelalterliche Gewänder trugen.[67]

In der Malerei versuchte William Kent erstmals eine ernsthafte Annäherung an das englische Mittelalter. Sein 1729/30 auf Bestellung von Königin Catherine, der Frau Georgs II., geschaffener Zyklus von Bildern aus dem Leben Heinrichs V. bleibt im Ganzen unbeholfen, bemerkenswert ist jedoch, daß Kent Originalporträts Heinrichs V. aus der Sammlung der Königin als Vorlagen benutzte.[68] Im übrigen hielt sich die Krone bis ins späte 18. Jahrhundert - und darüber hinaus - als Auftraggeber sehr zurück. Eine wichtigere Rolle bei der Förderung der Historienmalerei spielten Vereine oder Privatpersonen, etwa die Society of Arts mit einem seit 1759 jährlich veranstalteten Wettbewerb, oder später Robert Bowyer mit seiner Historic Gallery (1792-1805), einem Unternehmen nach dem Vorbild von Boydells Shakespeare Gallery.

Charakteristisch für die frühe englische Historienmalerei wurde im Gegensatz zu Frankreich, wo die Themen meist der Antike entstammten, nicht nur die Vorliebe für das Mittelalter, sondern auch für die Zeitgeschichte, hier vor allem das militärische Geschehen.[69] Das lag zum einen am ausgeprägten, nicht

---

[65] Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting*, London 1725 (Erstausg. 1715), S. 17. Zit. nach Brian Allen, "Conspicious by its Absence: British History Painting", *Apollo: The International Magazine of the Arts*, Bd. 133, 1991, Nr. 352, S.412-414, hier S. 412.

[66] Roy Strong, *Recreating the Past: British History and the Victorian Painter*, New York 1978, S. 13f.

[67] Charles Mitchell, "Benjamin West's 'Death of General Wolfe' and the Popular History Piece", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 7, 1944, S. 20-33, hier S. 27.

[68] Strong, *Recreating the Past*, S. 14-16.

[69] Einen Vergleich auch unter Einsatz quantitativer Methoden bietet Anthony D. Smith, "The 'historical revival' in late 18th-Century England and France", *Art History*, Bd. 2, Juni 1979, Nr. 2, S. 156-178.

selten chauvinistisch übersteigerten englischen Patriotismus, zum anderen an dem auf der britischen Insel früher als anderswo in Europa aufkommenden Interesse an visueller Reportage. Bereits 1724 verkaufte James Thornhill das von ihm im Gefängnis angefertigte Bildnis eines Straßenräubers, dessen Prozeß öffentliches Aufsehen erregte, als Schabkunstblatt.[70] Sein Schwiegersohn William Hogarth eiferte ihm darin mit großem Erfolg nach, etwa 1732, als er die Öffentlichkeit mit Bildern einer später hingerichteten Serienmörderin versorgte, oder 1746, als er den jakobitischen Verschwörer Simon Lord Lovat kurz vor seiner Verurteilung porträtierte und über 10.000 Stiche absetzen konnte. Hogarth war auch derjenige, auf dessen Initiative hin in England 1735 das "Engraving Copyright Act" verabschiedet wurde.[71] Nach der Mitte des Jahrhunderts blieb die Druckgraphik als visueller Spiegel des Zeitgeschehens auf einem wachsenden Markt ein lukratives Geschäft und spielte auch in Zeitungen und Zeitschriften eine immer größere Rolle, bis in der Presselandschaft mit dem Erscheinen der *Illustrated London News* 1842 erstmals das Bild wichtiger wurde als der Text.

Die Wiedergabe aktueller militärischer Ereignisse reicht in der englischen Malerei bis in die Jahre 1741/42 zurück, als Francis Hayman zusammen mit Gehilfen in Vauxhall Gardens für die Dekoration kleiner Lauben, in denen die Besucher abends speisten, eine Serie von fünfzig großformatigen Gemälden schuf.[72] Diese zeigten vornehmlich Tanzszenen und Gesellschaftsspiele sowie Themen aus der Dichtung, doch befanden sich darunter auch vier Bilder mit Darstellungen jüngst erfochtener britischer Seesiege, etwa der Einnahme Portobellos durch Admiral Vernon im Jahre 1740.

Hayman führte in den folgenden Jahrzehnten noch zwei weitere Großaufträge für Vauxhall Gardens aus. Dabei paßte er sich schrittweise dem Geschmack und Bildungsstand des dortigen Publikums an, um auch den Durchschnittsbesucher des Vergnügungsparks für seine Malerei zu interessieren.[73] So wählte er 1745 für eine Gruppe von Gemälden, die historische Dramen Shakespeares zum Thema hatten, Episoden, die aus populären Londoner Theateraufführungen allgemein bekannt waren, und gestaltete diese auf eine malerisch ansprechende und zugleich leicht verständliche Weise. In den Jahren 1760-64 arbeitete er an vier riesigen, heute sämtlich verlorenen Leinwänden, die jeweils über 20 Quadratmeter maßen und den Siebenjährigen Krieg behandelten. Zwei von ihnen feierten die britische Militärmacht mit Allegorien in konventioneller Formensprache, die beiden anderen - von ihnen haben sich Vorstudien erhalten - schilderten spezielle Ereignisse und bedienten sich dabei moderner Kostüme und Ausstattung. *Die Übergabe Montreals an General Amherst* (Abb. 2) war bereits 1761 vollendet, obwohl diese letzte französische Bastion in Kanada erst am 8. September des Vorjahres kapituliert hatte. Ähnlich wie das zweite Ereignisbild, *Lord Clive empfängt die Huldigung der Nabob*, zeigt es einen Heerführer der Engländer in der Rolle des generösen Siegers. Hayman bediente sich dabei dem in der französischen Malerei traditionsreichen Darstellungsmuster des klassischen Themas "Alexander vor dem Zelt des

---

[70] Wind, "Revolution", ders., *Hume*, S. 94. Vgl. Werner Busch, "Über Helden diskutiert man nicht: Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 57-76, hier S. 61.

[71] David Alexander u. Richard T. Godfrey, *Painters and Engraving: The Reproductive Print from Hogarth to Wilkie*, New Haven 1980, S. 1.

[72] Solkin, *Painting for Money*, S. 138, und Mitchell, "West's 'Death of General Wolfe'", S. 29.

[73] Solkin, *Painting for Money*, S. 149-155 u. 190-199.

Darius". So nobilitierte er den modernen Inhalt durch eine Komposition des "Grand Style" und machte dem Betrachter ein emotionales und moralisches Identifikationsangebot. In der Tat wirkte das Bild beeindruckend auf das Publikum, wenngleich wohl nicht jeder von ihm so gefangen war wie der deutsche Bildungsreisende Charles Philipp Moritz, der es 1782 sah und in einem Brief bekannte:

> '"If you look at this painting with attention, for any length of time, it affects you so much, that you even shed tears. The expression of the greatest distress, even bordering on despair, on the part of the besieged, the fearful expectation of uncertain issue, and what the victor will determine concerning these unfortunate people, may all be read so plainly, and so naturally in the countenance of the inhabitants who are imploring for mercy, from the hoary head to the suckling whom his mother holds up, that you quite forget yourself, and in the end scarcely believe it to be a painting before you"'[74].

Auch in die Sphäre der Kunstausstellung im engeren Sinne drang dieser Stil in den sechziger Jahren vor, bis er schließlich 1770 in Wests *Tod des Generals Wolfe* seine Vollendung fand. Dem von West gewählten Sujet, das dieser keinesfalls als erster behandelte, kam dabei eine wichtige Bedeutung zu. Aus der Sicht eines Historienmalers konnte es kaum einen geeigneteren Stoff geben. Hier bot sich ihm die Möglichkeit, über die Darstellung britischer Mildtätigkeit im Augenblick des Triumphes hinauszugehen und den siegreichen Held im Opfertod für das Vaterland zu zeigen - eine nicht unbeträchtliche Steigerung des tragischen Gehalts und des Ideals nationaler Tugendhaftigkeit. Im Jahre 1763 reichte George Romney ein heute verlorenes Gemälde, die wohl früheste Darstellung des sterbenden Wolfe, anläßlich eines von der Society of Arts ausgeschriebenen Wettbewerbes für Historienmaler ein. Die Jury konnte sich aber, möglicherweise auch der ungewohnten Aktualität des Themas wegen, nicht dazu entschließen, Romney eine der regulären Auszeichnungen zu verleihen, und bedachte ihn lediglich mit einem Anerkennungspreis. Im folgenden Jahr stellte Edward Penny seine Version (Abb. 3) bei der Society of Artists aus. Auch ihm war nur mäßiger Erfolg beschieden, weil das kleinformatige, wie ein Genrestück gestaltete Bild zwar peinlich genau den historischen Sachverhalt wiedergab, aber kompositorisch und im Ausdruck der Figuren weit hinter den Erwartungen zurückblieb, die man an die nobelste Gattung der Malerei stellte.

Als West die Arbeit aufnahm, hatten sich die künstlerischen Verhältnisse in London grundlegend gewandelt. Mit der Royal Academy gab es nun eine offizielle Lehranstalt, und ihr Präsident Reynolds war dabei, in seinen *Discourses* unter Zuhilfenahme italienischer und französischer Kunsttheorien einen offiziell verbindlichen, bis dahin in England nicht eindeutig festgelegten Regelkanon für Historienmalerei zu formulieren. So ist Wests Lösung nicht nur als Korrektur der Schwächen Pennys zu verstehen, sondern auch als Versuch, den Forderungen von akademischer Seite gerecht zu werden. Zunächst wählte ein er bedeutend größeres Format. Auf einer monumentalen Leinwand arrangierte er die dem Kampfgeschehen entrückte Sterbeszene über die gesamte Breite des bühnenhaft erhobenen Vordergrundes zu einer trotz aller Dramatik in sich geschlossenen, beruhigten Komposition. Die einzige Verbindung zu den dahinter tobenden Gefechten stellt der heraneilende, den Sieg verkündende Melder her, auf den die beiden Figuren am linken Bildrand hinweisen. Er bildet zugleich den Abschluß einer von rechts nach links zu lesenden

---

[74] Ebd., S. 199.

Ereigniskette, die im Zeitraffer alle wichtigen Momente der Schlacht, beginnend mit der Landung der englischen Truppen, festhält. In theatralischer, fast eleganter Pose, nicht plump dasitzend wie bei Penny, erscheint der gefallene General frontal dem Betrachter zugewandt. Das feinsinniger entwickelte Pathos folgt der barocken Ausformung des Pietá-Motivs, wie West es von Gemälden des Anton van Dyck und anderer flämischer Meister kannte. Unter dem Union Jack finden sich wie zu einer letzten Huldigung eine Vielzahl identifizierbarer Personen zusammen, die jedoch nach Untersuchungen von Militärhistorikern nicht einmal an der Schlacht teilgenommen, geschweige denn den Tod Wolfes miterlebt hatten.[75] Der nur nach vorn geöffnete Kreis erregter, fassungsloser und trauernder Offiziere lädt den Betrachter zu emotionaler Anteilnahme ein und ist durch ihn zu schließen. Das Unwirkliche der Szenerie wird vollends deutlich an der Figur des sitzenden Indianers - einer Allegorie Amerikas - der distanziert und leidenschaftslos über die Tragik des Geschehens nachzusinnen scheint und so ein philosophisches Element in die Darstellung bringt. Zugleich erinnert er als exotische Beigabe an die räumliche Ferne der Begebenheit.

In der Ausstellung der Royal Academy stellte Wests Gemälde 1771 alle anderen Exponate in den Schatten. In dichten Gruppen standen die Besucher davor, bewunderten und diskutierten es. Von David Garrick, der prominentesten Gestalt des damaligen Londoner Theaterlebens, ist überliefert, daß er vor dem Bild von zwei Personen assistiert die Stellung Wolfes einnahm, um zu demonstrieren, wie dessen Gesichtsausdruck noch überzeugender hätte gestaltet werden können.[76] Der Erfolg des Gemäldes läßt sich auch daran ermessen, daß West es zu dem ansehnlichen Preis von 400 Pfund verkaufen konnte und in den folgenden Jahren Aufträge für drei weitere, inhaltlich übereinstimmende Fassungen erhielt, von denen jede jeweils größer als die vorhergehende war. Zu einer nationalen 'Ikone' und einem Gegenstand des 'Big Business' wurde seine Bildschöpfung aber erst, als William Woolletts Kupferstich 1776 auf den Markt kam. Auftraggeber war der bereits als späterer Begründer der Shakespeare Gallery erwähnte John Boydell. Mit feinem Gespür für den Geschmack des Publikums erkannte er als erster das kommerzielle Potential dieser neuen Art von Historienmalerei. Der Stich fand in England, aber auch auf dem Kontinent reißenden Absatz. Der seinerzeit berühmte Maler und Radierer Daniel Nikolaus Chodowiecki beklagte 1780 in einer deutschen Kunstzeitschrift die übertriebene Begeisterung für Erzeugnisse englischer Stecherkunst, allen voran Woolletts *Wolfe*, den er als eher mittelmäßig einstufte und von dessen Kauf er abriet.[77] Viel Gehör verschaffte er sich aber offenbar nicht, denn bis zum Jahr 1790 nahm Boydell allein aus dem Vertrieb dieses Blattes die enorme Summe von 15.000 Pfund ein; in Paris und Wien mußten gar zusätzliche Druckvorlagen angefertigt werden, um die Nachfrage zu befriedigen.[78]

---

[75] Erffa u. Staley, *West*, S. 211-213, und Mitchell, "West's 'Death of General Wolfe'", S. 21.
[76] William T. Whitley, *Artists and their Friends in England 1700-1799*, 2 Bde., New York/London 1968 (Erstausg. 1928), Bd. 1, S. 282.
[77] *Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, 1780, S. 14.
[78] Pye, *Patronage*, S. 245, Anm. 54. Vgl. Alexander u. Godfrey, *Painters and Engraving*, S. 32f.

Über Wests Gemälde und die "Revolution of History Painting" ist seit Winds Aufsatz viel geschrieben worden.[79] Bis heute gehen die Meinungen darüber auseinander, worin genau seine epochale Bedeutung besteht und ob ihm ein so prominenter Platz in der Kunstgeschichte wirklich zustehe. Die neuere Forschung hat ergeben, daß West zwar eine Reihe von Vorläufern hatte, er aber weit über sie hinausging und verschiedene innovative und traditionelle Elemente erstmals zu einer ausgewogenen, vor allem auch künstlerisch überzeugenden Synthese verschmolz. Wohl das erste Mal in der Geschichte der Kunst - und der noch jungen bürgerlichen Öffentlichkeit - errang ein Gemälde geschichtlicher Thematik allgemeine Popularität. West erschloß damit, ohne sich der Tragweite seines Tuns bewußt zu sein, der Historienmalerei Wirkungsmöglichkeiten und Aufgaben als Instrument nationaler und staatlicher Propaganda, die sie bereits unter Napoleon mit den Schlachtenbildern eines Antoine Jean Gros in vollem Umfang wahrnahm.

In unserem Zusammenhang interessiert jedoch mehr die Tatsache, daß ein einzelnes Gemälde zu einem die Ausstellung beherrschenden Anziehungspunkt wurde. Wenn man überhaupt von einer Geburtsstunde des Tourneebildes sprechen kann, so schlug sie im Frühjahr 1771, als West sein Werk zur Akademieausstellung einreichte. Ehrgeizige Maler, die den Andrang davor miterlebten und später die Auflagenzahlen von Woolletts Stich erfuhren, mochten hier eine Chance erblicken, in der prestigeträchtigen, aber aufgrund der trostlosen Auftragslage brachliegenden Historienmalerei Ruhm und Wohlstand zu erwerben. Der Weg dazu schien dem offen zu sein, der wie West das Wagnis einging, auf eigene Verantwortung ein monumentales Gemälde zu schaffen, es dem Publikum separat gegen Eintrittsgeld vorzuführen und anschließend als Stich zu vervielfältigen. Genau diese Verbindung von kommerzieller Ausstellung und druckgraphischer Vermarktung sollte typisch werden für die Geschichte der Einzelbildausstellung, der es sich nun zuzuwenden gilt.

---

[79] Die wichtigsten Gesamtdarstellungen zu West stammen von Ann Uhry Abrams, *The Valiant Hero: Benjamin West and Grand-Style History Painting* (New Directions in American Art, hg. v. Jane McAllister, Bd. 1), Washington (D. C.) 1985 (zu *Wolfe* s. S. 161-184), und Helmut von Erffa u. Allen Staley, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven/London 1986, hier bes. S. 55-84. Vgl. Gerdts u. Thistlethwaite, *Grand Illusions*, S. 14, und jetzt auch Michael H. Duffy, "West's 'Agrippina', 'Wolfe' and the Expression of Restraint", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 58, 1995, Nr. 2.

2. Einzelbildausstellungen in England bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

2.1. Vorläufer: Atelierausstellungen und die Separatausstellung Nathaniel Hones

Selbständige öffentliche Ausstellungen einzelner Künstler gingen in London hervor aus der älteren, bereits lange vor der Ära des akademischen Ausstellungswesens verbreiteten Praxis, einem ausgewählten Kenner- und Sammlerpublikum neue Werke im Atelier zur Erörterung in intimer Runde vorzuführen.[80] War die Atelierausstellung ursprünglich nur ein Mittel zur Kontaktpflege mit Käufern und Auftraggebern, so gewann sie später den Charakter eines Protest- und Konkurrenzunternehmens oder einfach einer individuelle Alternative zur offiziellen Veranstaltung der Royal Academy. Auslöser und Motive waren persönliche Auseinandersetzungen mit Akademikern, die Ablehnung eingereichter Arbeiten oder auch nur Unzufriedenheit mit deren Plazierung im Ausstellungssaal, häufig aber auch finanzielle Erwägungen.

Warum Benjamin West 1766 das Gemälde *Pylades und Orestes als Opfer vor Iphigenie* zunächst in einem solchen halböffentlichen Rahmen zeigte, bevor er es in die Ausstellung der Society of Arts gab, ist nicht bekannt; vermutlich wollte er potentielle Interessenten schon vorab mit seinem neuen Werk bekanntmachen, um die Verkaufschancen zu erhöhen. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß seine Diener bei dieser Gelegenheit über 30 Pfund einnahmen; dabei handelte es sich wohl weder um die damals üblichen Trinkgelder für das Personal noch um reguläre Eintrittsgelder, sondern eher um freiwillige, dem Maler als Anerkennung zugedachte Beträge.[81] In jedem Fall gelangte damit ein neues Element in die bis dahin nicht kommerzielle Atelierausstellung. Angehörige höchster Gesellschaftskreise ließen sich das Bild anschließend sogar zur Betrachtung ins Haus schicken, doch niemand von ihnen erwarb es.

Die erste bislang bekannte separate Ausstellung gegen Eintrittsgeld war die Folge einer scharfen Attacke, die Nathaniel Hone (1718-1784), ein Gründungsmitglied der Royal Academy, in gemalter Form gegen deren Präsidenten Joshua Reynolds richtete.[82] Hone schuf für die Jahresausstellung 1775 das Bild *Der*

---

[80] Maßgeblich im Hinblick auf England und die Jahrzehnte um 1800 ist Drechsler, *Kunst und Kommerz*. Pionierarbeit für die neuere Forschung leistete Jon Whiteley, "Exhibitions of Contemporary Painting in London and Paris 1760-1860", *Atti del XXIV. congresso internazionale di storia dell' Arte*, Bd. 7: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell' arte dei secoli 19 e 20*, zusammengest. v. Francis Haskell, Bologna 1982, S. 69-87. Viel Material zum 18. Jahrhundert enthält Whitley, *Artists*. Für die Zeit von 1800 bis 1837 s. ders., *Art in England*, 2 Bde., New York 1973 (Erstausg. 1928). Vgl. Altick, *Shows of London*, S. 99-116 u. 404-419. Zum frühen Ausstellungsleben außerhalb Londons, mit einigen Hinweisen auf separate Ausstellungen, s. Trevor Fawcett, *The Rise of English Provincial Art: Artists, Patrons and Institutions outside London 1800-1830*, Oxford 1974.

[81] Pye, *Patronage*, S. 156f. Vgl. zur Verbreitung halbkommerzieller Atelierausstellungen in England um 1820 Fawcett, *English Provincial Art*, wo es auf S. 66 heißt: "Artists often kept some of their works on more or less permanent display, at home, either in their studio or a special room, where prospective patrons or pupils could come and inspect them. *The Picture of London* in 1824 named more than seventy eminent metropolitan artists 'whose galleries and works may be viewed at proper times, by a fee to the servant'. This practice was also followed by many artists in the provinces".

[82] Zum folgenden s. John Newman, "Reynolds and Hone: 'The Conjuror' Unmasked", *Reynolds*, Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts, 1986, hg. v. Nicholas Penny, London 1986, S. 344-354, sowie Martin Butlin, "An Eighteenth-Century Art Scandal: Nathaniel Hone's 'The Conjuror'", *Connoisseur*, Bd. 174, 1970, S. 1-9. Vgl. auch Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 17-22, die die Raffiniertheit von Hones Bildsatire noch deutlicher herausstellt, aber hinsichtlich ihrer Interpretation nichts wesentlich Neues bringt, dafür allerdings durch gelegentliche Ungenauigkeiten bei der Bildbeschreibung (S. 17f.) auffällt: So blickt das Mädchen nicht verträumt 'dem Betrachter entgegen', sondern auf den Druck in der Linken (statt 'in seiner rechten Hand') des

Maler als Zauberer, die ganze Kunst der optischen Täuschung vorführend (Abb. 4). Es zeigt einen bärtigen, in einen Pelzmantel gehüllten Alten, den Zauberer, der mit einer Bewegung seines Stabes Kunstdrucke nach altmeisterlichen Gemälden in ein Feuer fallen läßt, aus welchem allmählich ein Gemälde in vergoldetem Rahmen zu erwachsen scheint. Über sein rechtes Knie lehnt ein kleines Mädchen und betrachtet einen weiteren Druck, den der Zauberer ihr zur Ansicht hinhält. Das Bild wurde zunächst zur Ausstellung zugelassen, dann aber nach Protesten von Angelika Kauffmann, des einzigen weiblichen Akademiemitgliedes, von ihr ausgeschlossen. Sie wollte in einer der tanzenden nackten Gestalten des Hintergrundes ihre eigenen Züge erkannt haben. Hone bot daraufhin die Änderung der fraglichen Figur an und übermalte schließlich die gesamte Partie, doch die Entscheidung gegen ihn blieb bestehen.

Daraufhin mietete er einen Saal in St. Martin's Lane und präsentierte dort vom 2. Mai 1775 an einen Monat lang die umstrittene Arbeit zusammen mit 65 anderen seiner Werke gegen ein Eintrittsgeld von 1 Shilling. Die ersten Werbeanzeigen für das Unternehmen lancierte er bereits am 24. April, dem Tag, an dem die Royal Academy ihre Ausstellung eröffnete. Im Vorwort des Kataloges, den jeder Besucher gratis erhielt, war neben einer Stellungnahme Hones auch der den Fall betreffende Briefwechsel zwischen ihm, Kauffmann und der Akademieführung abgedruckt. Von seiner Veröffentlichung erhoffte sich Hone Verständnis "'for the presumption of offering to the public an exhibition singly of his own labours'"[83]. Dem positiven Presseecho nach zu urteilen billigte das Publikum sein Vorgehen: In der gut besuchten Ausstellung fand der *Zauberer* allgemeine Anerkennung, man bot bis zu 150 Pfund für das unverkäufliche Stück und äußerte Unmut über das Verhalten der Akademie.

Die verletzte Ehre Angelika Kauffmanns war nicht der wahre Grund für den Ausschluß des Bildes. Eine Vorstudie, die den Hintergrund in seiner ursprünglichen Fassung zeigt, läßt keine identifizierbaren Figuren erkennen, und auch in der Endfassung maßen diese, wie Röntgenaufnahmen der betreffenden Partie belegen, nur wenige Zentimeter, so daß sie bei der Ausstellung in Somerset House, wo Gemälde vom Format des *Zauberers* gewöhnlich in größerer Höhe aufgehängt wurden, für das Publikum kaum sichtbar gewesen wären.[84] Im übrigen beseitigte Hone ja umgehend das vermeintliche Ärgernis. Dies fiel ihm um so leichter, als der eigentlich brisante Gehalt dadurch nicht verlorenging. Jeder, der sich ein wenig in der Londoner Kunstwelt auskannte, mußte die Darstellung als Angriff gegen Reynolds verstehen, der bekannterweise Stiche nach berühmten Werken der Renaissance und des Barock als Anregungen für eigene Entwürfe verwandte und dieses Vorgehen des "borrowing" erst kürzlich theoretisch gerechtfertigt hatte, nämlich im Dezember des Vorjahres, als er den siebten seiner *Discourses* hielt, in dem es um *Imitation* ging. Ein Korrespondent der *London Evening Post* kam in einer Besprechung des *Zauberers* zu dem Schluß: "'There is no doubt but the above picture was meant indirectly to charge with plagiarism the first portrait painter [gemeint ist Reynolds, d. V.] perhaps this country ever produced'"[85]. Die Empörung bei Kauffmann, die ledig war, und von deren enger Freundschaft zu dem fast zwanzig Jahre älteren

---

Zauberers, den dieser nicht 'zerknüllt', sondern ihr hinhält, vermutlich um ihn dann mit den anderen im Feuer aufgehen zu lassen - welches Drechsler ebensowenig wie das daraus scheinbar aufsteigende gerahmte Gemälde erwähnt.

[83] Zit. nach Luckhurst, *Exhibitions*, S. 53, der allerdings keine genauen Quellenangaben macht.

[84] Auf letzteres weist Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 18, hin.

[85] *The London Evening-Post*, 9. bis 11. Mai 1775. Zit. nach Butlin, *"'Nathaniel Hone's 'The Conjuror'"*, S. 6.

Junggesellen Reynolds man in London wußte, resultierte wahrscheinlich eher aus der Befürchtung, mit dem kleinen Mädchen neben dem Zauberer in Verbindung gebracht und so der Lächerlichkeit preisgegeben zu werden.

Hone verteidigte mit seinem Unternehmen nicht nur das Ideal künstlerischer Freiheit, sondern er nutzte den von ihm provozierten Eklat auch als Einnahmequelle sowie als Gelegenheit, sich und seine Malerei bekannt zu machen: Sechsundsechzig eigenhändige Werke, das war eine stattliche Anzahl, und nicht von ungefähr wies er im Titel des Kataloges darauf hin, daß sich viele davon in seinem Besitz befanden - noch, möchte man hinzufügen, denn offenbar hoffte Hone, daß sich das im Laufe der Ausstellung ändern würde.[86] Unter den Exponaten befand sich mit dem 1770 entstandenen Gemälde *Zwei Gentlemen in Maskerade* noch ein weiterer skandalbehafteter Anziehungspunkt.[87] Es zeigte zwei als Kapuzinermönche verkleidete Herren der Londoner Gesellschaft, von denen einer seinen Cocktail mit einem Kruzifix umrührte. Der Rat der Akademie hatte die Szene seinerzeit als blasphemisch empfunden und das Bild erst nach einer Übermalung des Kreuzes angenommen. Hone benutzte dazu allerdings abwaschbare Farben, so daß er es 1775 im originalen Zustand präsentieren konnte. Hier liegen die Anfänge der im 19. Jahrhundert weitverbreiteten Tendenz, unscheinbarer Salonkunst durch kuriose oder anstößige Details zusätzliche Reize zu verleihen. Schreckte Hone also einerseits nicht davor zurück, sich mit billigen Effekten ins Gespräch zu bringen, so brachte er andererseits den Mut und das künstlerische Vermögen auf, den mächtigen Akademiepräsidenten mit einer witzigen Satire herauszufordern - zwei Seiten einer widersprüchlichen Künstlernatur. Bezeichnend für die Spannungen in der Londoner Künstlerschaft, die mit der Gründung der Royal Academy eher noch zugenommen hatten und offenbar selbst intern fortbestanden, ist die geschickte Strategie Hones, gegen deren Autoritätsanspruch die Meinung des Publikums ins Feld zu führen und sich auf die Öffentlichkeit als letzte Instanz in künstlerischen Dingen zu berufen. Es überrascht nicht, daß Presse und Kritik, begierig, als Vertreter der Öffentlichkeit diese Rolle wahrzunehmen, Hones Vorstoß mit wohlwollender Berichterstattung honorierten.

In die unmittelbare Vorgeschichte der Einzelbildausstellung gehören auch die Umstände, unter denen es von 1777 an zur Ausstattung des Versammlungsraumes der Society of Arts kam.[88] Nach dem Umzug in ein neues Gebäude wandte sich die Gesellschaft 1774 an führende Londoner Künstler mit der Bitte, für die Dekoration des Saals Historiengemälde zu schaffen und ihr als Stiftung zu überlassen. Als Gegenleistung bot sie eine Ausstellung der Arbeiten zugunsten der beteiligten Maler an. Die Ansinnen

---

86 Der Titel des Kataloges lautet: *The Exhibition of Pictures, by Nathaniel Hone, R. A., mostly The Works of his Leisure, And many of them in his own Possession.* Butlin, "Nathaniel Hone's 'The Conjuror'", S. 9, Anm. 2. Laut Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 161, Anm. 19, ist heute nur noch ein erhaltenes Exemplar bekannt, das sich im Besitz der Tate Gallery befindet.

87 Edwards, *Anecdotes of Painters*, S. 100f.

88 Zum folgenden s. ebd., S. 298-310, und Pye, *Patronage*, S. 219-229, sowie William Laurens Pressly, "The Life and Art of James Barry", Diss. New York 1974, S. 192-208. Vgl. jetzt auch Peter Schneemann, "Ausstellungsstrategie und Selbstzerstörung: Die tragische Figur des englischen Historienmalers Benjamin Robert Haydon (1786-1846)", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 58, 1995, S. 226-239, bes. S. 229f., der Barry als Vorbild für Haydon behandelt, sowie Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 25-44, die Barrys Bildzyklus und die Bedeutung seiner Ausstellung für die Geschichte der "private exhibition" eingehend untersucht.

wurde abgelehnt, gegen den Willen von James Barry (1741-1806) allerdings, der darin eine seltene Gelegenheit sah, sich als Historienmaler zu profilieren und das öffentliche Interesse auf anspruchsvolle Formen der Malerei zu lenken.[89] Drei Jahre später kam er auf den Vorschlag zurück und erklärte seine Bereitschaft, sechs große Bilder zu den genannten Bedingungen auszuführen, wenn ihm die Auslagen für Leinwand, Farben und Modelle ersetzt würden. Die Society of Arts akzeptierte das Angebot. Die Ausstellung, die Barry nach der Vollendung des Zyklus *Der Fortschritt der Zivilisation* 1783 veranstaltete, verlief jedoch enttäuschend; lediglich 6.441 Besucher kamen, um die Bilder zu sehen.[90] Um Barry für seine Arbeit besser zu entlohnen, gestand die Gesellschaft ihm das Recht auf eine zweite Ausstellung im darauffolgenden Jahr zu, die allerdings mit 3511 verkauften Eintrittskarten ein noch schlechteres Ergebnis brachte. Insgesamt nahm er nur rund 500 Pfund ein, eine magere Ausbeute für sechs entbehrungsreiche Jahre. Mehr noch als das finanzielle Scheitern traf ihn jedoch das offenkundige Desinteresse des Publikums an seinen mit missionarischem Eifer verfolgten Bemühungen, einen Aufschwung der englischen Historienmalerei einzuleiten.

2.2. John Singleton Copley

Der Tod Chathams

Von Hones Unternehmen, bei dem ein Werk die alles überstrahlende Hauptattraktion bildete, war es nicht mehr weit zu einer Ausstellungsform, bei der tatsächlich nur ein einzelnes, eigens zum Zweck der separaten und kommerziellen Vorführung geschaffenes Gemälde gezeigt wurde. Der aus Boston stammende John Singleton Copley (1738-1815) sollte den letzten Schritt dahin tun. Nach seiner Ankunft in England 1775 hatte er rasch Karriere gemacht und wurde schon im Februar 1779 in die Royal Academy gewählt. Selbstbewußt begann er kurz darauf ohne Auftrag die Arbeit an einem großen Gemälde, das an das tragische Hinscheiden William Pitts des Älteren, des Earl of Chatham, erinnern sollte.[91] Der Unglücksfall hatte sich am 7. April 1778 im Oberhaus ereignet. Während einer leidenschaftlich

---

89 Zu den weitreichenden politischen und sozialen Aufgaben, die Barry der Historienmalerei in seinen theoretischen Schriften zuwies - namentlich die geistige, moralische und demokratische Erziehung breiter Bevölkerungsschichten, die Erhebung des "national character" zu einer "democratic republic of taste" - und den daraus abgeleiteten Forderungen nach staatlicher Förderung dieser Gattung s. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 28-33.

90 Die Besucherzahlen und Einnahmen nennt Pressly, "Barry", S. 194. Vgl. Edwards, *Anecdotes of Painters*, S. 302. Die Einleitung der von Barry anläßlich der Ausstellung verfaßten Broschüre *An Account of a Series of Pictures in the Great Room of the Society of Arts*, in der er seine Auffassungen über den Stand der Historienmalerei in England deutlich machte, ist abgedruckt bei Denvir (Hg.), *Eighteenth Century*, S. 124-128.

91 Das Standardwerk zu Copley ist die Monographie von Jules David Prown, *John Singleton Copley*, 2 Bde., Cambridge (Mass.) 1966. Zu seinem Chatham-Gemälde und dessen Ausstellung s. *Bd. 2: In England 1774-1815*, S. 275-291. Gegenüber Prown, der die kommerziellen Motive Copleys stark in den Vordergrund rückt, vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 47-64, bes. S. 53, die das Bild und seine Präsentation auch als politische Manifestation sieht. Vgl. ferner Whitley, *Artists*, Bd. 1, S. 355-363.

vorgetragenen Rede, in der er für die Fortsetzung des Krieges gegen die aufständischen amerikanischen Kolonien eintrat, die zwei Jahre zuvor ihre Unabhängigkeit erklärt hatten, brach der alte und kranke Staatsmann plötzlich mit einem Schlaganfall zusammen, von dem er sich bis zu seinem Tod einen Monat später nicht mehr erholte. Als der Stadtrat von London im Juni 1779 über Möglichkeiten beriet, Chatham zu ehren, konnte Copley bereits mit einer fertigen Skizze aufwarten. Seine Hoffnung auf einen lukrativen öffentlichen Auftrag mußte er zwar begraben, als das vom Stadtrat eingesetzte Komitee sich für eine Statue entschied, doch war er nun entschlossen, seinen Entwurf auf eigene Kosten auszuführen. Offenbar erwartete er angesichts des Themas ein reges öffentliches Interesse, das sich gewinnbringend nutzen lassen würde.

Der Tod des Earl of Chatham (Abb. 5) ist in seiner Verbindung von Gruppenporträt, gemalter Reportage und Historienbild, besonders auch im Hinblick auf die Gestaltung der Hauptgruppe nicht ohne das Westsche Erfolgsbild denkbar. Die Schwierigkeit Copleys bestand darin, eine Vielzahl identifizierbarer Personen auf der Leinwand unterzubringen, ohne daß die Darstellung zu einer trockenen Aneinanderreihung von Bildnissen geriet. Im Ausstellungskatalog sind in einem Schlüssel zu dem Gemälde (Abb. 6) die Namen von 55 Peers aufgelistet, die an der betreffenden Oberhaussitzung teilgenommen und dem Maler sämtlich persönlich zur Aufnahme ihres Porträts gesessen hätten. Copley ging das Problem an, indem er den Raum weit in die Tiefe hinein entwickelte und über Blickgassen Gruppen des Hintergrundes mit solchen vorn im Bild zu einer rhythmischen Komposition vereinte.[92] Auch die effektvolle Ausleuchtung des gefallenen Chatham und das Kolorit mit seinem kräftigen Gegensatz von Rot und Weiß - die roten Zeremonienmäntel sind übrigens, wie manches andere, eine nicht mit den historischen Fakten übereinstimmende Zugabe Copleys - dienten dazu, das Gemälde auch zu einem künstlerisch möglichst ansprechenden Dokument jenes dramatischen Augenblicks werden zu lassen.

Als das Bild im Frühjahr 1781 vollendet war, sandte Copley es nicht zur Jahresausstellung der Akademie ein, sondern plante eine separate Schau ausgerechnet in jenem leerstehenden Auktionssaal in Pall Mall, welcher der Royal Academy bis zu ihrem Umzug nach Somerset House als Ausstellungslokal gedient hatte. Sein herausforderndes Verhalten veranlaßte den berühmten Architekten und Sprecher der Akademie, Sir William Chambers, zu einem wütenden Brief an den Pächter des Saals, den Auktionator James Christie, in dem er die Forderung erhob, die bevorstehende "raree-show"[93] nicht zuzulassen. Christie zog daraufhin die Zusage an Copley zurück, so daß dieser sich gezwungen sah, in den vormals von der Society of Artists für Ausstellungen genutzten Saal in Spring Gardens auszuweichen.[94] Anläßlich

---

92 Mit der Trennung der beiden Hauptgruppen voneinander brachte Copley, wie Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 56, zeigt, auch die politische Spaltung des Oberhauses zum Ausdruck: Im Vordergrund scharen sich Mitglieder der Opposition um ihren langjährigen Führer Chatham, während die königstreuen Regierungsvertreter distanziert im Hintergrund verharren.

93 Zit. nach Whitley, *Artists*, Bd. 1, S. 356.

94 Copleys Bild sollte später allerdings doch noch seinen Weg in den Saal in Pall Mall finden: Am 8. April 1788, fast auf den Tag genau zehn Jahre nach jener tragisch verlaufenen Oberhaussitzung, war es dort ausgestellt, jedoch nicht einzeln, sondern im Rahmen einer Großveranstaltung - anscheinend aber nicht der der Royal Academy - mit insgesamt 453 Exponaten. *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1788, S. 102f.

der Eröffnung ließ er folgende Stellungnahme verbreiten:

> '"The causes that have obliged Mr. Copley to change the place of the exhibition of his picture are the result of Sir William Chambers' apprehensions that it would be prejudicial to the exhibition of the Royal Academy, and Mr. Christie's having been in consequence thereof prohibited from letting his room for that purpose. How far these apprehensions are founded and how far so powerful an interference was necessary for the security of the interests of the Royal Academy from being injured by the exhibition of a single picture is left to the public to decide. Mr. Copley's most sanguine hopes of an approbation of his labours could never suggest so presuming an idea in his own favour, and Sir William Chambers alone must account to that distinguished body of artists for the propriety of the insinuation"'[95].

Die Öffentlichkeit war nur allzu bereit, diesem mit unverhohlener Ironie verfaßten Ruf zu folgen, und Chambers vielleicht insgeheim gehegte Befürchtungen sollten sich als berechtigt erweisen. Das zweieinhalb Monate währende Unternehmen zählte bereits nach sechs Wochen annähernd 20.000 Besucher, während die Einnahmen in der gleichzeitigen Akademieausstellung[96] im Vergleich zum Vorjahr um fast ein Drittel, von 3.069 auf 2.141 Pfund, zurückgingen.

Als weitaus schwieriger sollte sich der Versuch erweisen, auch aus der druckgraphischen Reproduktion des Gemäldes Gewinne zu erzielen.[97] Schon seit März 1780 verfolgte Copley die Absicht, das entstehende Bild später auf Subskriptionsbasis stechen zu lassen. Nach dem spektakulären Ausstellungserfolg beauftragte er im Sommer 1781 Francesco Bartolozzi, einen der führenden Stecher seiner Zeit, mit der Ausführung. Die zunächst auf vier Jahre angesetzte Herstellungszeit verlängerte sich dann aber nach etlichen Zwischenfällen bis 1791, und obendrein gab die Druckplatte am Ende nicht mehr als 2.500 Exemplare her. Da allein Bartolozzi für seine Arbeit mit 2.000 Pfund fürstlich entlohnt wurde und dies nur einen Teil der Unkosten ausmachte, dürfte sich bei einem Preis von 3 Pfund pro Blatt der Gewinn Copleys in Grenzen gehalten haben. In einem zweiten Anlauf bestellte er nun bei einem Assistenten Bartolozzis für 800 Pfund eine kleinere und weniger aufwendige Fassung, die er in hohen Stückzahlen abzusetzen hoffte. Das Ergebnis war dann allerdings qualitativ so miserabel, daß Copley es nicht wagte, die Stiche zu verkaufen. Stattdessen weigerte er sich, das vereinbarte Honorar in voller Höhe zu zahlen, bis er schließlich 1801 durch ein Gerichtsurteil dazu gezwungen wurde. Noch größere Probleme bereitete der Verkauf des Bildes, was sicher auch auf die stolzen Preisvorstellungen Copleys - er forderte 2.000 Pfund und mehr - zurückzuführen ist.[98] So blieb es im Besitz des Künstlers, bis dieser sich 1806 zu einer Verlosung entschloß und nach einiger Zeit immerhin 20 von angestrebten 25 Teilnehmern fand, die bereit waren, für jeweils 100 Pfund ein Los zu erwerben.

---

95 Zit. nach Whitley, *Artists*, Bd. 1, S. 357.

96 "Summer Exhibition Receipts, 1781", Royal Academy Archives. Im Jahr darauf erreichten die Einnahmen mit 2.767 Pfund wieder annähernd den Stand von 1780. "Summer Exhibition Receipts, 1782".

97 Zum folgenden s. Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 289f..

98 Unmittelbar nach der Vollendung forderte Copley von einem Interessenten 2.000 Pfund für das Bild, woraufhin dieser den Plan aufgab, es zu erwerben. Ebd., S. 288. 1788 sollte das Bild, wie das *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1788, S. 102f., berichtete, 2.625 Pfund kosten. Das Urteil des Korrespondenten der Zeitschrift fiel wenig schmeichelhaft für Copley aus: "In vielen [der Porträts, d. V.] ist große Aehnlichkeit: uebrigens aber ist das Gemaelde hart, trocken, und gleicht vollkommen einer Wachsbilder-Versammlung. Kurz, wer nicht gewohnt ist, Wachsvorstellungen zu sehen, mag sich hier auf einige Tage den Appetit verderben". Mit dieser Ansicht stand er sicherlich nicht allein, so daß in der Ablehnung des Gemäldes aus künstlerischen Gesichtspunkten ein weiterer Grund für dessen schwere Verkäuflichkeit zu vermuten ist.

An Copleys Beispiel werden die Schwierigkeiten deutlich, mit denen ein ambitionierter Historienmaler in London im späten 18. Jahrhundert zu kämpfen hatte. Mit der Entscheidung, zwei Jahre seiner Karriere in ein Abenteuer mit ungewissem Ausgang zu investieren, ging Copley ein hohes Risiko ein. In dieser Zeit konnte er nur wenige Porträts und andere leicht absetzbare Bilder schaffen, ganz abgesehen von den beträchtlichen Materialkosten, die ein Monumentalgemälde wie *Chatham* verursachte. Daß er es trotzdem wagte, spricht für den Mut Copleys, aber auch für sein weitsichtiges Vertrauen auf die neuen Möglichkeiten, welche sich aus der sprunghaften Ausweitung des Kunstinteresses ergaben. Er erkannte, daß das Kunst- und Ausstellungsleben auf dem Weg war, ein Massenphänomen zu werden, und reagierte darauf mit einer konsequenten Vermarktung dessen, was andernfalls buchstäblich brotlose Kunst geblieben wäre.

Das Bild mußte schon seines vergleichsweise aktuellen und zugleich national wie lokal bedeutenden Sujets wegen ein großes Publikum ansprechen. Die zahlreiche Anhängerschaft des Oppositionspolitikers Chatham, die sich bei dessen Trauerfeier am 9. Juli 1778 zu Tausenden eingefunden hatte, verstand den Ausstellungsbesuch als Gelegenheit zur nachträglichen Ehrung des Verstorbenen und zugleich als Demonstration gegen die Regierung unter Georg III. Darüber hinaus bot Copley aber noch weitere, schichtenspezifische Reize, gewissermaßen 'für jeden etwas': Die dargestellten Peers, ihre Angehörigen und Freunde, mithin die führenden Gesellschaftskreise des damaligen London würden, so durfte er annehmen, seine separate Ausstellung schon deswegen besuchen, um sich selbst oder bekannte Gesichter auf der Leinwand wiederzuentdecken und die Darstellung mit eigenen Erinnerungen zu vergleichen. Sie bildeten zugleich einen sicheren Kundenstamm für den prachtvollen und teuren Stich, den er bei Bartolozzi in Auftrag gab. Die "middle classes" dagegen, die das politische Geschehen durchaus wachsam mitverfolgten und über das Ereignis aus der Presse informiert waren, selbst aber die abgebildeten Personen nicht kannten und das Oberhaus nie von innen gesehen hatten, lockte das Gemälde, indem es ihnen Einblick in sonst verschlossene Bereiche gewährte, die 'Großen' in Staat und Regierung vorführte, und sie gleichsam nachträglich zu Zeugen des Unglücksfalls machte. Auch in emotionaler Hinsicht verfehlte es seine Wirkung nicht. Der *St. James's Chronicle* bemerkte in einem Bericht über die Ausstellung: '"The room - whatever number of people it contains - is silent, or the company whispers as if at the bed of a sick person"'[99].

Fand er lange keinen Käufer für sein Werk, und sollte letztlich auch die graphische Vervielfältigung nicht den gewünschten finanziellen Ertrag bringen, so hatte sich Copleys Einsatz dennoch gelohnt. Mit dem grandiosen Ausstellungserfolg in Konkurrenz zur Veranstaltung der Royal Academy festigte er seinen Ruf als der neben West führende Vertreter der Historienmalerei in England und, was noch wichtiger war, er hatte einen Weg zu ihrer Finanzierung geebnet.

---

[99] *St. James's Chronicle*, 9. bis 12. Juni 1781. Zit. nach Whitley, *Artists*, Bd. 1, S. 358. Vgl. Prown, *Copley*, S. 284, dort mit genauer Quellenangabe.

Der Tod des Major Pierson

Als Copley dabei war, *Chatham* zu vollenden, trugen sich auf der Kanalinsel Jersey Ereignisse zu, die zum Thema seines nächsten großen Historienbildes werden sollten.[100] Am späten Abend des 5. Januar 1781 landeten dort 800 französische Soldaten, nahmen den Befehlshaber der britischen Truppen gefangen und besetzten im Handstreich die Hauptstadt St. Helier. Unter Führung des erst vierundzwanzigjährigen Major Francis Pierson gelang es den außerhalb stationierten Einheiten jedoch, den Ort am folgenden Tag im Straßenkampf zurückzuerobern. Auf der Höhe der Gefechte wurde Pierson von einem gegnerischen Scharfschützen tödlich getroffen. Der in scheinbar aussichtsloser Lage errungene Sieg und der Heldentod des jungen Offiziers erregten in England allgemeines Aufsehen. Die Zeitungen berichteten ausgiebig, Augenzeugen schilderten ihre Erlebnisse, und im April 1781 erschien in London bereits die erste bildliche Darstellung des Geschehens, eine in Aquatinta ausgeführte Radierung.

Wann genau Copley die Arbeiten zu *Der Tod des Major Pierson* (Abb. 7) aufnahm, ist ungewiß; die frühesten Studien stammen anscheinend aus dem Jahr 1782. Diesmal konnte er sich ganz den künstlerischen Problemen widmen, da er im Mai 1783 mit John Boydell einen in der Herstellung und dem Vertrieb von Stichen erfahrenen Geschäftspartner fand, der für das Bild und die Vervielfältigungsrechte 800 Pfund zu zahlen bereit war. Das Recht auf die lukrative Erstausstellung gab er dagegen nicht her. Copley wählte für seine Darstellung den Moment unmittelbar nach dem Schuß auf Pierson und siedelte die Szene auf dem Marktplatz von St. Helier an.[101] Eine Gruppe von Offizieren hat sich des Verwundeten angenommen und bringt ihn in Sicherheit. Der Sieg ist den Engländern offenbar nicht mehr zu nehmen: Fahnen werden geschwungen, von links drängen weitere Soldaten ins Bild, um die bereits in Auflösung begriffenen französischen Invasionstruppen im Hintergrund zu verfolgen.

Copley verließ sich nicht mehr allein auf das von West entwickelte Erfolgsrezept für heroische Todesdarstellungen. In seinem Realismus ging er weit darüber hinaus. Das betrifft weniger die Porträthaftigkeit der Hauptfiguren oder die genaue Wiedergabe von Kostümen und Ausstattung - darin hatte schon West Bahnbrechendes geleistet - als vielmehr die topographisch exakte Rekonstruktion des Schauplatzes und die atmosphärische Dichte, mit der er das Thema gestaltete. Im Begleitheft zur Ausstellung wies Copley stolz auf diesen Vorzug des Bildes hin: "'The background is an exact view of the town of St. Heiller's [sic!] where the battle was fought"'[102]. In der Tat war er oder sein Assistent selbst vor Ort, um Skizzen anzufertigen und Informationen zu sammeln.

---

100 Maßgeblich zu Copleys *Pierson* ist immer noch das entsprechende Kapitel bei Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 302-310. Vgl. Richard H. Saunders, "Genius and Glory: John Singleton Copley's 'The Death of Major Pierson'", *American Art Journal*, Bd. 22, 1990, Nr. 3, S. 4-39. Zur separaten Ausstellung des Gemäldes s. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 62-64.

101 Die zeitgenössischen Berichte über den Hergang des Geschehens widersprechen sich in vielen Details. In manchen heißt es, Pierson sei in einer Seitenstraße - oder sogar auf dem Rücken seines Pferdes - von der tödlichen Kugel getroffen worden. S. dazu Saunders, "'Pierson'", S. 30.

102 Zit. nach Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 303.

In die wirklichkeitsgetreu abgebildete Umgebung bettete Copley das Geschehen ein, zwar sorgfältig arrangiert und in dramatischer Zuspitzung, aber dennoch als ein Moment im Fluß der Handlung. Hier liegt der entscheidende Unterschied zu den beiden Vorgängerbildern, die eher wie Höhepunkte theaterhafter Inszenierungen wirken, wie erstarrte Heldendenkmäler, die zu ehrfürchtiger Andacht, nicht aber zu lebendigem Mitvollzug einladen. Die zentrale Gruppe um Pierson ist nicht wie in *Wolfe* dem Schlachtfeld entrückt und auf die außerbildliche Welt des Betrachters ausgerichtet; vielmehr wird dieser in die Gassen von St. Helier geführt und in das Streiten der Armeen einbezogen. Während in Wests Bild fernab des sterbenden Generals einzelne Szenen ohne direkte Verbindung miteinander oder zum Vordergrund die Hauptereignisse eines ganzen Tages repräsentieren, bot Copley einen geschlossenen Handlungszusammenhang: Inmitten von Kampfgewühl und Pulverdampf wird Pierson aus dem Gefahrenbereich getragen; ein schwarzer Soldat zielt, von einem Offizier angewiesen, auf den französischen Scharfschützen und streckt ihn im Hintergrund vor der Statue Georgs II. nieder. Schuf West eine nationale Ikone, so wäre das Bild Copleys eine detailreich erzählende Heiligengeschichte.

Bei allen Bemühungen um eine korrekte 'Reportage' achtete Copley doch ebenso darauf, das Geschehen zu verklären und dem Bild als Tugendexempel die höheren Weihen idealistischer Historienmalerei zu verleihen. Zu den Kunstgriffen, die er anwandte, gehört der schwarze Bursche, der vermeintlich in unerschütterlicher Treue für seinen Herrn Rache nimmt - in Wirklichkeit diente er einem der anderen Offiziere -[103] der Trommler, der beim Anblick des sterbenden Pierson seine eigene Wunde vergißt, schließlich die fliehenden Frauen und Kinder rechts, die den Schrecken des Krieges unter der Zivilbevölkerung symbolisieren. Sie rufen das ikonographische Thema des Bethlehemitischen Kindermordes in Erinnerung, ebenso wie die Mittelgruppe an barocke Darstellungen der Grablegung Christi denken läßt.

Im Frühjahr 1784 beteiligte sich Copley wiederum nicht an der Akademieausstellung, stattdessen eröffnete er am 22. Mai in einem Saal in Haymarket eine eigene Veranstaltung, bei der er neben *Pierson* auch *Chatham* erneut zeigte. Noch am Tag zuvor hatte Georg III. das seit Wochen meistdiskutierte Bild der Stadt nach Buckingham Palace beordert, um es selbst in Augenschein zu nehmen. Das in der Presse publik gemachte Lob des Königs, das dieser mit anerkennenden Worten für Boydells beispielhaften Kunst- und Gemeinsinn verband, wird nicht unbeträchtlich zum Gelingen des Unternehmens beigetragen haben. Daß das Gemälde in einer separaten Schau vor Publikum und Presse zu bestehen vermochte, verdankte es aber vor allem den beschriebenen inhaltlichen Reizen und seiner beeindruckenden formalen Erscheinung. Noch heute besticht das in klassizistisch strenger Manier gemalte Bild durch erlesene Farbkultur, bravouröse Zeichnung und den in keiner Partie erlahmenden Rhythmus einer spannungsgeladenen Komposition. Zu Recht gilt es als eines der Hauptwerke englischer Historienmalerei.

Nach dem Ende der Ausstellung gelangte das Bild Anfang August 1784 in Boydells Galerie, wo es für potentielle Subskribenten des Stiches weiterhin zu besichtigen war. Auch Boydell blieb allerdings nicht von den Unwägbarkeiten des langwierigen und zur Herstellung von Massenauflagen technisch noch

---

103 Saunders, "Pierson", S. 14.

nicht ausgereiften Reproduktionsverfahrens verschont. Erst 1796 konnte er die Auslieferung der Drucke zum Stückpreis von 3 Pfund offiziell ankündigen. In der kleinen Broschüre (Abb. 8-10), die mit einer Beschreibung des mittlerweile fünfzehn Jahre zurückliegenden Ereignisses sowie einem Schlüssel der Porträts um weitere Kunden warb, entschuldigte Boydell die lange Verzögerung mit "several unforeseen accidents" und wies darauf hin, daß seine Unkosten sich auf über 5.000 Pfund beliefen.[104]

Die Belagerung von Gibraltar

Noch während Copley an *Pierson* arbeitete, erlangte er einen bedeutenden Auftrag, der zum ehrgeizigsten Projekt seiner Karriere wurde.[105] Im Februar 1783 bestellte ein von der Stadt London eingesetztes Komitee West und Copley zu sich. Es ging darum, einen geeigneten Maler für ein Monumentgemälde zu finden, das den jüngst errungenen Sieg der britischen Garnison von Gibraltar für die Nachwelt festhalten und die beteiligten Kommandeure ehren sollte. Die Festung hatte unter dem Befehl ihres Gouverneurs, General Eliott, seit 1779 der Belagerung durch spanische und französische Streitkräfte standgehalten, bei der zur Verschärfung des Bombardements zuletzt auch schwimmende Artilleriestände eingesetzt wurden. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen, in der Nacht vom 13. auf den 14. September 1782, gelang es den englischen Kanonieren, die Feuerkraft der Batterien auf See zu brechen und sie, mit annähernd 5.000 Mann an Bord, zu versenken. Dadurch war Gibraltar für die britische Krone gerettet, auch wenn es noch einen Monat dauerte, bis die Entsatzflotte unter Admiral Howe die Blockade endgültig beendete.

West plädierte für eine getrennte Darstellung der Belagerung und Befreiung auf zwei Gemälden, mithin für die aufwendigere Lösung, Copley dagegen versprach beides gemeinsam auf einer Leinwand unterzubringen. Nach einem Termin in dessen Atelier, wo das Komitee sich anhand des dort aufbewahrten *Chatham* sowie des halbvollendeten *Pierson* von den Fähigkeiten Copleys überzeugen konnte, erhielt dieser den Zuschlag. Am 18. März 1783 fand die Unterzeichnung des Vertrages statt, in dem es unter anderem hieß: '"Mr. Copley ... will undertake the work for one thousand guineas, hoping the advantages of an Exhibition of the Picture and the publication of a Print will compensate him for the time and study requisite for completing so large a work"'[106]. Copley begnügte sich vermutlich deswegen mit einem angesichts seiner Reputation und der Dimensionen des Auftrages bescheidenen Honorar, weil er mit wesentlich höheren Einnahmen aus der Vermarktung des Bildes rechnete.

Er veranschlagte anfangs zwei Jahre zur Fertigstellung des Werkes, doch nach deren Ablauf war gerade erst die Vorzeichnung auf die Leinwand übertragen. Die Verzögerung ergab sich zum einen aus

---

[104] *On May 2d, 1796, will be delivered to the Subscribers only, A MOST CAPITAL PRINT OF THE DEATH OF MAJOR PIERSON...* Das Heft befindet sich in London in der National Art Library (Sig.: G.31.B. BOYDELL), die auch Ausstellungskataloge aus der Zeit um 1800 verwahrt, darunter solche von Einzelbildausstellungen.

[105] Zu Copleys *Gibraltar* und seiner Ausstellung s. Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 322-336, auf den sich in vielem Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 64-75, stützt, die daneben aber auch ausführlich auf die Behandlung des Themas durch andere Künstler sowie deren Ausstellungsunternehmen eingeht. Das Verhältnis zwischen Copley und seinen Auftraggebern beleuchtet James L. Howgego, "Copley and the Corporation of London", *The Guildhall Miscellany*, Juli 1958, S. 34-42.

[106] Zit. nach Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 312.

dem gewaltigen, von Copley offenbar unterschätzten Format - das Bild mißt über 50 Quadratmeter - zum anderen aus seinem perfektionistischen Streben nach datailgenauer Wiedergabe der Schlacht. Nach einem Bericht in der *Morning Post* vom 2. Oktober 1786 schlug Copley die Schlacht in seinem Atelier förmlich noch einmal, '"... as he has models arranged before him in all stages of his progress, not only of the fortress, but of gunboats, ship-tackle, men, and every instrument of destruction arranged before him in all the stages of his progress"'[107]. Die Leinwand war auf Walzen gerollt, so daß er, auf einem Podest stehend, jede Partie vor sich in die gewünschte Position bringen konnte.

Anfang 1787 war die Arbeit weit vorangeschritten, doch nun stellten sich neue Probleme einem zügigen Abschluß entgegen. Proteste von Veteranen zwangen Copley dazu, noch einmal die gesamte Komposition zu verändern, um die Festung und ihre Befehlshaber, deren Verdienste hervorzuheben ja der eigentliche Zweck des Bildes war, stärker in den Blickpunkt zu rücken. Er ergänzte die Gruppe der Offiziere um mehrere Figuren und ordnete sie im Vordergrund lebensgroß auf einer Mauer hoch über dem Meer an, von wo aus sie - und mit ihnen der Betrachter - die brennenden Schiffe, das schreckliche Ende der untergehenden Besatzungen, und die heldenmütigen Versuche englischer Matrosen, einige der besiegten Feinde vor dem Ertrinken zu retten, verfolgen konnten. Da es sich bei den betreffenden Persönlichkeiten um die Kommandeure der Hannoveraner Söldnerregimenter handelte, die auf Gibraltar an der Seite der Engländer gefochten hatten, mußte er wohl oder übel nach Deutschland fahren, um dort die nötigen Porträtstudien anzufertigen; im August 1787 brach er zu der mehrmonatigen Reise auf, die ihm immerhin finanziert wurde. Auch der ursprüngliche Plan, die Befreiung Gibraltars mit in das Bild aufzunehmen, war nun nicht mehr zu verwirklichen. Copley einigte sich mit seinen Auftraggebern darauf, diese gesondert darzustellen, und zwar auf einem flachen, sehr breiten Streifen Leinwand, der dem Gemälde gleich einer Predellamalerei untergeordnet war.

Im Frühjahr 1791 war die *Belagerung und Befreiung Gibraltars* (Abb. 11) schließlich vollendet. In den zurückliegenden Jahren hatten sich in London bereits mehrere andere Künstler an dem Thema versucht und ihre Bilder mit unterschiedlichem Erfolg in kommerziellen Ausstellungen gezeigt.[108] Doch nicht nur Maler profitierten auf diese Weise vom Nationalstolz und dem militärischen Interesse der britischen Öffentlichkeit. Colonel John Drinkwaters *A History of the Late Siege of Gibraltar*[109] von 1785, eine vielgelesene Chronik, die auch Copley als Informationsquelle diente, ging 1790 bereits in die vierte Auflage. Die Betreiber von Vauxhall Gardens nutzten die Attraktivität des Themas auf ihre Weise: 1786 errichteten sie in einem abgeteilten Bereich des Parks ein knapp 200 Fuß langes und 50 Fuß hohes Modell des Felsen von Gibraltar.[110] Allabendlich wurde hier unter freiem Himmel ein Spektakel aufgeführt, bei dem Miniaturkriegsschiffe unter dem Getöse und Lichterspiel von Feuerwerk ihre Angriffe gegen die Festung vortrugen.

---

[107] Zit. nach ebd., S. 324.
[108] S. hierzu Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 65-73. Vgl. ferner Biruta Erdmann, "Wright of Derby's 'The Siege of Gibraltar'", *The Burlington Magazine*, Bd. 116, Mai 1974, Nr. 854, S. 270-272.
[109] Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 322.
[110] Altick, *Shows of London*, S. 97.

Obwohl das Thema seine Aktualität verloren hatte und bereits weitgehend ausgeschlachtet war, wartete man in London gespannt auf das gigantische Bild, an dem der neben West renommierteste Historienmaler Englands so lange gearbeitet hatte. Es dem Publikum gegen Eintrittsgeld vorzuführen und so die Früchte der - nicht zuletzt finanziell - entbehrungsreichen Jahre zu ernten, war dennoch kein leichtes Unterfangen: Da kein Ausstellungsraum in der Stadt die erforderliche Größe besaß, um das Gemälde aufzunehmen, beschaffte Copley ein 84 Fuß langes Zelt und ließ es im Green Park aufstellen.[111] Aufgrund von Protesten vornehmer Anwohner, die sich in ihrer Ruhe gestört fühlten, mußte er damit jedoch mehrmals umziehen, bis Georg III. ein Einsehen hatte und ihm einen Platz in unmittelbarer Nähe von Buckingham House zuwies. Am 8. Juni konnte die Ausstellung endlich eröffnet werden, wobei in den ersten Tagen möglicherweise die Anwesenheit General Eliotts, einem der Helden von Gibraltar, als besondere Attraktion wirkte.[112] In den folgenden fünfzehn Monaten sahen 60.000 Menschen das Bild, eine für die damalige Zeit beachtliche Zahl.[113] Das wären im Durchschnitt zwar 'nur' etwa 135 Besucher pro Tag, doch gerade während der ersten Monate herrschte in Copleys Zelt wohl nicht jene Atmosphäre mußevoller Kunstbetrachtung, wie sie die Ansicht des Ausstellungsraumes auf einem erhaltenen Faksimile der Eintrittskarte (Abb. 12) werbewirksam suggeriert: Angehörige der besseren Gesellschaft bei galanter Plauderei, Kenner, die sich sitzend in das Bild und den Katalog vertiefen, oder mit der Lupe das Bild abschreiten. Prown vermutet mit Hinweis auf das links erkennbare kleine Bild, daß auch andere Arbeiten, vielleicht Vorstudien zu dem Gemälde, ausgestellt waren und daß an dem Tisch links im Hintergrund ein Assistent Subskriptionswünsche entgegennahm.[114] Wieviel Copley von den eingenommenen 3.000 Pfund nach Abzug der beträchtlichen Unkosten blieb - allein die Materialkosten zur Ausführung des Gemäldes betrugen 300 Pfund, und für das Zelt mußte er noch einmal die gleiche Summe aufwenden - ist nicht überliefert.[115]

Der Stadtrat war verständlicherweise wenig erfreut darüber, nach der achtjährigen Entstehungszeit noch einmal fünfzehn Monate auf das Gemälde warten zu müssen. Copley zögerte die Auslieferung auch deswegen hinaus, weil ein von ihm angestellter Kopist, der eine kleinformatige Wiederholung als Vorlage für den Stecher anfertigen sollte, seine Arbeit noch nicht beendet hatte. Die Tatsache, daß das Bild für den vorgesehenen Aufstellungsort im Common Council Room der Londoner Guildhall zu groß war, sorgte

---

111 Vgl. allerdings Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 171, Anm. 280, der zufolge jener Saal in Spring Gardens groß genug gewesen wäre, Copley sich aber aufgrund der hohen Mietkosten - etwa 50 Pfund monatlich - für ein Zelt entschlossen hätte.

112 In einem allerdings über drei Jahre vor der Ausstellung erschienenen Artikel "Einige Anmerkungen ueber den jetzigen Zustand der Mahlerey in England ... London, am 20sten Januar 1788", *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1788, S. 9-31, hier S. 27, heißt es an einer Stelle: "Man vermuthet, daß bey der oeffentlichen Ausstellung Elliot [sic!] einige Tage wegen gehoeriger Erklaerung gegenwaertig seyn solle...".

113 Die Besucherzahl nennt Prown, Copley, Bd. 2, S. 331, mit Verweis auf eine Quelle von 1832. Auf S. 333 heißt es, das Bild sei im September 1792 noch im Green Park ausgestellt gewesen und "late in 1792" in die Guildhall, also an den Ort seiner Bestimmung, gebracht worden. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 74, spricht von einer "fünzehnmonatigen Ausstellung", allerdings ohne Quellenangabe, so daß davon auszugehen ist, daß sie sich auf Prowns Äußerungen stützt.

114 Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 331.

115 Materialkosten in dieser Höhe machte Copley in einem Brief vom 7. März 1793 an das vom Londoner Stadtrat eingesetzte Komitee geltend, um seiner Forderung nach einer Erhöhung des vereinbarten Honorars in Höhe von 1.000 Pfund Nachdruck zu verleihen. Das Schreiben ist abgedruckt ebd., S. 333f. Das Zelt war, wie ein Korrespondent des *Museums für Künstler und Kunstliebhaber*, 1788, S. 270, in seinem Artikel "Kunstnachrichten aus London von dem Jahr 1791" erwähnt, "mit 300 Pfund Unkosten verbunden"; ob damit Miet- oder Anschaffungskosten gemeint sind, wird aus der Bemerkung nicht deutlich.

für weitere Verstimmung auf seiten der Auftraggeber. Copley war also in einer denkbar schlechten Verhandlungsposition, als er in mehreren Anläufen seit September 1792 Geldforderungen erhob, die über die vereinbarten 1.000 Pfund hinausgingen.[116] Die schließlich erzielte Einigung mußte er als Demütigung empfinden: Man gewährte ihm 300 Pfund zusätzlich unter der Bedingung, zwei Drittel davon an John Boydell zu zahlen, der ihm zusammen mit General Eliott die Reise nach Hannover finanziert hatte.

Noch enttäuschender verlief die geplante Veröffentlichung des Stiches, für den er seit Anfang 1788 nach Interessenten suchte. Die Entscheidung, Bartolozzi erneut das Vertrauen zu schenken, sollte sich rächen. Zehn Jahre nach der Bestellung hatte dieser immer noch kein Ergebnis vorgelegt, so daß Copley, der sich zunehmenden Angriffen von seiten der Subskribenten und der Presse ausgesetzt sah, nichts anderes übrigblieb als den Auftrag erneut zu vergeben. Als der Stich schließlich 1810 auf den Markt kam, lag das dargestellte Ereignis bereits eine Generation zurück und kaum jemand brachte angesichts einer militärisch höchst bewegten Gegenwart mehr Interesse dafür auf. Hätte Copley im Februar 1783 geahnt, worauf er sich mit der Annahme des Auftrags zu *Gibraltar* einließ - er hätte sicher gern seinem Rivalen West den Vortritt gelassen.

Charles I., Lord Duncan

Copley fiel in den neunziger Jahren noch zwei weitere Male durch Einzelbildausstellungen auf. Im Mai 1795 präsentierte er das kurz zuvor vollendete, aber bereits vierzehn Jahre zuvor von Boydell in Auftrag gegebene Gemälde *Charles I. verlangt im House of Commons die Auslieferung der fünf angeklagten Mitglieder* zusammen mit seinem *Chatham* in Spring Gardens.[117] Es zeigt den englischen König, wie er im Zuge der sich zuspitzenden Auseinandersetzungen zwischen Krone und Parlament trotz der Petition of Rights (1628), die Schutz vor willkürlicher Verhaftung zusicherte, am 4. Januar 1642 persönlich vor dem Unterhaus erscheint und vergeblich die Auslieferung von fünf des Verrats beschuldigten Mitgliedern fordert. Der dramatische Auftritt des Monarchen und die unerhörte Weigerung der Kammer bringen exemplarisch die politische Konstellation am Vorabend des Bürgerkrieges zum Ausdruck. Das Bild ist eine ähnlich reiche Galerie von Porträtköpfen wie *Chatham*, nur daß die Personen zur Entstehungszeit des Gemäldes bereits alle seit mehr als hundert Jahren tot waren. Während der Vorarbeiten ließ Copley sich von Historikern beraten, wertete schriftliche Quellen aus und spürte in monatelanger akribischer Suche eine Vielzahl alter Gemälde, Drucke und Medaillen auf, auf denen die Bildnisse der bei dem Ereignis anwesenden Abgeordneten überliefert waren. Das Ergebnis war eine wissenschaftliche Tour de Force, ließ aber jene Lebendigkeit des Ausdrucks vermissen, die seine früheren Schöpfungen auszeichnete. Doch vor allem fehlte dem Bild der Reiz des Aktuellen, den selbst das 'verspätet' fertiggestellte Gibraltar-Gemälde

116 Prown, Copley, Bd. 2, S. 332-334.
117 Zum folgenden s. ebd., S. 343-350. Vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 75.

noch besaß. Die Ausstellung fand nur ein schwaches Echo in der Öffentlichkeit. Das Ganze blieb eine trockene akademische Angelegenheit für historisch Interessierte, die kein größeres Publikum anzuziehen vermochte.[118]

Von 1796 an beteiligte Copley sich wieder regelmäßig an den Ausstellungen der Royal Academy, denen er, bis auf eine Ausnahme, zehn Jahre lang ferngeblieben war. Sein letzter Versuch, mit einer separaten Schau an die Kassenerfolge früherer Tage anzuknüpfen, fällt in das Jahr 1799.[119] Als Bildgegenstand wählte er diesmal wieder ein aktuelles militärisches Ereignis, das in London noch in frischer Erinnerung war und allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen versprach, nämlich den am 11. Oktober 1797 vor Camperdown errungenen glänzenden Sieg über die mit Frankreich zwangsallierten Holländer, zu dem Admiral Adam Duncan die englische Nordseeflotte geführt hatte. Das Gemälde *Der Sieg des Lord Duncan* zeigt nicht die Schlacht selbst, sondern den feierlichen Moment, als der holländische Admiral de Winter Duncan zum Zeichen der Kapitulation sein Schwert anbot und dieser generös entgegnete: '"I would much rather take a brave man's hand than his sword"'[120]. Copley führte das Bild zügig aus und begann, nachdem er es der Stadt London vergeblich zum Kauf angeboten hatte, im Frühjahr 1799 mit der Vorbereitung der Ausstellung. Diese fand, wie acht Jahre zuvor, in einem Zelt statt, und wie damals waren manche Widerstände zu überwinden, bis er einen Platz dafür fand. Die am 22. Mai auf dem Grundstück von Lord Suffield in Albemarle Street eröffnete Ausstellung des von *Chatham* und *Charles I.* flankierten Gemäldes wurde in der Presse durchaus positiv besprochen, vermochte aber wiederum nicht das für den wirtschaftlichen Erfolg des Unternehmens so wichtige breite Publikum zu mobilisieren.[121]

Im *British Magazine* erschien im folgenden Jahr ein anonymer, von einem Copley wohlgesonnenen Kritiker - oder gar ihm selbst? - verfaßter Artikel, in dem beklagt wurde, daß der Maler des *Duncan* für seine Arbeit, mit welcher er schließlich der Nation diene, bislang keinen Lohn erhalten hätte.[122] Die beiden anderen ausgestellten Bilder befänden sich ebenfalls noch im Besitz Copleys, und auch Boydell suche noch immer nach einem Käufer für *Pierson*. Der einzige Lichtblick in einer für Historienmaler insgesamt trostlosen Situation stelle der öffentliche Auftrag für *Gibraltar* dar. Im Falle des *Duncan* sollte Copley allerdings Glück haben. Die Tante des Admirals, Lady Mary Duncan, erwarb das Bild 1802 für 1.000 Pfund, um es in den Besitz der Familie zu geben.

---

118 Drechsler, *Kunst und Kommerz*, argumentiert ähnlich und verweist auf eine ungleich erfolgreichere, drei Jahre lang geöffnete Ausstellung Philippe Jacques de Loutherbourgs in der Historic Gallery, in der zwei Militärstücke, *Der Sieg General Howes über die Französische Flotte* und *Die Schlacht bei Valenciennes*, zu sehen waren.

119 Zum folgenden s. Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 353-359. Vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 76.

120 Earl of Camperdown, *Admiral Duncan*, London 1898. Zit. nach Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 353.

121 Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 76, sieht den Grund dafür vor allem in der übermächtigen Konkurrenz des Panoramas, das, 1789 erstmals in London vertreten, mittlerweile den Markt für visuelle Spektakel in der britischen Hauptstadt beherrschte.

122 Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 359.

2.3. Benjamin West

Erst am Ende seiner langen Karriere wurde Benjamin West (1738-1820) zu einer zentralen Figur in der Frühgeschichte der Einzelbildausstellung. Im Gegensatz zu Copley war er der Royal Academy stets treu geblieben und hatte damit nicht zuletzt die Voraussetzungen geschaffen, um 1792 erfolgreich als Nachfolger Reynolds für das Amt des Präsidenten zu kandidieren. In dieser Position konnte er sich private Ausstellungen jenseits des Akademiebetriebes kaum erlauben, hatte sie allerdings auch nicht nötig, denn er war zugleich offizieller Historienmaler des Hofes und verfügte als solcher über gesicherte Einnahmen, die sich zwischen 1780 und 1801 auf etwa 1.500 Pfund jährlich beliefen.[123] Doch als sein langjähriger Förderer Georg III. gegen Ende seiner Regentschaft immer häufiger in Zustände geistiger Umnachtung fiel und sich auch von West abwandte, geriet dessen bis dahin durch königlichen Rückhalt gefestigte Position ins Wanken. Die Opposition innerhalb der Akademie gegen den wegen seiner Selbstherrlichkeit unbeliebten Präsidenten wuchs so stark an, daß dieser sich 1805 zum Rücktritt gezwungen sah. Zwar gewann West schon 1806, nachdem der Kandidat der Gegenpartei sich als unfähig erwiesen hatte, die Führung der Akademie zurück, doch nur zwei Jahre später stand er einem noch einschneidenderen Ereignis gegenüber. Georg III. Sohn, der spätere Georg IV., übernahm 1808 die Regierungsgeschäfte. Er war nicht dazu bereit, das aufwendige väterliche Programm zur Ausstattung der königlichen Kapelle in Windsor Castle fortzuführen, an dem West seit Jahren arbeitete. Damit waren Wests auskömmliche Tage als Hofmaler gezählt. In hohem Alter mußte er sich neu orientieren und fortan im offenen Wettbewerb mit anderen Malern um die Gunst von Auftraggebern, Publikum und Kritik ringen. Er begegnete dieser Herausforderung mit einer beeindruckenden Serie monumentaler Historiengemälde zu biblischen Themen, deren separate Ausstellungen neue Maßstäbe in der Popularisierung von Kunst setzten.

Den ersten Schritt in diese Richtung unternahm West bereits 1806, als der ausgebootete Präsident erstmals seit 37 Jahren auf eine Teilnahme an der Akademieausstellung verzichtete. Stattdessen führte er das soeben vollendete, ohne Auftrag geschaffene Gemälde *Der Tod des Lord Nelson* (Abb. 13) zwei Monate lang kostenlos im Atelier vor.[124] Ausgestellt waren dort ferner eine Kopie seines *Wolfe* von 1776 sowie das 1778 entstandene Historienbild *Die Schlacht von La Hague*, das die Vereitelung der Invasionspläne Ludwigs XIV. durch die Royal Navy im Jahre 1692 darstellte. West behandelte in dem Hauptwerk in bewährter Manier ein damals fast schon klassisches Thema der englischen Historienmalerei, den Heldentod eines hohen Offiziers im Moment des Triumphes. Viscount Horatio Nelson hatte am 21. Oktober 1805 bei Trafalgar die vereinten Flotten Frankreichs und Spaniens geschlagen und dadurch die britische Seeherrschaft gesichert. Als die Entscheidung bereits gefallen war, traf ihn die Kugel eines Scharfschützen. Gleich einer Synthese aus den flankierenden Bildern zeigt das Gemälde den Sieger der

---

[123] Pye, *Patronage*, S. 230.

[124] Zum folgenden s. Erffa u. Staley, *West*, S. 220-222 und Whitley, *Art in England*, Bd. 1, S. 104. Vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 107f, David Irwin, "Trafalgar and Waterloo: The British Hero", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 43-55, und Robert Rosenblum, "Benjamin West's 'Tod des Nelson': Beobachtungen und Bemerkungen", Ausst.-Kat. *Triumph und Tod des Helden*, S. 91-94.

Seeschlacht, umgeben von Offizieren und Mannschaften, in pathetischer Pose sterbend auf dem Achterdeck seines Flagschiffes Victory.

West warb für die Schau zwar nicht mit Zeitungsannoncen oder den damals bereits üblichen Handzetteln, sondern wählte eine vornehmere Methode, um das Publikum zu erreichen - die 'persönliche' Einladung -, doch deren inflationäre Anwendung hatte den gleichen Effekt: Indem er 6.500 Karten drucken und verschicken ließ, sprach er nicht nur die führenden Kreise der Gesellschaft und die Kunstwelt an, sondern die breite Öffentlichkeit; in der Tat sollen 30.000 Besucher die Ausstellung besucht haben.[125] Neben den Kunstwerken war es sicherlich auch die Gelegenheit, die Werkstätte des berühmten Malers kennenzulernen, was die Veranstaltung so reizvoll machte.

Mancher, der sich dort umsah, wird vielleicht auf Entwürfe zu einem großen Gemälde ganz anderer, nämlich religiöser Thematik gestoßen sein. Gemeint ist das Bild *Christus heilt die Kranken* (Abb. 14).[126] West hatte bereits auf der Akademieausstellung von 1801 eine Skizze dazu gezeigt, seitdem aber die Arbeit an dem Projekt immer wieder zurückgestellt, da das Bild ein Geschenk für das Pennsylvania Hospital in Philadelphia werden sollte und also keine Einnahmen versprach. Erst im Februar 1811 war es fertig, doch inzwischen hatte die British Institution Interesse daran bekundet und die in England bis dahin einmalige Summe von 3.000 Pfund geboten.[127] West konnte unmöglich widerstehen. Er versprach dem Vorstand des Hospitals, kurzfristig eine verbesserte, größere Kopie anzufertigen, und verkaufte das Gemälde. Erstaunlicher noch als der gezahlte Rekordpreis war die Tatsache, daß die British Institution keinerlei Mühe hatte, das Geld wieder einzubringen und darüber hinaus stattliche Gewinne zu erzielen. Von Mitte April an bis in den Sommer hinein bildete die Ausstellung des Gemäldes in Pall Mall einen Mittelpunkt des Londoner Kunstlebens und zog das Publikum in Massen an. Die Einnahmen aus Eintrittsgeldern und Subskriptionen auf den Stich betrugen mehr als 6.300 Pfund.[128]

Die Schlangen vor der Kasse verfehlten nicht ihre Wirkung auf West. Unverzüglich begann er Studien zu dem noch weitaus größeren, 35 Quadratmeter umfassenden Gemälde *Die Verurteilung Christi* (Abb. 15), einer Darstellung der Verurteilung und Verhöhnung Christi durch den jüdischen Hohepriester, die Ältesten und das Volk.[129] Der Entwurf war bereits im Juli 1811 fertig, und innerhalb von nur drei

---

125 Gemessen an der zweimonatigen Dauer der Schau ist das eine gewaltige Zahl. Zum Vergleich: Copleys Gibraltar sahen doppelt so viele Besucher, dafür war das Gemälde aber auch fünfzehn Monate lang ausgestellt. Insofern ist Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 108, zwar darin zuzustimmen, daß die Veranstaltung vor allem als eine Machtdemonstration Wests zu verstehen ist und viele Besucher auch deshalb kamen, um ihre Solidarität zu bekunden; weniger überzeugend erscheint hingegen ihre These, daß West bewußt die üblichen breitenwirksamen Werbemethoden unterlassen habe, um "mittels persönlicher Einladungen" für das "'richtige' Publikum" zu sorgen, er also den "Terminus *private exhibition*...sehr wörtlich" genommen habe. Es hat eher den Anschein, daß West nach seiner langjähriger Rolle als Präsident der Royal Academy und als Hofmaler - der er ja 1806 immer noch war war - die konsequente Vermarktung seiner Kunst noch scheute.

126 Zum folgenden s. Erffa u. Staley, *West*, S. 346-350. Vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 109. Die in der Tate Gallery befindliche Erstfassung (274 x 427), von der hier die Rede ist, wurde 1928 bei einer Flut stark beschädigt.

127 Erffa u. Staley, *West*, S. 347. Vgl. Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960*, London 1961, S. 70.

128 Erffa u. Staley, *West*, S. 348. Vgl. Whitley, *Art in England*, Bd. 1, S. 189.

129 Zum folgenden s. Erffa u. Staley, *West*, S. 358-360. Vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 110-115, bes. die Ausführungen über Wests Strategie, die Gefühle des Betrachters anzusprechen (S. 111f.) sowie die Inszenierung des Gemäldes in der Ausstellung (S. 113f.).

Jahren gelang es dem greisen Maler, der die meisten seiner Generation bereits überlebt hatte, ihn auf die riesige Leinwand zu übertragen. Lange vor der Ausstellungseröffnung nährten enthusiastische, von Anhängern - oder Agenten? - Wests in den Zeitungen plazierte Atelierberichte die Neugier des Publikums, so daß dem Unternehmen breite öffentliche Anteilnahme gewiß war. Gerüchte gingen um, West hätte Offerten bis zu 10.000 Pfund, oder 7.000 Pfund und die Ausstellungsrechte für ein Jahr, ausgeschlagen, um im Besitz des Bildes zu bleiben.[130] Am 6. Juni 1814 erschien dann folgende Anzeige im *Morning Herald* und anderen Tageszeitungen:

> "'THE FINE ARTS. Mr. West's picture of Christ rejected by Caiaphas, the High Priest and Jewish people, now in the Great Room, formerly the Royal Academy, 125 Pall Mall; was by the members of the Royal Academy seen on the 1st inst.; by the Noblemen and Gentlemen of the British Institution on the 3rd; by the Bishops, Ministers and Judges on the 4th, and on Thursday the 9th will open at twelve o'clock for public inspection'"[131].

Nach dieser Serie von "private views" für die künstlerische und gesellschaftliche Elite der Stadt gab es kein Halten mehr. Alles strömte in die Ausstellung des lange angekündigten Sensationsbildes. Die Schau, täglich außer Sonntags von zehn Uhr morgens bis in den Abend hinein geöffnet, wurde über Nacht zu einem der Höhepunkte des Londoner Unterhaltungslebens. In den ersten zwei Monaten kamen täglich im Durchschnitt 400 Besucher, was West nach Abzug aller Kosten einen wöchentlichen Gewinn von über 100 Pfund einbrachte.[132] Und selbst als der Reiz des Neuen längst verflogen war, blieb der Andrang bestehen: Am 22. Oktober wies eine Presseanzeige darauf hin, daß die Ausstellung wegen anhaltender Nachfrage auf unbestimmte Zeit verlängert würde. Im Juni 1815 ließ West zusätzlich die inzwischen vollendete Kopie der *Krankenheilung* im Saal aufstellen und erneuerte so die Anziehungskraft der Veranstaltung. Der Vorstand des Pennsylvania Hospital mußte sich noch einmal zwei Jahre gedulden, bis das Bild im August 1817 endlich verschifft wurde - sechzehn Jahre, nachdem West seine Zusage gegeben hatte. Unterdessen blieb die Ausstellung weiterhin geöffnet und wurde schon bald um eine Attraktion bereichert, die letzte und zugleich größte der drei religiösen Kompositionen, die das Spätwerk des Künstlers beherrschen.

West signierte das Bild *Der Tod auf dem fahlen Pferd* (Abb. 16) am 10. Oktober 1817, seinem neunundsiebzigsten Geburtstag.[133] Wie groß der Anteil seiner beiden Söhne an dem Werk war, bleibt der Spekulation überlassen. Dargestellt ist die Öffnung der ersten fünf Siegel, wie Johannes sie im 6. Kapitel des Buches der Offenbarung beschreibt.[134] Ende November wurde das Gemälde nach Pall Mall transportiert und blieb dort zusammen mit der *Verurteilung Christi* mindestens bis September 1818 dem Publikum zugänglich. Eine solche langjährige Separatausstellung eines Künstlers mit gelegentlich wechselndem Schauangebot - neben den Hauptwerken waren bei West im übrigen stets einige Vorstudien und sonstige kleinere Gemälde zu sehen - hatte es in ähnlicher Form zuvor erst einmal, und zwar in Paris,

---

130 Whitley, *Art in England*, Bd. 1, S. 231.
131 Zit. nach ebd., S. 232.
132 Erffa u. Staley, *West*, S. 359. Vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 114, die sich zum Teil ebenfalls auf Erffa stützt, aber sogar 150 Pfund Wochengewinn errechnet.
133 Zum folgenden s. Erffa u. Staley, *West*, S. 388-390. Vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 115f.
134 Drechsler, *Kunst und Kommerz*, spricht irrtümlich von der Öffnung der vier Siegel.

gegeben.[135] Ihr dauerhafter Erfolg - die *Verurteilung Christi* soll im Laufe der über vier Jahre 240.000 Besucher angezogen haben[136]- läßt darauf schließen, daß an der Wende zum 19. Jahrhundert neben Italien als dem wichtigsten Ziel der Grand Tour auch die europäischen Metropolen für aktuelle Kunst, London und Paris, im aufblühenden Kunsttourismus der Zeit bereits eine bedeutende Rolle spielten.

Ein Beispiel dafür ist auch die 1821 eröffnete Galerie, die Wests Söhne nach dessen Tod im März 1820 im Garten des väterlichen Anwesens errichteten, um dort die in Familienbesitz verbliebenen Werke, allen voran die zwei Monumentalgemälde *Die Verurteilung Christi* und *Der Tod auf dem fahlen Pferd*, auszustellen.[137] Mehr als 95.000 Besucher sollen sie in den ersten zwölf Monaten besucht haben.[138] Waren das noch vorwiegend Londoner, so trugen danach wohl vor allem Bildungsreisende dazu bei, daß "West's Picture Gallery" (Abb. 17) sich neben Westminster Abbey, St. Paul's Cathedral und verschiedenen Wachsfigurenkabinetten als eine der führenden Sehenswürdigkeiten der Stadt etablierte.[139] Doch im Laufe der Zeit sah sich zumindest das Londoner Publikum an den Bildern satt. Als die Galerie unrentabel zu werden begann, boten die Betreiber 1826 die gesamte Sammlung der Regierung der Vereinigten Staaten zum Kauf an. Ihr Argument, hierbei handele es sich um den idealen Kern einer zu gründenden Nationalgalerie, stieß allerdings jenseits des Atlantik auf taube Ohren. Nach drei weiteren Jahren mit sinkenden Einnahmen blieb schließlich nur noch der Weg zum Auktionator.

Über die Gründe für die einst ungeheure Popularität der kolossalen Leinwände lassen sich hier nur Vermutungen anstellen. Eine eingehendere Beschäftigung mit den in der Literatur zu West meist vernachlässigten Bildern würde den Rahmen dieses Überblicks sprengen und ist schon deswegen problematisch, weil ihr jetziger Aufbewahrungsort in Übersee eine Untersuchung der Originale verhindert. An ihrem ästhetischen Wert kann es kaum gelegen haben. Schon die zeitgenössische Kritik ging mit ihnen hart ins Gericht, und bis heute gelten sie als aufgeblähte, künstlerisch mittelmäßige Monumentalwerke.[140] Ihre schiere Größe war sicherlich ein wichtiges Moment, und nicht ohne Grund wählte West für seine Kompositionen zuletzt immer gewaltigere Formate.[141] Bei der *Krankenheilung* fällt neben der Vielzahl der Figuren und ihrem übersteigerten Minenspiel die unmittelbare Nähe auf, mit der die Szene vor dem Betrachter spielt. Dieser wird unweigerlich in die Bildhandlung einbezogen; nichts trennt ihn von der statuengleichen, ihm frontal zugewandten Gestalt des Gottessohnes, hautnah erlebt er das Wunder der Heilung mit. In der *Verurteilung Christi* bleibt dagegen durch die Figuren im

---

135 Gemeint ist Davids Ausstellung der *Sabinerinnen*. S. dazu unten, S. 79-90. Diese Tradition setzten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Künstler wie Gustave Doré fort. Vgl. zu dessen Scripture Gallery in der Chronik S. 473.

136 Das behauptet der Verfasser der zur West-Auktion 1829 herausgegebenen Broschüre *A Catalogue Raisonné of the Unequalled Collection of Historical Pictures and other admired Compositions...which will be sold by Auction by Mr. George Robbins (May 22, 23 and 25th)*, o. O. [London] 1829. Ein Exemplar befindet sich in der National Art Library in London.

137 Erffa u. Staley, *West*, S. 150.

138 Whitley, Art in England, Bd. 2, S. 9.

139 Altick, *Shows of London*, S. 221f.

140 So halten etwa Erffa u. Staley, *West*, S. 144-146, die Vorstudien für gelungener als die Endfassungen. Zur Beurteilung von *Die Verurteilung Christi* und *Der Tod auf dem fahlen Pferd* durch die zeitgenössische Presse s. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 114-116.

141 Drechsler, *Kunst und Kommerz*, 108, sieht darin eine Reaktion der Historienmalerei auf die Konkurrenz des Panoramas.

Vordergrund eine Distanz zu den Hauptakteuren gewahrt. Sie erlaubt es dem Betrachter, das Geschehen wie in einem Panorama in seiner Gesamtheit zu überschauen und wie das Volk im Bildhintergrund gleichsam aus sicherer Entfernung Zeuge dieses folgenschweren Moments in der Lebensgeschichte des Heilands zu werden. Frappierend ist auch hier die Menge der abgebildeten Personen. West inszenierte ein grandioses Spektakel, das aus heutiger Sicht an die pompösen Bibelfilme Hollywoods der fünfziger und sechziger Jahre erinnert. Zeichnet sich die *Verurteilung Christi* durch eine statische, horizontal und vertikal fest verankerte Komposition aus, so sprengte West in der apokalyptischen Vision seines letzten Bildes förmlich den Rahmen: Den Tod selbst läßt er auf den Betrachter zu preschen, und auch sonst zieht er alle Register, um ihn das Fürchten zu lehren. Wurde West zu Beginn seiner Karriere mit Bildern wie *Agrippina landet in Brundisium mit der Asche des Germanicus* zum Mitbegründer der klassizistischen Malerei, so schlägt er am Ende einen deutlich romantischen Ton an.

Ist also die Formensprache der drei Spätwerke jeweils unterschiedlich, so entwickelt sie aufgrund der Bildformate stets eine visuelle Intensität, deren Wirkung auf die Zeitgenossen der heutige, an Kino, Plakatwände und die Bilderflut in den Medien gewöhnte Betrachter nur noch erahnen kann. Wests Beispiel lehrt im übrigen, daß nicht nur aktuelle, lokal bedeutsame oder den militärischen Ruhm der Nation feiernde Themen in Einzelbildausstellungen Erfolg hatten, sondern auch die zeitlosen, durch säkulare Tendenzen der Aufklärung und die klassizistische Hinwendung zur Antike scheinbar verdrängten Inhalte der christlichen Ikonographie. Damit nimmt er, wie schon der folgende Abschnitt zeigen wird, keine Ausnahmestellung in der Geschichte des Tourneebildes ein; insbesondere das Leben und Leiden Christi blieb bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ein Themenbereich, dem sich viele Maler immer wieder zuwandten.

2.4. Benjamin Robert Haydon

Benjamin Robert Haydon (1786-1846) ist die dritte Londoner Künstlerpersönlichkeit aus den Jahrzehnten um 1800, deren Bedeutung für die Frühgeschichte der Einzelbildausstellung es rechtfertigt, ihr ein eigenes Teilkapitel zu widmen. Über Haydons Leben, seine Gedanken und Ziele, seine Arbeit und seine separaten Ausstellungen sind wir besonders gut unterrichtet, da er eine bis 1820 reichende Autobiographie und ein bis zum Ende seines Lebens geführtes Tagebuch hinterlassen hat.[142] Haydon kam 1804 aus Plymouth

[142] Haydon begann die Autobiographie 1839. Sie erschien erstmals bereits 1853, allerdings in gekürzter Form: *The Autobiography and Memoirs of B. R. Haydon (1786-1846)*, 2 Bde., hg. v. Tom Taylor, London 1926 (Neuauflage). Ich beziehe mich im folgenden auf die nach dem Originalmanuskript herausgegebene Neuausgabe: Benjamin Robert Haydon, *The Autobiography and Journals*, hg. v. Malcolm Elwin, London 1950, daneben die Tagebuchedition *The Diary of Benjamin Robert Haydon*, 5 Bde., hg. v. Willard Bissell Pope, Cambridge (Mass.) 1960-1963, sowie die Biographie von Eric George, *The Life and Death of Benjamin Robert Haydon: Historical Painter 1786-1846*, 2., erg. Aufl., Oxford 1967 (Erstausg. 1948). Vgl. jetzt auch Schneemann, "Ausstellungsstrategie", und Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 124-132 u. 138-143.

nach London und begann hier eine von Beginn an mit hochgesteckten Zielen verbundene Künstlerlaufbahn. Auf die Unterstützung der Royal Academy konnte er dabei seit 1809, als es während seiner zweiten Teilnahme an deren Ausstellungen zu Streitigkeiten und schließlich zum Bruch mit der Institution gekommen war, nicht mehr zählen.[143] Dennoch wagte er es 1812, in einem für Historienmaler nicht eben günstigen Umfeld ein Werk in Angriff zu nehmen, das seinen Ansprüchen genügte. Der Andrang vor Wests *Krankenheilung* in der Ausstellung der British Institution im Vorjahr spielte dabei sicherlich eine ermutigende Rolle. Anfang 1814 war das großformatige Gemälde *Das Urteil des Salomo* vollendet und erhielt in der Jahresausstellung der Society of Painters in Water Colours in Spring Gardens den Ehrenplatz.[144] Die Schau machte Haydon mit einem Schlag berühmt. Schon am dritten Tag konnte er das in der Presse überschwenglich gelobte Gemälde für 700 Pfund verkaufen, während in seinem Haus dutzendweise Glückwunschkarten der feinen Gesellschaft eintrafen.

Es brachen nun angenehme Zeiten für den jungen Maler an, die aber bereits den Keim des späteren Scheiterns in sich trugen. Eben noch ein unbeschriebenes Blatt in der zahlreichen Londoner Künstlerschaft, hatte ihn der Erfolg eines einzigen Bildes unversehens aus der Anonymität gerissen und in die künstlerische und gesellschaftliche Spitze der Stadt katapultiert. Sonntag nachmittags, wenn er Besucher empfing, wurde sein Atelier zu einem beliebten Treffpunkt für alles, was in London Rang und Namen hatte - Adelige, Künstler, Literaten und Schauspieler gaben sich bei ihm ein Stelldichein.[145] Haydon genoß es, im Rampenlicht zu stehen, übersah dabei aber seine angespannte finanzielle Lage. Die 700 Pfund reichten nicht aus, um alle Schulden zu begleichen, die er in den vorangegangenen zwei Jahren angehäuft hatte, und auch großzügige Mäzene befanden sich nicht unter denen, die neuerdings seine Bekanntschaft suchten. Trotzdem nahm er noch 1814 voller Optimismus ein wesentlich ambitiöseres, thematisch und im Format wohl auch von West beeinflußtes Monumentalgemälde in Angriff.

Sechs volle Jahre kostete ihn die Arbeit an *Christi triumphaler Einzug in Jerusalem* (Abb. 18).[146] Seine wirtschaftlichen Verhältnisse wurden in dieser Zeit immer schwieriger. Er begann, wahllos von Bekannten und zunehmend auch von professionellen Kreditgebern Geld zu borgen, bis er allmählich selbst den Überblick über die ständig wachsenden Verbindlichkeiten verlor.[147] Als Haydon 1823 erstmals wegen säumiger Rückzahlungen im Gefängnis saß, meldeten umgehend 150 Schuldner ihre Ansprüche an, wobei engere Freunde vermutlich noch darauf verzichteten, um ihn nicht zusätzlich zu belasten. In seiner Selbsteinschätzung als künstlerisches Genie lehnte er es ab, sich mit so profanen

---

143 S. hierzu Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 125 u. Schneemann, S. 230f.

144 Zur Ausstellung des Bildes dort s. George, *Haydon*, S. 58-62. Hier wird aus einer Reihe überaus positiver Besprechungen führender Londoner Blätter, darunter der *Morning Chronicle*, der *Examiner* und der *Spectator*, zitiert. Damit ergeben sich Zweifel an Drechslers nur durch ein Quellenbeispiel gestützte Behauptung, das Bild habe eine "niederschmetternde Kritik" (S. 126) erfahren.

145 George, *Haydon*, S. 72.

146 Hinsichtlich des Titels folge ich dem originalen Katalog der Ausstellung des Gemäldes 1820: Benjamin Robert Haydon, *Description of Mr. Haydon's Picture of Christ's triumphant Entry into Jerusalem, and other Pictures, now exhibiting at Bullock's Great Room, Egyptian Hall, Picadilly*, London 1820. Ein Exemplar befindet sich in der National Art Library in London, (Sig.: 200.B.72). Zum Inhalt der Broschüre s. Schneemann, "Ausstellungsstrategie", S. 235f. Ebd., S. 227, Anm. 8, werden die Maße des Bildes (579 x 488) und der gegenwärtige Aufbewahrungsort (Ohio, Saint Mary's Seminary) genannt. Zur Ausstellungsgeschichte und dem weiteren Schicksal des Gemäldes bis in die heutige Zeit s. die Hinweise in Haydon, *Diary*, Bd. 2, S. 266.

147 Siehe hierzu George, *Haydon*, S. 91-103.

Dingen wie der Sorge um ein geregeltes Einkommen zu befassen, sondern vertraute vielmehr darauf, daß ihm alles Nötige auf irgendeinem Wege zufallen und das Publikum seinen selbstlosen Einsatz am Ende belohnen würde. Er ging sogar so weit, auf lukrative Aufträge zu verzichten, wenn er der Ansicht war, sie könnten ihn zu sehr von seiner eigentlichen Aufgabe ablenken. Haydons naive Zuversicht und planlose Lebensführung sollten ihm Jahrzehnte später zum Verhängnis werden.

Zunächst jedoch schien ihm das Schicksal gewogen. Anfang 1820 nahm er, ohne einen Penny in der Tasche, aber mit dem fertigen Gemälde als Sicherheit, Verhandlungen mit William Bullock, dem Betreiber der Egyptian Hall auf.[148] Bullock, unkonventionell und selbst ein Hasardeur, vermietete ihm schließlich zum Preis von 300 Pfund, die von zukünftigen Einnahmen zu bezahlen waren, vom 1. März an für ein Jahr den Great Room im Obergeschoß. Sobald Haydon ihn zur Verfügung hatte, bereitete er mit einer Gruppe von Raumausstattern und Gehilfen die Ausstellung vor. Wochenlang schnitten sie farblich auf das Bild abgestimmte braune und purpurrote Stoffe zurecht, nähten, tapezierten und drapierten, stellten Stuhlreihen auf und richteten den Saal auch sonst festlich her. Drei eigens angeheuerte Soldaten trugen auf ihren Schultern die gerollte Leinwand herbei und halfen, sie in den 600 Pfund schweren Rahmen zu spannen. Die freien Wandflächen füllte Haydon mit älteren Arbeiten, die in der Ausstellung Interessenten finden mochten.[149] Abends signierte er die von Schülern geschriebenen Einladungskarten - insgesamt verschickte er 800 Stück - für den als "private day" vorgesehenen 25. März, einen Samstag. "All the ministers and their ladies, all the foreign ambassadors, all the bishops, all the beauties in high life, the officers on guard at the palace, all the geniuses in town, and everybody of any note were invited and came", vermerkte er später stolz in seinen Erinnerungen.[150] Die aufwendigen Vorbereitungen verschlangen auch seine letzten Geldreserven und zwangen ihn, kurz vor Beginn der Ausstellung noch einmal bei Freunden als Bittsteller vorzusprechen, um die Materialien für den Firniß erwerben zu können.

Schließlich war der große Moment gekommen, auf den Haydon jahrelang hingearbeitet hatte. Die autobiographischen Aufzeichnungen schildern, ungeachtet aller nachträglichen Dramatisierung und Verklärung, eindringlich die Spannung jenes Tages, von dem sein Schicksal als Künstler und nicht zuletzt sein wirtschaftliches Überleben abhingen:

> "Saturday came at last. I stayed over at Hatchett's Coffee Room, went into the hall before the hour I had fixed, and seeing servants at all their posts, chairs all in a row, thought it odd nobody had come before twelve. I felt at any rate somebody ought to have been over-anxious. Then I got wretched and said, 'Perhaps nobody will come. Yes, nobody will come, that's clear.' I went over to the coffee-room again, watching the clock inside the bar. At half past twelve I stole over again. Sammons [Haydons Diener, d. V.] looked knowing. 'Anybody come?' said I. 'Yes, sir; Sir William Scott is just gone in.' 'That will do; he always goes to

---

148 Zum folgenden s. Haydon, Autobiography and Journals, S. 279-292, und George, Haydon, S. 127-134.

149 Das geht aus dem Titel des Kataloges hervor (vgl. Anm. 146). Zur Gestaltung des Ausstellungsraumes vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 130-132. Bei ihren Bemühungen, die aufwendige Inszenierung von *Christi Einzug in Jerusalem* zu rekonstruieren, übersieht sie die Tatsache, daß daneben noch eine Reihe anderer Gemälde ausgestellt war. Vgl. dazu auch Anm. 676 auf S. 186, in der es heißt, Haydon habe erstmals 1832 in einer separaten Ausstellung mehr als ein Gemälde gezeigt. Allerdings hebt sie zu Recht die alles überstrahlende Dominanz des Hauptwerkes hervor, so daß Schneemann, "Ausstellungsstrategie", S. 235, wohl zu weit geht, wenn er nivellierend von "einer Art von Rückschau über seine bisherige Produktion" spricht.

150 Haydon, Autobiography and Journals, S. 282.

> every exhibition on earth, and brings everybody.' Away I went and had a good lunch, drank a couple of glasses of sherry, and sallied forth about half-past three, ready for anything. As I turned my anxious eyes towards the Hall a crowd of carriages was blocking up Piccadilly. 'Ha, ha, that will do,' said I, and bounding over, I found the whole passage full of servants, and all the bustle and chat, and noise and hallooing of coachmen, of a regular rout at noon-day! Up I went, proudly. Sammons was 7 feet high; there was no speaking to him. The room was full. Keats and Hazlitt were up in a corner, really rejoicing. At this moment in came the Persian ambassador and his suite; his fine manly person and black beard, with his splendid dress, made a prodigious show, and he said, in good English and in a loud voice, 'I like the elbow of soldier.' By five all was enthusiasm, especially amongst the women ..."[151].

Besondere Sorgen bereitete Haydon der mehrmals übermalte Kopf Christi, und in der Tat sorgte er im Saal für einige Ratlosigkeit, bis Sarah Siddons, die allseits geachtete Königin der Londoner Theaterwelt, eine Entscheidung zu seinen Gunsten herbeiführte:

> "The Christ's head startled people. It was not the traditional head; not the type; not orthodox. Everybody seemed afraid, when in walked, with all the dignity of her majestic presence, Mrs. Siddons, like a Ceres or a Juno. The whole room remained dead silent, and allowed her to think. After a few minutes Sir George Beaumont, who was extremely anxious, said in a very delicate manner: 'How do you like the Christ?' Everybody listened for her reply. After a moment, in a deep, loud, tragic tone she said: 'It is completely successful.' I was then presented with all the ceremonies of a levee, and she invited me to her house in an awful tone ..."[152].

Später bedankte sich Haydon in einem persönlichen Brief bei Siddons, deren Worte verhindert hatten, daß die Stimmung im Saal Mißklänge erhielt oder gar gegen das Bild umschlug.[153]

Ab Montag, zwei Tage nach der Eröffnung für geladene Gäste, war die Austellung für die Öffentlichkeit zugänglich. Die Kunde von der geglückten 'Premiere' hatte sich wie ein Lauffeuer verbreitet und führte das Publikum scharenweise herbei. Angesichts des Besucheransturms und hymnischer Besprechungen in der Presse vermochten selbst manche Akademiker, die Kunstausstellungen in Bullocks Etablissement für unwürdig hielten, ihre Neugierde nicht zu zügeln und wagten sich verstohlen dorthin, um einen Blick auf das Bild zu werfen. Haydon, der zur Royal Academy wie erwähnt ein äußerst gespanntes Verhältnis hatte und sie in der Öffentlichkeit heftig kritisierte, registrierte das Erscheinen ihrer Mitglieder sehr wohl und nahm es mit Befriedigung zur Kenntnis.[154]

Als das Gemälde nach dem Presserummel der ersten Wochen aus den Schlagzeilen verschwand und das Salongespräch sich anderen Themen zuwandte, wurde der Andrang allmählich geringer. Die Tageseinnahmen von anfangs bis zu 50 Pfund sanken im Sommer, als viele Londoner aufs Land fuhren oder ihre Freizeit im Freien verbrachten, so weit, daß damit kaum mehr die laufenden Ausgaben gedeckt waren; einmal fanden ganze neun Besucher den Weg in die Ausstellung.[155] Offenbar besserte sich die Situation auch im Herbst nicht mehr wesentlich, denn bereits am 4. November, lange vor dem Ablauf des einjährigen Mietvertrages, schloß Haydon die Ausstellung. Schuld daran, daß das Publikumsinteresse so stark nachließ, war sicherlich auch die Konkurrenz durch Théodore Gericault, der in einem anderen Saal

---

151 Ebd.
152 Ebd., S. 283.
153 Der Brief und die Antwort darauf sind abgedruckt ebd., S. 284.
154 Ebd., S. 283.
155 Die Zahlen s. ebd., S. 287f., und George, *Haydon*, S. 133f.

der Egyptian Hall seit Juni 1820 sein monumentales Gemälde *Das Floß der Medusa* zur Ausstellung brachte.[156] Dennoch war das Unternehmen ein finanzieller Erfolg. Der Verkauf von Eintrittskarten zu einem Shilling und Katalogen zu 6 Pence erbrachte 1.760 Pfund. Davon verblieb Haydon am Ende ein Reingewinn von knapp 1.298 Pfund, der allerdings umgehend durch die Forderungen seiner Gläubiger aufgezehrt wurde. Da niemand für das Bild ein akzeptables Angebot machte, nahm er neue Kredite auf und verschiffte es nach Edinburgh, um es dort vorzuführen.[157] Die mit hohen Unkosten verbundenen Ausstellungen dort sowie anschließend in Glasgow waren mit Einnahmen von 500 und 400 Pfund einigermaßen lohnend, doch ein Käufer fand sich weiterhin nicht, und so trat er schließlich zusammen mit dem Gemälde die Heimreise nach London an.[158]

Bald nach der Rückkehr nahm Haydon ein neues Werk in Angriff, eine großformatige Darstellung der Auferweckung des Lazarus.[159] Nach der Vollendung des Bildes mietete er Anfang 1823, wie drei Jahre zuvor, den Great Room im ersten Stock der Egyptian Hall. Der private day am 1. März wurde zu einem ähnlichen Triumph wie damals, und auch die Ausstellung lief mit Tageseinnahmen bis über 30 Pfund vielversprechend an. Doch ausgerechnet jetzt verlor einer seiner Hauptgläubiger bei Spekulationen das gesamte Vermögen, und Haydon stand plötzlich Forderungen von dessen Banken in Höhe von 900 Pfund gegenüber. Dies brachte auch andere Geldgeber auf den Plan, die um die Rückzahlung ihrer Kredite fürchteten. Jetzt rächten sich der jahrelange sorglose Umgang mit Geld und der Hang zu unkontrollierter Verschuldung: eine Lawine von Mahnungen und offenen Rechnungen stürzte auf ihn ein. Die eingeschalteten Rechtsanwälte setzten am 13. April die Schließung der Ausstellung durch. *Die Auferweckung des Lazarus* und Haydons sonstiger Besitz wurden beschlagnahmt und zwangsversteigert, er selbst kam am 21. April ins Gefängnis. Ironischerweise verloren die Gläubiger zu einem Zeitpunkt die Nerven, als er mit seiner Malerei erstmals seit langer Zeit wieder Geld verdiente. Bei der Gerichtsverhandlung am 22. Juli erhob schließlich aber keiner von ihnen Anklage, wohl weil bei Haydon ohnehin nichts mehr zu holen war, vielleicht auch aus Mitleid mit dem seit Monaten Inhaftierten. Vier Tage später wurde er auf freien Fuß gesetzt.

In den folgenden Jahrzehnten suchte Haydon immer wieder den Weg zu Bullock, um seine schwer verkäuflichen Monumentalgemälde gewinnbringend auszustellen, doch die meisten dieser Versuche endeten in einem finanziellen Desaster, wie aus einer Auflistung der Bilanzen in seinem Tagebuch hervorgeht.[160] Daneben schrieb er regelmäßig Petitionen an die Regierung, in denen er, stets vergeblich, um öffentliche Aufträge bat. Im Jahre 1846 nahm der glücklose, inzwischen sechzigjährige Künstler, der durch die vielen Skandale längst auch sein einstiges gesellschaftliches Ansehen eingebüßt hatte, noch

---

156 Siehe dazu unten, S. 99-101.
157 Siehe hierzu George, *Haydon*, S. 133f. u. 291f. Vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 138f.
158 Vgl. dagegen Schneemann, "Ausstellungsstrategie", S. 237, der auf anschließende Ausstellungen in Bristol, Birmingham, Liverpool und Dublin hinweist.
159 Zum folgenden s. Haydon, *Diary*, Bd. 2, S. 399-421, ders., *Autobiography and Journals*, S. 328-340, und George, *Haydon*, S. 145-152.
160 Haydon, *Diary*, Bd. 2, S. 509.

einmal einen Anlauf, den lange gehegten Traum einer Stellung als Historienmaler im Dienste des Staates zu verwirklichen. Er führte zwei Gemälde eines geplanten sechsteiligen Zyklus über gute und schlechte Regierungsformen aus, in der Hoffnung, sich durch deren erfolgreiche Ausstellung als geeigneter Künstler für die Dekoration des neuen Parlamentsgebäudes zu empfehlen.[161] Er präsentierte *Die Verbannung des Aristides* und *Die Verbrennung Roms durch Nero* wie gewöhnlich in der Egyptian Hall, allerdings nicht im Great Room, der bereits anderweitig vermietet war: Dort trat vom 13. April an der zwergwüchsige Napoleonimitator General Tom Thumb auf.

Schon am 4. April, dem private day, als bei strömendem Regen kaum einer der 400 geladenen Gäste erschien, entpuppten sich Haydons Hoffnungen als Illusion. Die Zeiten, in denen er mit seiner Kunst das Stadtgespräch beherrschte, waren endgültig vorüber. Besonders demütigend mußte es für ihn sein, die gähnende Leere bei sich im Saal zu erleben, während die Massen nebenan für die Vorführung Tom Thumbs Schlange standen und der Lärm von dort herüberdrang. Aus den Tagebucheintragungen jener Wochen sprechen Hoffnung und Trotz, aber auch Verzweiflung und einsetzende Resignation; stellenweise wirken sie schon fast wie ein Abgesang auf die eigene, gescheiterte Mission, die englische Historienmalerei auf glanzvolle Höhen zu führen:

> "*April 4*. O God bless this day with complete success. Amen ... It rained the whole day! Nobody came except Jerrold, Bowring, Fox Maule, & Hobhouse. 26 years ago, the rain would not have prevented them! But now it is not so! However I do not despair ...
> *April 6*. Receipts Aristeides [sic!], L1, 1s. 6d., 1846. Receipts 1820, L19, 16s., Jerusalem. In God I trust. Amen.
> *April 7*. Rain! 1. 8. 6.
> *April 9*. Fine weather. Things begin to turn, I think ...
> *April 13*. Easter Monday. O God, bless my receipts this day, for the sake of my Creditors, my family, & my Art. Amen.
> Receipts, 22 -------1. 2.
> Catalogues, 3 ------- 1. 6.
> --------
> 1. 3. 6.
> ... They rush by thousands to see [Tom] Thumb. They push, they fight, they scream, they faint, they cry help & murder, & oh & ah. They see my bills, my boards, my caravans, & don't read them ...
> *April 21*. Tom Thumb had 12.000 last week; B. R. Haydon, 133 1/2 (a little girl). Exquisite Taste of the English people ...
> *May 5*. ... Came home in excruciating anxiety, not being able to raise the money for my rent for the Hall ...
> *May 6* ... This is historical Painting in England!"[162].

Am 18. Mai schloß die Ausstellung mit einem Verlust von rund 111 Pfund.[163] Die Verfolgungen durch Gläubiger setzten nun heftiger denn je ein, täglich trafen Mahnungen und Drohbriefe mit der Post ein. Einen Monat ertrug Haydon die aussichtslose Lage noch, dann beschloß er, seinem für ihn sinnlos gewordenen Leben ein Ende zu bereiten. Den Selbstmord bereitete er so minuziös vor wie einst die

---

161 Zu den näheren Umständen ihrer Enstehung s. Schneemann, "Ausstellungsstrategie", S. 238f., und Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 187, Anm. 689.
162 Haydon, *Diary*, Bd. 5, S. 529-540.
163 Ebd., S. 544. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 143, nennt irrtümlich den 18. April als Tag der Schließung.

Präsentation seiner Gemälde.[164] Am Morgen des 22. Juni ging er zu einem Waffenhändler und kaufte zwei Pistolen. Anschließend setzte er ein Schreiben auf, in dem er einen wohlhabenden Freund um eine Rente für seine Frau bat. Auch ihr und seinen Kindern hinterließ er Abschiedsbriefe. Er besaß sogar noch die Kaltblütigkeit, das Tagebuch stilvoll abzuschließen:

"*June 22.* God forgive - me - Amen.
Finis
of
B. R. Haydon
'Stretch me no longer on this tough world' - Lear.
End -
XXVI Volume"[165].

Kurz vor elf Uhr schoß er sich in den Kopf, lud nach, schoß erneut, und schnitt sich dann mit einem bereitgelegten Rasiermesser die Kehle durch. Das tragischste Kapitel in der Geschichte der Einzelbildausstellung hatte ein Ende gefunden.

2.5. John Martin

In mancher Hinsicht ähnlich, aber ungleich erfolgreicher verlief die Karriere von Haydons Zeitgenosse und Freund John Martin (1789-1854).[166] Als Siebzehnjähriger verließ er 1806 sein Elternhaus in Newcastle und wagte mittellos den Sprung nach London, um dort Maler zu werden. Er arbeitete zunächst einige Jahre in der Werkstatt des Glas- und Porzellanmalers William Collins, bis er 1812 innerhalb nur eines Monats sein erstes größeres Gemälde schuf. *Sadak auf der Suche nach den Wassern der Vergessenheit*, die Illustration einer Märchenszene, weist bereits jene Eigentümlichkeiten auf, die Martins Stil bis heute unverwechselbar machen und ihn in London rasch bekannt werden ließen.[167] Dabei handelt es sich vor allem um eine extrem miniaturhafte Darstellung der Hauptfigur, was zur Folge hat, daß die Umgebung für das Auge des Betrachters ins Gigantische wächst. Dieser fortan immer wieder von Martin angewandte Kunstgriff steigert den dramatischen Effekt der urweltlichen, von Blitzen durchzuckten Landschaft immens. Sadak wirkt der Gewalt der Elemente hilflos ausgesetzt, und auch der Betrachter droht vor dieser und späteren Kompositionen wie in einen Strudel gerissen zu werden und sich in der unendlichen Weite der Martinschen Bildwelten zu verlieren. Das in der Jahresausstellung der Royal Academy gezeigte Gemälde, gleichsam ein Panorama im Taschenformat, fand prompt einen Liebhaber,

164 George, *Haydon*, S. 292-294.
165 Haydon, *Diary*, Bd. 5, S. 553.
166 Zu Martin s. die beiden Monographien von William Feaver, *The Art of John Martin*, Oxford University Press 1975, und Thomas Balston, *John Martin 1789-1854: His Life and Works*, London 1947.
167 Zu dem Gemälde s. Feaver, *Martin*, S. 16-24, und Balston, *Martin*, S. 32-35.

der es für 50 Pfund erwarb - eine beachtliche Summe für das Erstlingswerk des jungen Künstlers, der bis dahin kaum mehr als zwei Pfund pro Woche verdiente.

In den folgenden Jahren nahm Martin regelmäßig an den Veranstaltungen der Royal Academy und der British Institution teil. Zur Akademie hatte er ein eher distanziertes Verhältnis, das 1814 durch einen Zwischenfall noch zusätzlich belastet wurde, als nämlich jemand kurz vor dem Beginn der Ausstellung Firnißflüssigkeit über ein Bild von ihm goß und es dabei erheblich beschädigte.[168] Martin, der davon erst am Eröffnungstag erfuhr, glaubte nicht an ein Versehen, sondern argwöhnte einen vorsätzlichen Angriff auf ihn und seine unkonventionelle Malerei. Er stellte zwar weiterhin in Somerset House aus, aber der Bruch zwischen ihm und der Akademie war vollzogen. Als 1820 seine Aufnahme als Mitglied zur Abstimmung stand, bekam er keine einzige Stimme. Neben Haydon wurde Martin zum bekanntesten Künstler außerhalb der Akademie und zu einem ihrer schärfsten Kritiker.

Aufsehen erregte er erstmals mit dem Gemälde *Josua befiehlt der Sonne, über Gibeon stillzustehen*, das 1816 bei der Royal Academy und im folgenden Jahr bei der British Institution zu sehen war. Hier ging er noch einen Schritt weiter als bei *Sadak* und ließ das ganze Volk Israel samt seiner Widersacher in der Ferne vor der Kanaaniterstadt und einer unermeßlichen Landschaft aufmarschieren, um sie zu Zeugen des göttlichen Wunders zu machen. Der endgültige Durchbruch gelang ihm jedoch erst 1819 mit *Der Fall Babylons* (Abb. 19).[169] Das Gemälde, in dem die wie am Reißbrett entstandene architektonische Rekonstruktion der sagenhaften Stadt über die Handlungsmotive dominiert, ist ohne den archäologischen Forschungseifer der Zeit um 1800 und die großen Fortschritte auf diesem Gebiet undenkbar. Von den Ausgrabungsstätten in Kleinasien trafen jedes Jahr neue Schätze in London ein, die das Publikum dann im British Museum und anderswo bestaunen konnte. Was man bis dahin lediglich aus der Bibel und den Schriften antiker Geschichtsschreiber kannte, war nun Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen und in den gefundenen Überresten sogar sinnlich faßbar. Das faszinierte nicht nur eine kleine Elite von Forschern und Bildungsreisenden, der es möglich war, selbst die historischen Schauplätze aufzusuchen und sich eingehend mit Fachliteratur zu beschäftigen, sondern auch große Teile der middle classes. Für sie schuf Martin den *Fall Babylons* und eine Reihe ähnlicher Werke, die er in den folgenden Jahren meist in separaten Ausstellungen vorführte. Mit Hilfe von Quellentexten, Reisebeschreibungen und Ausgrabungsberichten, ergänzt durch Phantasie und malerische Effektmittel, illustrierte er den aktuellen Stand der Altertumsforschung auf eine Weise, die zugleich unterhielt, belehrte und verblüffte.

In der Ausstellung der British Institution sorgte das Bild für eine kleine Sensation und rückte umgehend in den Mittelpunkt des Interesses. Der *Examiner* schrieb in einer enthusiastisch gestimmten Besprechung:

> "The spectators crowd around it, some with silence, some with exclamatory admiration; sometimes very near to look at the numerous small objects that cannot be distinguished at a distance, sometimes further off to feast upon the grandeur of the whole; leaving it, but still

168 Hierzu und zu Martins Verhältnis zur Royal Academy s. Feaver, *Martin*, S. 23f.
169 Feaver, *Martin*, S. 39-45, und Balston, *Martin*, S. 48-50.

thrilling with the strange and felicitous expression, coming back to look at it again, after having looked at most of the other pictures with an absent mind ...'"[170].

Unmittelbar nach der Schau konnte Martin das Gemälde für 400 Pfund verkaufen.

Zwei Jahre später, im Februar 1821, feierte er an gleicher Stelle mit *Das Festmahl des Belsazar* (Abb. 20) einen noch spektakuläreren Erfolg.[171] Die kilometerlange, von Abertausenden bevölkerte Festtafel inmitten einer sich endlos in die Tiefe erstreckenden, jedes menschliche Maß sprengenden Palastarchitektur berauschte das Publikum geradezu. Der Andrang vor dem Bild zwang die Direktoren der British Institution dazu, es durch Schranken abzuschirmen und die Ausstellung um drei Wochen zu verlängern. Daß sie Martin den jährlichen Preis für den bedeutendsten künstlerischen Beitrag in Höhe von 200 Pfund zusprachen, war unter diesen Umständen selbstverständlich. Der Herzog von Buckingham bot noch während der Veranstaltung 800 Pfund für das Gemälde, doch Martins ehemaliger Arbeitgeber William Collins kam ihm zuvor und erwarb es für eine Ausstellung in seinen Geschäftsräumen. Hier bestaunten es im Mai 1821 weitere 5.000 zahlende Besucher, deren Neugier Collins mit einem besonderen Einfall weckte. Er ließ von Martin, den er an den Einnahmen beteiligte, eine Wiederholung des Gemäldes auf Glas anfertigen und hängte diese - von hinten angestrahlt - in sein Schaufenster, um mit dieser 'Leuchtreklame' auf das im Innern gezeigte Original aufmerksam zu machen. In späteren Jahren, als mit *Belsazar* in London kein Geld mehr zu verdienen war, schickte Collins das Bild auf Wanderausstellungen über die britische Insel; für das Jahr 1825 etwa sind Bath, Bristol, Cheltenham, Glasgow, Edinburgh und Newcastle als Stationen dokumentiert.[172] Der 1821 erstmals erschienene Katalog wurde zu diesem Zweck in unveränderter Form immer wieder neu gedruckt und erreichte 1825 bereits die zweiundvierzigste Auflage.[173]

Das nächste Hauptwerk, *Die Zerstörung von Pompeii und Herculaneum*, präsentierte Martin im März 1822 als Herzstück einer großen, weitere fünfundzwanzig Exponate umfassenden Separatausstellung im Great Room der Egyptian Hall.[174] Neben den Eintrittsgeldern lockte ihn dabei offenbar auch die Aussicht, mit Hilfe der inzwischen erreichten Bekanntheit einige ältere Arbeiten zu verkaufen.

Extreme perspektivische Verkürzungen, ein stupendes Spiel mit Proportionen und ein penibler Verismus im Detail kennzeichnete nicht nur die Malerei Martins, sondern auch die seinerzeit äußerst populären Panoramen und ihre vielfältigen Ableger, darunter vor allem das Diorama, das Jaques Louis Mandé Daguerre (1787-1851) 1822 in Paris erfand und bereits im Jahr darauf als brandneue Attraktion auch in London vorführte.[175] In direkter Konkurrenz mit diesen Medien rang Martin um das Taschengeld eines

---

170 Zit. nach Balston, *Martin*, S. 48.

171 Zu dem Gemälde und seinen Ausstellungen s. Feaver, *Martin*, S. 51-55, und Balston, *Martin*, S. 53-62.

172 Feaver, *Martin*, S. 221, Anm. 77, und Fawcett, *English Provincial Art*, S. 79.

173 *A Description of the Picture, Belshazzar's Feast, Painted by Mr. J. Martin, which gained the Highest Premium at the British Institution in London*, London 1825. Ein Exemplar der 42. Auflage befindet sich in der National Art Library in London (Sig.: Box III 107 LL). Ich gehe unten, S. 335f., genauer auf die Broschüre ein.

174 Zu dem Gemälde und seiner Ausstellung s. Feaver, *Martin*, S. 55-58, und Balston, *Martin*, S. 65-72.

175 Vgl. Ausst.-Kat. *Sehsuchts*, S. 194f.

visuellen Spektakeln gegenüber stets aufgeschlossenen Publikums. Diesen Unterhaltungsformen im Grenzbereich der Kunst, deren ästhetischer Wert unter den Kritikern höchst umstritten war, stand er näher als der Royal Academy und ihrem strengen Regelkanon. Als Historienmaler blieb ihm schon deswegen die Anerkennung versagt, weil er die wichtigste Regel der Gattung verletzte, nämlich die Hauptfiguren ihrer Bedeutung gemäß bildfüllend darzustellen. Daß seine auf äußere Wirkung abzielende Malerei und ihre Vermarktung bei vielen Akademikern auf Ablehnung stießen - mancher wird ihm auch bloß den Erfolg geneidet haben -, und daß die großformatigen Gemälde schwer verkäuflich waren, brauchte ihn wenig zu kümmern, solange das Publikum in seine Ausstellungen strömte und Stiche nach seinen Werken erwarb.

Allerdings zog auch Martin ein geregeltes Einkommen dem möglicherweise ruhmvollen, jedoch nie vorhersehbaren Ausgang separater Ausstellungsunternehmen vor. Nach dem insgesamt unbefriedigenden Ergebnis der Veranstaltung von 1822 bei Bullock verlegte er sich daher zunehmend auf das Feld der graphischen Kunst, was ihm durch eine Reihe lukrativer Aufträge für Illustrationsserien erleichtert wurde.[176] Am Ende der zwanziger Jahre lag hier, insbesondere in der druckgraphischen Vermarktung seiner eigenen Gemälde, Martins primäre Verdienstquelle, wenngleich er weiterhin monumentale Gemälde schuf und sie gelegentlich separat ausstellte. Die Stiche nach *Josua* und *Belsazar* brachten ihm beispielsweise allein im Zeitraum von Juni 1826 bis Dezember 1827 annähernd 3.000 Pfund ein.[177] Die Mehrzahl der Drucke nahmen ihm Kunsthändler ab, die sie, je nach Qualität, zu Preisen zwischen 1 und 10 Pfund weiterverkauften. Bis 1840 weist sein Rechnungsbuch Gesamteinnahmen in Höhe von 20.000 Pfund aus dem Vertrieb von Stichen aus.[178]

Martins letzter und aufwendigster Versuch, antike Zivilisationen auf der Leinwand wiederzuerwecken, war *Der Fall Ninivehs*.[179] Die viermonatige Ausstellung des 1828 vollendeten, heute wie die meisten Werke des Künstlers verschollenen Gemäldes zeigt ihn auf der Höhe seines Ansehens. Zweieinhalbtausend Persönlichkeiten erschienen zur private view und ließen den Tag für ihn zu einem unvergeßlichen Triumph werden. Trotzdem legte er nun für lange Zeit den Pinsel aus der Hand, um sich neben anderen Tätigkeiten der Herstellung von Stichen zuzuwenden.

Im Laufe der dreißiger Jahre sank das Interesse an seinen Drucken allerdings drastisch: Nahm er durch deren Verkauf 1830 noch 1.842 Pfund ein, so betrugen seine Einnahmen daraus 1837 nur noch 146 Pfund.[180] Da Martin in guten Zeiten stets sorglos mit seinem Geld umging und er Freunden und Bekannten - darunter übrigens auch Haydon - freigiebig Darlehen gewährte, die diese oft nicht zurückzahlten, stand er mit einem Mal kurz vor dem Bankrott. Daher faßte er den Entschluß, fortan wieder mehr auf die Malerei zu setzen. Selbst an der Akademieausstellung nahm er 1837 nach zwölfjähriger Abwesenheit erstmals wieder teil, und war von nun an regelmäßig dort vertreten. Nach einigen Jahren hatte er die Krise überwunden und lebte fortan in auskömmlichen Verhältnissen.

---

176 S. hierzu Feaver, *Martin*, S. 72-86, und Balston, *Martin*, S. 73-81 u. 94-105.
177 Balston, *Martin*, S. 101.
178 Feaver, *Martin*, S. 85.
179 Zu dem Bild und seiner Ausstellung s. Feaver, *Martin*, S. 99-104, und Balston, *Martin*, S. 106-113. Vgl. ferner die Hinweise bei Fawcett, *English Provincial Art*, S. 76f.
180 Balston, *Martin*, S. 191.

Am Ende seiner Karriere holte Martin noch einmal zu einem großen Wurf aus und schuf von 1851 bis 1853 drei monumentale Gemälde zu Themen aus dem Buch der Offenbarung.[181] Im Juni 1851 schloß er mit dem Kunsthändler Thomas Maclean einen Vertrag über die kommerzielle Nutzung des kurz zuvor begonnenen Bildes *Das jüngste Gericht* (Abb. 21): Maclean erwarb die Ausstellungs- und Vervielfältigungsrechte von Martin, dem dafür ein Drittel der Gewinne aus dem Verkauf der Stiche zustand. 1852 wurde der Vertrag auf zwei weitere Bilder gleichen Formats ausgedehnt: In *Der große Tag Seines Zorns* (Abb. 22) gestaltete er ein Szenario, das jedem Katastrophenfilm aus Hollywood zur Ehre gereichen würde, und ließ in einem rotglühenden Inferno buchstäblich ganze Gebirge über der Menschheit zusammenstürzen. Das Gegenstück dazu bildete *Die Ebenen des Himmels* (Abb. 23), eine Symphonie aus Licht und Harmonie, in der die Landschaft weiche, wolkengleiche Formen annimmt und alles zu schweben scheint.

Nach der Vollendung des letzten Bildes schickte Maclean die Trilogie Anfang 1854 zunächst auf eine Rundreise über die britische Insel, um flächendeckend die Shillinge des Kunstpublikums abzuschöpfen und für den Stich zu werben. Als Martin im Februar starb, war die Schau, die nun zugleich den Charakter einer Gedächtnisausstellung annahm, gerade in Newcastle zu sehen, anschließend in Birmingham, Leicester, Chester und anderen Orten. Im Frühjahr 1855 trafen die Gemälde wieder in London ein und blieben dort bis in den Sommer hinein ausgestellt. Dann verschwanden sie für zwei Jahre in der Werkstatt des Stechers. Als dieser seine Arbeit beendet hatte, wurden sie zu einer Wanderausstellung in die Vereinigten Staaten gebracht. Anschließend folgte eine zweite Tournee durch die größeren Städte Englands. Bis in die siebziger Jahre hinein waren die Bilder immer wieder unterwegs, doch zu dieser Zeit hatte Martins Kunst bereits viel von ihrer einstigen Wertschätzung verloren, und mit ihr geriet auch der Apokalypse-Zyklus allmählich in Vergessenheit. Nach jahrzehntelanger Lagerung in Depots wurden sie 1935 auf einer Auktion für weniger als sieben Pfund versteigert.

Inzwischen hat die Forschung Martins Schaffen gewürdigt und ihm nach der kritiklosen Bewunderung durch Zeitgenossen und der ebenso überzogenen späteren Mißachtung einen gebührenden Platz in der englischen Kunstgeschichte eingeräumt. Dennoch bleiben Werke aus seiner Hand vielfach bis heute in die Magazine der Museen verbannt.[182] Daß ihm die volle Anerkennung als Künstler versagt bleibt, liegt sicherlich auch daran, daß er den Betrachter mehr durch den Reiz des Fremdartigen und Gewaltigen gefangennimmt als durch intellektuelle Tiefe und ästhetische Feinheit. Zumindest als kultur- und mentalitätsgeschichtliche Dokumente, vielleicht auch als Kunstwerke, verdienten seine Bilder mehr Aufmerksamkeit, als ihnen bislang zuteil geworden ist.

---

181 Zum folgenden Feaver, *Martin*, S. 188-204, und Balston, *Martin*, S. 233-249.

182 Das Bild *Der große Tag Seines Zorns* wurde mir 1994 im Depot der Tate Gallery zugänglich gemacht.

3. Zusammenfassung: Einzelbildausstellungen, Kunst, Kultur und Gesellschaft in England um 1800

Die beiden vorhergehenden Kapitel dienten dazu, ausgehend von einer Skizzierung des frühen Kunstlebens in England darzustellen, wie dort am Ende des 18. Jahrhunderts Einzelbildausstellungen und Tourneebilder aufkamen und welche künstlerische, kulturelle, mentale, soziale und wirtschaftliche Wirklichkeit sich hinter diesen in der Einleitung allgemein beschriebenen Begriffen verbirgt. Ein vollständiger Überblick war dabei weder möglich noch beabsichtigt, die gewählten Beispiele sollten vielmehr empirisch gesättigt die unterschiedlichen Aspekte des Themas verdeutlichen. Abschließend gilt es nun, das Wesentliche in einem ersten Resümee zu verdichten und mit dem weiteren historischen wie kunsthistorischen Kontext in Verbindung zu bringen.

Auffällig ist zunächst, daß mit dem Aufkommen des modernen Ausstellungswesens das bis dahin vom Adel und gehobenen Bürgertum beherrschte Kunstleben rasch einen Teil seiner Exklusivität verlor. Ordnet man die Künstler den middle classes zu, so bleiben die auf ihre Initiative hin zustande gekommenen frühen Kunstausstellungen zwar (bildungs-)bürgerliche Veranstaltungen, doch das Publikum läßt sich kaum in ein entsprechendes soziales Korsett zwängen. Hinsichtlich der eingeschränkt zugänglichen, selbst vielen Künstlern verschlossenen Orte, an denen bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vornehmlich die Beschäftigung mit Kunst stattfand, also Sammlungen und Auktionssälen, sowie was die Konversation in gebildeten Zirkeln oder die gemeinsame Reise unter Kennern angeht, mag Pears These zutreffen, daß all dies für die führenden Gesellschaftsschichten auch eine wichtige soziale Funktion erfüllte, indem es ihnen Gelegenheit zur ungestörten Ausbildung einer gemeinsamen Identität gab. Doch dort, wo Malerei für jeden erreichbar wurde, der einen Shilling erübrigen konnte, konnten die Praktiken sozialer Selbstvergewisserung und Selbstdarstellung, gegenseitiger Annäherung und gemeinsamer Abgrenzung nicht mehr in gewünschter Weise funktionieren. In der Millionenstadt London mit seiner mächtigen, auf eine auflagenstarke Presse gegründeten öffentlichen Meinung, einem überaus reichen kulturellen Unterhaltungsangebot und einer entsprechend großen Nachfrage ergriff ein breites Publikum ohne Zögern Besitz von der Kunstausstellung.

Das geschah bereits bei den ersten Veranstaltungen in den sechziger Jahren, die viel mehr Resonanz als erwartet fanden. Die Berichte über demoliertes Inventar und massive Präsenz von Aufsichtspersonal sprechen, wie später die notwendige Abschirmung einzelner Bilder, eine deutliche Sprache über die Stimmung im Saal, die offenbar wenig mit der Flüsteratmosphäre heutiger Kunstausstellungen gemein hatte. Die zaghaften Abwehrmaßnahmen von seiten der Künstler, die um ihre Geschäfte und ihr Ansehen fürchteten, führten zwar durch die Ausgrenzung unterer Randgruppen eine gewisse Beruhigung herbei, doch der Besucheransturm war damit nicht aufzuhalten. Dazu hätte es höherer Eintrittsgelder bedurft als des üblichen Shillings, der ja sogar innerhalb der bürgerlichen Elite selbst bereits umstritten war. Auch die ehrwürdige Schau der Royal Academy war von Anfang an ein Ereignis, das große Teile der Bevölkerung anlockte. Nur bei Ausschluß der Öffentlichkeit aus besonderen Anlässen, wie etwa der Vorbesichtigung durch König und Hof, der private view für Akademiker und ihre Freunde, oder dem

feierlichen Dinner am Vorabend der Eröffnung vermochte sie für einige Stunden jenes elegante Flair zu bieten, das vornehme Sammler- und Liebhaberkreise während der regulären Öffnungszeiten vermißten.[183] Um die Mitte des 19. Jahrhunderts trat die soirée hinzu, bei der 'man' sich auf Einladung von Mitgliedern zu abendlicher, durch Bufett und Musik aufgelockerter Kunstbetrachtung traf. Bis heute wirken diese Traditionen in der Pressevertretern und geladenen Gästen vorbehaltenen Ausstellungseröffnung nach.

Noch während sich also in London die bildende Kunst als Hochkultur mit entsprechenden sozialformativen Funktionen zu entfalten begann, wurde sie auch schon von 'unten' her belagert. Im Zeitalter der Kunstausstellung verlor sie schnell ihren Charakter als gesellschaftlicher 'hortus conclusus'. Eine ähnliche Entwicklung hatte zuvor in Paris stattgefunden und sollte in den folgenden Jahrzehnten überall in Europa auftreten, wo das Ausstellungswesen Fuß faßte. In der kommerziellen Einzelbildausstellung, der konsequentesten, in den Augen konservativer Akademiker allerdings höchst opportunistischen Antwort auf den Wandel der Verhältnisse, glich die Belagerungssituation von vornherein einem Kampf auf verlorenem Posten. Chambers und ihm Gleichgesinnte konnten die "raree-shows" Copleys und anderer Künstler allenfalls in Mißkredit bringen, nicht aber aufhalten. Bei diesen auf die breite Anteilnahme eines zahlenden Publikums angewiesenen, von der Sensation lebenden Unternehmen blieb von dem noblen Ambiente, das die Royal Academy für ihre Veranstaltung - und damit für die bildende Kunst - durch ihren Umzug nach Somerset House gerade erst mühsam errungen hatte, nur noch wenig übrig, vor allem wenn sie in Zelten oder in Etablissements wie der Egyptian Hall veranstaltet wurden.

Am Tag der private view hatte allerdings selbst hier die feine Gesellschaft ihr großes Stelldichein. Wer geladen war, durfte sich der sozialen und intellektuellen Elite der Stadt zugehörig fühlen. Hier fanden Auftritte wie die des persischen Botschafters statt, der sicher mehr von Selbstdarstellung als von Malerei verstand. Daß die meisten der Anwesenden sich darin nicht von ihm unterschieden - die wirklichen Kenner waren deutlich in der Minderheit - zeigt der Einfluß, den das Urteil von Sarah Siddons, die als Schauspielerin eine Autorität in Fragen des Ausdrucks sein mochte, aber doch keine ausgewiesene Kunstexpertin war, ausüben konnte. Mit ihrem vor den wenig sachkundigen und unschlüssigen Gästen theatralisch vorgetragenen Lob trug sie, wenn man der Anekdote Glauben schenken darf, erheblich zum Erfolg von Haydons Werk bei. Eine geglückte 'Premiere' sprach sich dann rasch herum und bildete die beste Voraussetzung für ein Gelingen auch der eigentlichen Ausstellung, die fortan dem großen Publikum gehörte.

Natürlich war die Royal Academy in Somerset House ein ganz anderer sozialer und kultureller Ort als etwa Vauxhall Gardens oder die Egyptian Hall - so wie es bei vergleichbaren Stätten bis heute der Fall ist - und die Einzelbildausstellung lag, je nach den Umständen, irgendwo in der Mitte zwischen beiden Polen. Will man im Zusammenhang mit ihr allerdings noch von einem bürgerlichen Publikum sprechen, so zwingt das, den Begriff sehr, vielleicht allzusehr zu strapazieren und ihn auch auf die sozial

[183] Luckhurst, Exhibitions, S. 41.

breitgefächerten vielen tausend Flaneure auszudehnen, die sich in ihrer Freizeit auf den Straßen und Plätzen im Herzen Londons tummelten und stets einen Shilling für eine "show" auszugeben bereit waren. Der Einzelbildausstellung und der darin gezeigten Malerei wird man eher gerecht, wenn man sie als Erscheinung nicht nur des Kunstlebens, sondern auch der in London früher als andernorts aufkommenden Massen-, Konsum- und Mediengesellschaft begreift.[184] Die zur separaten Vorführung geschaffenen, oft in aufwendig inszenierter Form präsentierten Monumentalgemälde waren als visuelles Medium auf ein zahlreiches, sozial kaum noch eingrenzbares Publikum ausgerichtet, dem sie, wie später der Film, Geschichten erzählten, das sie belehrten und unterhielten, stolz oder ehrfürchtig machten, dessen Hunger nach Bildern sie stillten. Thematisch lag das Schwergewicht zunächst auf der Nationalgeschichte und der militärischen Reportage sowie attraktiv aufbereiteten traditionellen Sujets der christlichen Ikonographie, doch weitete sich das Angebot im Laufe des 19. Jahrhunderts beträchtlich aus.

Die Einzelbildausstellung trug in formaler und inhaltlicher Hinsicht erheblich zur Ausweitung des bestehenden Begriffes von Historienmalerei bei. Künstler wie Martin trieben ihre persönliche Variante der 'revolution of history painting' bis zu einem Punkt, wo ihre Arbeiten kaum noch in die Grenzen der Gattung hineinpaßten. Die Royal Academy, zumindest ihrem Selbstverständnis nach die zuständige Instanz zur Formulierung ästhetischer Normen und zur Überwachung der künstlerischen Entwicklung, mußte dabei tatenlos zusehen. Ihr erster Präsident, Joshua Reynolds, hatte zwar der Historienmalerei einen verbindlichen Rahmen nach dem Muster kontinentaler Akademielehren gegeben und wurde, wie andere Theoretiker, nicht müde, die Bedeutung der grand manner herauszustreichen, doch in den Ausstellungen von Somerset House waren zu seiner Zeit und auch späterhin fast ausschließlich Porträts und Landschaften vertreten. Solange wohlhabende Sammler und vor allem der Staat keine Bereitschaft zeigten, die beträchtlichen Preise für großformatige Historiengemälde zu zahlen, gab es wenig Aussicht auf eine Änderung dieser ernüchternden Situation. Das Tourneebild appellierte dagegen an einen neuen, gleichsam sozialen 'Auftraggeber', nämlich das anonyme Großstadtpublikum, welches durch den Besuch separater Ausstellungen und den Erwerb von Stichen Historienmalern eine neue Existenzgrundlage schuf, dafür aber seinem Geschmack entsprechende Bilder zu sehen erwartete. Für manchen Akademiker mußte es eine bittere Erfahrung sein, daß ausgerechnet jene, die man als "judges or purchasers of art" (vgl. S. 28) nicht gelten lassen wollte und durch Eintrittsgelder vom Ausstellungsbesuch abhalten zu können glaubte, nun mit ihren Shillingen die höchste Gattung der Malerei finanzierten und dabei indirekt erheblichen Einfluß auf sie gewannen.

Aus der Sicht der beteiligten Künstler waren Einzelbildausstellungen und der Vertrieb graphischer Reproduktionen allerdings ein höchst riskantes und insgesamt unbefriedigendes Mittel zur Finanzierung von Historienmalerei. Ihr Erfolg war stets durch hohe Kosten, technische Schwierigkeiten, durch die bei separat ausgestellten Gemälden anspruchsvollere Kritik, und vor allem durch die unberechenbaren Launen

184 Vgl. Neil McKendrick, John Brewer u. J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercializiation of Eighteenth-Century England*, London 1982.

des Publikums gefährdet. Hinzu kam die Unerfahrenheit vieler Künstler in geschäftlichen Dingen. In dem bislang betrachteten Zeitraum, also von 1775 bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, als eine neue Generation von Kunsthändlern die Vermarktung des Tourneebildes professionell in die Hand nahm, blieb die Einzelbildausstellung stets ein Vabanquespiel für eine kleine Schar ebenso risikofreudiger wie ambitionierter Historienmaler. Ein Ersatz für großzügige staatliche Förderung, die beispielsweise in Frankreich schon im 18., vor allem dann aber seit dem frühen 19. Jahrhundert eine gleichmäßig reiche Produktion gewährleistete, wurde sie nie. Nicht von ungefähr hielten Copley und Haydon immer wieder Ausschau nach festen Auftragsverhältnissen, die sie dem unsicheren Leben als freischaffende Künstler allemal vorzogen.

Andererseits gab es durchaus verlockende Gründe, mit einem aus eigener Initiative geschaffenen Monumentalgemälde an die Öffentlichkeit zu treten. Angesichts der endlosen Reihen von Porträts, kleineren Genrestücken und Landschaften, die das Bild der großen Ausstellungen prägte und die bei vielen Besuchern Langeweile hervorrief, zählte ein imposantes Historienbild anspruchsvoller Thematik viel. Führende Künstler Londons wie West und Copley hatten ihre Position durch wenige aufsehenerregende Hauptwerke errungen. Ein solches auf eigene Kosten auszuführen und abseits des offiziellen Ausstellungsbetriebs zu präsentieren war ein mutiger Schritt, der bei einem Fehlschlag ruinös enden konnte, im Erfolgsfall jedoch einen gewaltigen Karrieresprung mit sich brachte. Die Einzelbildausstellung vermochte einem aufstrebenden Künstler, der von seiner Profession her bis vor kurzem nur als begabter Handwerker galt, über Nacht eine soziale Respektabilität einzubringen, die vielen Kollegen versagt blieb; das gewonnene Ansehen zahlte sich dann oft auch in barer Münze aus, indem es ihm Bestellungen von Porträts und anderen Arbeiten eintrug und die Preise dafür in die Höhe trieb. Einem Künstler wie Haydon, der statt aus Profitstreben und Ehrgeiz eher aus Idealismus handelte, diente sie dagegen vor allem als ein Forum, um die Öffentlichkeit mit seinen Auffassungen bekanntzumachen und von seiner Leistung zu überzeugen. Unabhängig davon, welche Art von Motiven im Vordergrund stand, bot die separate Ausstellung durch den Freiraum zur eindrucksvollen Präsentation, zur Inszenierung des Exponates stets die besten Möglichkeiten, das jeweils verfolgte Ziel zu erreichen. Nicht zuletzt waren separate Ausstellungen in einer von der Akademie beherrschten Kunstlandschaft immer auch eine Demonstration von Selbstbewußtsein und persönlicher Unabhängigkeit, die durch zeitliche Überschneidungen mit der Veranstaltung in Somerset House oder gar durch kritische Bildthemen - wie im Falle Nathaniel Hones und seines *Zauberers* - den Charakter einer gezielten Provokation annehmen konnte. Bezeichnend dabei ist, daß die Maler den Schulterschluß mit der Öffentlichkeit suchten und sie zur letzten Instanz zur Beurteilung von Kunst erhoben.

Ein letzter Aspekt, gleichwohl einer der wichtigsten im Zusammenhang mit unserem Gegenstand, bleibt noch anzusprechen. Angesichts umständlicher Rechtfertigungen von Eintrittsgeld in den Katalogvorworten der sechziger Jahre ist es erstaunlich, mit welcher Dynamik marktwirtschaftliche und kommerzielle Prinzipien nach dem Kunsthandel auch das Ausstellungswesen eroberten. Nachdem sich

Eintrittsgelder einmal durchgesetzt hatten, wurden sie zu einer zwar häufig kritisierten, nie jedoch ernstlich gefährdeten Konstante des englischen Ausstellungslebens. Für die veranstaltenden Vereine und Institutionen waren sie schon bald eine unverzichtbare Einnahmequelle. Auch die vermeintlich über jedes Gewinnstreben erhabene Royal Academy profitierte vom Kunstinteresse breiter Schichten und verdankte dem Andrang bei der Jahresausstellung ihre rasch erlangte wirtschaftliche Unabhängigkeit.
Die Einzelbildausstellung war ein früher Höhepunkt in der Entwicklung zum Kommerz in der Kunst, ihre Geschichte immer auch die gewinnorientierter Wirtschaftsunternehmen - nicht zufällig sind die beschriebenen Beispiele gespickt mit Angaben über Kosten, Einnahmen und Besucherzahlen. Zusammen mit der in finanzieller Hinsicht oft noch bedeutenderen druckgraphischen Vermarktung ist sie der sprechendste Beleg dafür, daß die Anfänge der Verwertung von Kunst als reproduzierbarer Ware unter den Bedingungen einer Massengesellschaft, wie wir sie heute in extremen Formen kennen - das Spektrum reicht von T-Shirts mit van Gogh-Motiven bis zur Speicherung und weltweiten Verfügbarkeit ganzer Museumsbestände auf CD-ROM als vorläufig letzter Stufe -, nicht etwa im späten 19. Jahrhundert zu suchen sind. Man stößt vielmehr um 1770/80 auf sie, und zwar in London: In Woolletts Stich nach Wests *Wolfe*, in Copleys Ausstellung seines *Chatham*, liegen sie vor uns.

II. Frankreich

1. Das Pariser Kunstleben im 18. Jahrhundert

Im Gegensatz zu London war in Paris die Kunstakademie, die bereits 1648 gegründete Académie royale de peinture et sculpture, die Keimzelle des aufkommenden Kunstlebens.[185] Ihre Ausstellungen, zunächst selten, dann seit 1737 in ein- bis zweijährigem Abstand veranstaltet, wandelten sich im Laufe der Zeit von einem halböffentlichen, auf repräsentative Bedürfnisse der Hofgesellschaft zugeschnittenen Staatsakt zu einer frei zugänglichen, an die Öffentlichkeit gerichteten Leistungsschau.[186] Die Kenner und Liebhaber, die im Salon Carré - daher die Bezeichnung "Salon" - des Louvre die Werke von Preisträgern und ihren Konkurrenten in Augenschein nahmen und zu denen sich bald ein breites, weniger kunstverständiges Publikum gesellte, setzten ihre Gespräche in Cafés, gebildeten Zirkeln, Ateliers, Auktionssälen und gedruckten Ausstellungskritiken fort. Allmählich entstand so ein zusammenhängender, zunehmend auch in der frühen Presse und damit öffentlich geführter Diskurs über Kunst. Die Salonkritik, untrennbar verbunden mit dem Namen Diderots, gewann in Frankreich literarische Qualität und wurde zu einer mächtigen Instanz, die wenig Respekt vor der Autorität der Akademie zeigte.[187] In Zeitungen, Magazinen und Broschüren vertraten die Autoren eigene Standpunkte in Fragen der Ästhetik und des Geschmacks, beeinflußten die Meinung des Publikums und vereinheitlichten sie bis zu einem gewissen Grad.

Die Pariser Gesellschaft nahm den Salon als Bereicherung des kulturellen Angebots gern an. Die Ausstellung im Louvre wurde zu einem beliebten Treffpunkt des Adels und des gehobenen Bürgertums. In vornehmen Kreisen gehörte das Interesse an Malerei und Skulptur bald ebenso zum guten Ton wie die Anteilnahme am musikalischen und literarischen Leben oder die Vertrautheit mit Entwicklungen auf dem Gebiet der Wissenschaften. Da der Eintritt frei war, fanden sich neben der galanten Welt allerdings auch andere Teile der Bevölkerung ein. Schon bei der akademischen Ausstellung von 1725 sah man, wie es im

---

185 Den besten Überblick zur Entwicklung der französichen Kunstakademie im 17. und 18. Jahrhundert bietet nach wie vor das entsprechende Kapitel in Koch, Kunstausstellung, S. 124-183. Eindringlicher ist Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London 1985, dessen Arbeit auch für die anderen Aspekte dieses einführenden Kapitels die wichtigste neuere Publikation darstellt. Vgl. aber die Kritik an Crows Thesen hinsichtlich des Verhältnisses von Kunst und Öffentlichkeit bei Dominique Poulot, "L'Académie saisie par la Modernité?: Sur l'Espace Public de la Peinture en France au XVIIIe Siècle", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Bd. 37, Januar-März 1990, S. 108-127. Für das 19. Jahrhundert s. Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971. Auf die für die folgenden generellen Ausführungen wichtige, hier aber nicht mehr herangezogene Arbeit von Sfeir-Semler habe ich bereits aufmerksam gemacht (vgl. Anm. 3).

186 Bei der Verwendung des Begriffs ist zu berücksichtigen, daß die "bürgerliche Öffentlichkeit" (Habermas) in dieser Zeit erst entstand. Die öffentliche Schaustellung und Beurteilung von Kunst spielte dabei bekanntlich eine nicht unwesentliche Rolle. Vgl. dazu die mittlerweile klassische Studie von Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1991 (Erstausg. 1962), bes. das Unterkapitel "Institutionen der Öffentlichkeit", S. 90-106. Wie schwierig eine genaue Definition von "Öffentlichkeit" und "Publikum" für das vorrevolutionäre Frankreich ist, ja daß es selbst im Bereich der Salonausstellungen wohl eher mehrere Arten von Teilöffentlichkeiten gegeben hat, zeigt Crow, *Painters and Public Life*, bes. S. 1-22.

187 Zu den Anfängen der Salonkritik s. Crow, *Painters and Public Life*, S. 88-103. Daneben ist immer noch unverzichtbar Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1968 (Erstausg. 1915), hier S. 105-187.

Mercure de France heißt, "... pendant cette magnifique exposition un concours infini de Spectateurs de toutes conditions, de tout sexe et de tout âge"[188]. Diese Schilderung mag journalistisch übertrieben sein, sie wird jedoch durch spätere Salonbesprechungen vielfach bestätigt.[189] Genaue Erkenntnisse über die Größe des Publikums und seine soziale Zusammensetzung sind jedoch schwer zu gewinnen. Schätzungen, die von den überlieferten Daten zum Katalogverkauf ausgehen, ergeben für die anfangs drei, später vier bis sechs Wochen dauernde Schau eine Besucherfrequenz von 20.000 bis 60.000, die im frühen 19. Jahrhundert auf bis zu 100.000 anstieg.[190] Nimmt man an, daß jeder dritte Besucher ein Exemplar erwarb, so hätten beispielsweise 1787 über 60.000 Personen den Salon gesehen - eine sehr hohe Zahl gemessen daran, daß damals in Paris 'nur' 600.000 Menschen lebten.[191]

Die Künstler richteten sich angesichts schleppender Nachfrage von höfischer Seite auf das Ausstellungswesen ein und gingen dazu über, kleinformatige, thematisch nicht zu anspruchsvolle, vor allem auch erschwingliche Bilder zu malen, die dem Geschmack und dem Geldbeutel des bürgerlichen Publikums entsprachen. Oft arbeiteten sie nur noch gelegentlich in festen Auftragsverhältnissen und bereiteten stattdessen eine Kollektion für den jeweils kommenden Salon vor, in der Hoffnung, dort Interessenten zu finden. Da jeder der Akademiker und bedingt zugelassenen "Agréés" naturgemäß darauf drängte, mit möglichst vielen Werken vertreten zu sein, wuchs der Umfang der Veranstaltung ständig. Betrug die Zahl der Exponate von 1737 bis in die sechziger Jahre hinein durchschnittlich gut 200, so waren es in den folgenden Jahrzehnten bereits über 400.[192] Die 1791 verfügten Maßnahmen zur Demokratisierung des Salons, namentlich die Abschaffung der seit 1748 tätigen Auswahlkommission und die Zulassung von Nichtakademikern, bewirkten noch einmal eine Verdoppelung der Ausstellungsstücke auf 881 (nach 423 im Jahre 1789), die Anzahl der beteiligten Künstler verdreifachte sich sogar.

Die von Kunsttheoretikern und Kritikern vehement geforderte Historienmalerei geriet bei dieser Entwicklung ähnlich wie in England zusehends ins Hintertreffen, ohne daß die Akademie viel dagegen unternehmen konnte.[193] Stilleben eines Chardin und Genrebilder eines Greuze waren kaum zur Demonstration akademischer Doktrinen und zur sittlich-geistigen Erhebung des Betrachters geeignet, aber sie ließen sich verkaufen. Allerdings dominierten untergeordnete Gattungen den Salon im 18. Jahrhundert nie so deutlich wie die Ausstellung der Royal Academy, und die Situation für Historienmaler blieb in Frankreich bis ans Ende des Ancien Régime günstiger als in England.[194] Das lag zum Teil am Aufkommen des Klassizismus und der wachsenden Begeisterung für die antike Geschichte, letztlich jedoch vor allem daran, daß die Akademie großzügig dotierte Preise ausschrieb und der Staat

188 Zit. nach Sandt, "Fréquentation des Salons", S. 43-48
189 Vgl. unten im Kapitel über das Publikum S. 384f.
190 Sandt, "Fréquentation des Salons", S. 45.
191 Die Bevölkerung von Paris schwankte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ohne ein erkennbares Wachstum zwischen 600.000 und 700.000. Daniel Roche, *The People of Paris: An Essay in Popular Culture in the 18th Century*, Leamington/Hamburg/New York 1987 (Übers. aus dem Franz., Erstausg. 1981), S. 20.
192 Entsprechende Statistiken s. bei Koch, *Kunstausstellung*, S. 160f.
193 Vgl. Crow, *Painters and Public Life*, S. 105-133.
194 Vgl. Smith, "Historical Revival".

vergleichsweise häufig Aufträge vergab oder im Salon gezielt Gemälde ankaufen ließ.[195] Unter Napoleon, der als Erster Konsul 1802 offiziell den Salon besuchte und frühzeitig die propagandistische Bedeutung von Kunst erkannte, kam es dann zu einem gewaltigen Aufschwung, wobei die glorifizierende Darstellung zeitgenössischer Ereignisse im Vordergrund stand.[196]

Bei Veranstaltungen der genannten Größenordnung entschied die Plazierung eines Bildes mit über dessen Erfolgschancen. Hoch über den Köpfen der Betrachter mußte es, zumal bei unvorteilhaften Lichtverhältnissen, viel von seiner Wirkung verlieren oder wurde in der Fülle des Gezeigten schlicht übersehen. So förderten die Ausstellungen im Louvre nicht nur die Tendenz zu rasch produzierter, anspruchsloser "Salonmalerei", sondern veranlaßten ambitionierte Künstler andererseits dazu, für einzelne Renommierstücke immer größere Formate zu wählen und mit besonderen Licht- und Farbeffekten oder ausgefallenen Motiven die Konkurrenz zu übertrumpfen. Allein den königlichen Auftragswerken waren von vornherein Ehrenplätze im Salon sicher. Als die Bestellungen dafür ausblieben, führten ehrgeizige Maler aus eigener Initiative solche aufwendigen Gemälde aus. Sie fanden zwar nur selten Käufer, verhalfen ihrem Schöpfer bei günstiger Aufnahme jedoch zu einer prominenten Stellung in der Pariser Kunstwelt, was sich früher oder später auch in barer Münze auszahlte. Ihrem Wesen nach waren das bereits Tourneebilder, und im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde es tatsächlich üblich, erfolgreich in Akademieausstellungen vorgeführte Monumentalgemälde anschließend auf Reisen zu schicken. Gerade der international hochangesehene Pariser Salon bildete dafür den idealen Ausgangspunkt.

Während die Akademie ebenso wie das Ausstellungswesen in England ein Ergebnis der Bemühungen von Künstlern und Kunstliebhabern waren und sie als private Errungenschaften weitgehend frei von staatlicher Einflußnahme blieben, hatte die Pariser Akademie als Mittelpunkt des französischen Kunstlebens einen gänzlich anderen Ursprung. Ihre Gründung durch Ludwig XIV. und seinen umtriebigen Minister Colbert verdankte sie vor allem der Einsicht, daß man in einem absolutistischen Staatswesen auch die künstlerische Produktion nicht sich selbst überlassen dürfe, ihre Zentralisierung und Kontrolle vielmehr von großem Nutzen sei. Als behördenartige Einrichtung und königliches Prestigeunternehmen, das nicht zuletzt der Verherrlichung des Monarchen in der Kunst zu dienen hatte, blieb sie im Verlauf ihrer Geschichte stets eng an den Staat gebunden und vermochte sich schon aus finanziellen Gründen - erst seit 1850 wurden Eintrittsgelder für den Salon erhoben[197] - nie ganz aus der Abhängigkeit von ihm zu lösen. Dafür verfügte das hierarchisch gegliederte, straff organisierte Institut jedoch im Unterschied zur Royal Academy über die nötigen Machtmittel, um Konkurrenten wirksam zu bekämpfen und so im

195 S. hierzu Barthelemy Jobert, "The Travaux d'Encouragement: An Aspect of official Arts Policy in France under Louis XVI", *Oxford Art Journal*, Bd. 10, 1987, Nr. 1, S. 3-14, sowie Yvonne Luke, "The Politics of Participation: Quatremère de Quincy and the Theory and Practice of 'Concours publiques' in revolutionary France 1791-1795", ebd., S. 15-43. Vgl. Crow, *Painters and Public Life*, S. 175-209, und Andrew L. McClellan, "The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750-1800", *Art History*, Bd. 7, Dezember 1984, Nr. 4, S. 438-464.

196 Einen allgemeinen Überblick gibt Manfred Heinrich Brunner, "Antoine-Jean Gros: Die napoleonischen Historienbilder", Diss. Bonn 1979, S. 47-97.

197 Im Jahre 1850 mußten die Besucher nur an einem Tag in der Woche Eintrittsgeld zahlen. Der kostenlose Zugang zum Salon wurde in der Folgezeit immer weiter eingeschränkt und bestand ab 1857 nur noch Sonntags. Jacques Lethève, *Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century*, London 1972 (Übers. aus dem Franz.), S. 119.

Bereich des Ausstellungswesens eine bis ins spätere 19. Jahrhundert kaum je ernsthaft gefährdete Monopolstellung zu erlangen.

Die Auseinandersetzungen mit ihrem hartnäckigsten Widersacher, der traditionsreichen städtischen Malerzunft, brachte die Akademie durch einen 1664 erwirkten Beschluß des Parlaments zur Auflösung von deren Lehranstalt, der Académie de Saint-Luc, scheinbar zu einem frühen Abschluß.[198] Doch als im frühen 18. Jahrhundert politische und wirtschaftliche Krisen das staatliche Kunstleben lähmten und aus Geldmangel keine Ausstellungen mehr stattfanden, tauchte die totgeglaubte Zunft wieder aus der Versenkung auf. Gegen Zahlung von 20.000 Livres gewährte Ludwig XIV. ihr 1705 den Wiederaufbau einer Schule. Ihre zwischen 1751 und 1774 in unregelmäßigen Abständen veranstalteten Ausstellungen fanden großen Zulauf, weil hier jeder Künstler gegen Zahlung einer Gebühr seine Werke ohne vorherige Prüfung durch eine Auswahlkommission zeigen durfte. Da der Salon in dieser Zeit nur alle zwei Jahre stattfand und die Teilnahme an ihm Akademikern vorbehalten war, bestand erheblicher Bedarf nach derartigen Möglichkeiten, mit dem Publikum in Kontakt zu treten. Erst 1776 ging mit der Auflösung der Zunft auch deren Ausstellungstätigkeit zu Ende - ein Beleg dafür, daß selbst die Macht der Akademie Grenzen hatte. Immerhin gelang es ihr in der Folgezeit, auch die Fortsetzung eines freien Ausstellungsbetriebes im Colisée, dem Vergnügungspark des damaligen Paris, zu unterbinden.

Neben den Aktivitäten der Malerzunft bedrohte auch die stark verkaufsorientierte Ausstellung, die alljährlich auf der Place Dauphine und den Straßen entlang des Prozessionsweges das Fronleichnamsfest begleitete, das staatliche Kunstmonopol. Vorbild der wetterabhängigen Schaustellung waren italienische Festtagsausstellungen mit ursprünglich eher kultischem und dekorativem als merkantilem Charakter. Berühmte Maler wie Chardin begannen auf der Place Dauphine ihre Karriere, die meisten der beteiligten Künstler blieben jedoch als kleine Talente unbekannt. Bis zur Einführung der regelmäßigen Ausstellung im Louvre 1737 nutzten auch Akademiker die Gelegenheit, hier ihre Werke anzubieten, danach war es ihnen untersagt. Die in den vierziger und fünfziger Jahren weniger bedeutenden Fronleichnamsausstellungen gewannen seit 1759 als Forum der "Exposition de la Jeunesse", einem Gemeinschaftsunternehmen junger Künstler, vorübergehend erneut an Gewicht.

Die Reformen von 1791 nahm derartigen Initiativen viel von ihrer Anziehungskraft, hatten aber ein ungehemmtes Wachstum des Salon zur Folge, in dem fortan Mittelmaß und Gleichförmigkeit herrschten. Führende Künstler begannen sich von den im öffentlichen Ansehen sinkenden Akademieausstellungen zu distanzieren.[199] Der Übergang zu einem jährlichen Rhythmus im Jahre 1796 beschleunigte noch den allgemeinen Qualitätsverfall, indem er schablonenhafter, technisch unsauberer Schnellmalerei Vorschub leistete. Die immer heftiger polemisierende Kritik erzwang 1798 die Wiedereinsetzung einer Auswahlkommission, deren Arbeit aber schon im folgenden Jahr behindert wurde. Erst 1802 brachte die nun dauerhafte Rückkehr zum gewohnten zweijährigen Turnus und der Kontrolltätigkeit einer Jury eine Beruhigung der Verhältnisse.

---

198 Zum folgenden s. Koch, *Kunstausstellung*, S. 167-171, sowie Crow, *Painters and Public Life*, S. 33-44 u. 79-89.
199 Vgl. die Statistik bei Koch, *Kunstausstellung*, S. 164f.

Die Atelierausstellung, der manche namhafte Künstler seit dem Ende des 18. Jahrhunderts den Vorzug gaben, hatte in Paris bereits eine gewisse Tradition als Gelegenheit für Maler und Bildhauer, nach dem Beginn des Salons fertiggestellte oder schwer transportable Werke dem Publikum vorzuführen. Als solche wurde sie von der Akademie akzeptiert und seit 1769 sogar in den Salonkatalogen angekündigt.[200] Daneben gab es aber auch Atelierausstellungen, die ähnlich wie in England aus Konflikten mit der Akademie oder der Unzufriedenheit mit den Ausstellungsbedingungen im Salon hervorgingen.

Das bekannteste Beispiel dafür liefert Jean-Baptiste Greuze.[201] Mit Darstellungen anrührender Familienszenen aus dem bürgerlichen und ländlichen Leben überaus erfolgreich und seit 1755 als Agréé stets im Salon vertreten, reichte der bereits mehrfach gemahnte und 1767 vom Salon ausgeschlossene Künstler 1769 mit vierzehnjähriger Verspätung sein Rezeptionsstück, ein Gemälde mit historischer Thematik, bei der Akademie ein, um dort endlich als Vollmitglied aufgenommen zu werden. Das Gemälde *Severus und Caracalla* überzeugte allerdings weder die Kritiker noch die Akademieführung, so daß Greuze schließlich nur als Genremaler, nicht aber als Historienmaler zugelassen wurde. Die ebenso peinliche wie demütigende Affäre veranlaßte ihn, künftig die Teilnahme am Salon zu verweigern und neue Arbeiten - wie etwa 1777 *Der Fluch des Vaters* und *Der bestrafte Sohn* - stattdessen in seiner Werkstatt zu präsentieren, die sich pikanterweise ebenfalls im Louvre befand, also in unmittelbarer Nähe zur offiziellen Ausstellung. Thomas Crow wertet Greuzes Entscheidung als einen Schritt in die Selbstisolation, da sein Atelier vornehmlich einem elitären Kreis aus aristokratischen Kennern und Sammlern zugänglich gewesen sei und er sich somit die Möglichkeit einer Wiederherstellung seines Rufes durch die Öffentlichkeit genommen habe.[202] Vielleicht unterschätzt Crow die Resonanz auf ein derartiges Vorgehen, das als Herausforderung der Akademie sicherlich den Beifall vieler Kritiker fand. Im übrigen mag Greuze ein privates Ambiente zur Ausstellung seiner Bilder sogar passender erschienen sein als der Salon.

---

200 Ebd., S. 157.

201 Zur Malerei Greuzes und seinem Verhältnis zum Salon s. Crow, *Painters and Public Life*, S. 134-174. Auf die Atelierausstellungen geht er nur kurz ein (S. 173f.). Vgl. Koch, *Kunstausstellung*, S. 157, Anm. 357 u. Dresdner, *Kunstkritik*, S. 180f.

202 Crow, *Painters and Public Life*, S. 174.

2. Jacques-Louis David

2.1. Die Ausstellung der *Sabinerinnen*

Auch der bedeutendste französische Künstler des späten 18. Jahrhunderts und Mitbegründer des Klassizismus, Jacques-Louis David (1748-1825), der in den achtziger Jahren mit seiner formal strengen, altrömische Tugendideale auf suggestive Weise aktualisierenden Historienmalerei die der Belanglosigkeiten des Rokkoko überdrüssige Pariser Kunstwelt erobert hatte, blieb dem Salon nach 1791 weitgehend fern. Abgesehen von möglichen Vorbehalten gegen die aufgeblähte Schau lag das zunächst vor allem an den zahlreichen politischen Tätigkeiten, denen er als aktiver Revolutionär nachging und die ihn von der Malerei abhielten, nach dem Sturz Robespierres im Jahre 1794 sogar ins Gefängnis brachten. Später, nach dem Erlaß der Generalamnestie im Oktober 1795 und der Rückkehr Davids in sein Atelier, war es die jahrelange intensive Arbeit an dem neuen monumentalen Historiengemälde *Die Sabinerinnen unterbrechen den Kampf zwischen Römern und Sabinern* (Abb. 24), die ihm keine Zeit ließ, kleinere Werke für einen bescheidenen Neubeginn im Salon auszuführen. Letzteres hätte allerdings auch der Natur dieses ebenso genialen wie ehrgeizigen Künstlers widersprochen, der sich mit Teilerfolgen und Kompromißlösungen weder in der Kunst noch im Leben zufriedengab. Daß er so viel Zeit und Energie in das auftragslos geschaffene Gemälde investierte - Ende 1795 begonnen, wurde es erst vier Jahre später fertig -, deutet in der Tat darauf hin, daß es für David von ganz außerordentlicher Bedeutung war. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Situation und der allgemeinen politischen Verhältnisse ist das durchaus nachvollziehbar. Der Hinrichtung glücklich entgangen, aber gezwungen, als Künstler und 'Bürger' einen neuen Anfang zu machen, befand er sich 1795 an einer Schnittstelle seines Lebens, aber auch an einem Wendepunkt in der Entwicklung Frankreichs, dessen Schicksal ihm alles andere als gleichgültig war. Daher liegt die Vermutung nahe, daß er in dem Bild zum einen seine persönlichen Erlebnisse aufarbeitete und die Erkenntnisse, die er daraus zog, zu einer politischen Botschaft an seine Landsleute und Mitbürger formulierte, daß er sich daneben aber auch mit einem meisterhaften Kunstwerk als führender Maler Frankreichs profilieren wollte. Ein so wichtiges und vielschichtiges Werk verlangte förmlich danach, fernab von der im Salon gezeigten Dutzendware vorgeführt zu werden. Insofern kann es nicht verwundern, daß David frühzeitig den Entschluß faßte, die *Sabinerinnen* in einem Rahmen zu präsentieren, der den Rang des Gemäldes und seine Aussage voll zur Geltung bringen würde, und der darüber hinaus Einnahmen versprach, nämlich in einer separaten Ausstellung gegen Eintrittsgeld.[203]

---

203 Aufgrund seines künstlerischen Ranges ist bis heute viel über das Bild geschrieben worden, wobei die besondere Art der Ausstellung meist zumindest Erwähnung findet, gelegentlich auch - und gerade in den letzten Jahren - eingehender behandelt wird. Dies ist ausführlich der Fall in dem unter der Leitung von Antoine Schnapper verfaßten Katalog zur großen Pariser David-Ausstellung von 1989: *Jacques-Louis David 1748-1825*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1989, S. 323-339. Von Schnapper stammt auch die bedeutende Gesamtdarstellung *J.-L. David und seine Zeit*, Würzburg 1981 (Übers. aus dem Franz., Erstausg. 1980); s. hier S. 169-202. Auf dem anläßlich der Ausstellung veranstalteten Kolloquium behandelten einige Beiträge die *Sabinerinnen*, die jetzt gedruckt vorliegen: Robert Rosenblum, "Essai de Synthèse: Les Sabines", sowie Ewa Lajer-Burcharth, "Les Sabines ou la Revolution glacée", beide in *David contre David*, 2 Bände (Actes du Colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 6 au 10 dec 1989, sous la direction de Rógis Michel), la Documentation Francaise 1993, Bd. 1, S. 459-470 u. 471-491. Den aktuellen Forschungsstand repräsentieren außerdem Dorothy Johnson, *Jacques-Louis David: Art in*

Für Pariser Verhältnisse war ein solches Vorgehen allerdings unerhört. Niemand hatte es hier je gewagt, sich und seine Kunst auf so prätentiöse Weise in Szene zu setzen. Im Salon konnte man von jeher hunderte von Kunstwerken kostenlos betrachten, und nun sonderte sich ein Künstler, wenngleich ein berühmter, nicht nur von der offiziellen Ausstellung ab, sondern verlangte gar noch Eintrittsgeld. Was auf viele Zeitgenossen anmaßend wirken mußte, erscheint von heutiger Warte aus als eine zwar gewagte, angesichts der Krise des Salon und der schwierigen Existenzbedingungen für Historienmaler in einem Land ohne König, Kirche und vermögenden Adel aber durchaus konsequente Anpassung an die Entwicklungen der zurückliegenden Jahre. Neben den Erfolgen englischer Künstler mit Einzelbildausstellungen, von denen David gehört[204] hatte, waren es vermutlich auch die Erfahrungen der Studienzeit an der *Académie de France* in Rom von 1775 bis 1780 sowie eines zweiten Romaufenthaltes ab Oktober 1784, die ihn zu diesem Schritt ermutigten.

Rom, der neben Paris wichtigsten, von Künstlern und Bildungsreisenden aus vielen Ländern besuchten Kunstmetropole des 18. Jahrhunderts, zeichnete sich durch ein reiches, nicht ausschließlich akademisch geprägtes Ausstellungsleben aus, in dem die öffentliche Vorführung einzelner Werke in Kirchen, auf Plätzen und besonders in den Arbeitsstätten der Künstler schon seit dem 17. Jahrhundert eine wichtige Rolle spielte.[205] Von Ende Juli 1785 an stellte David in seinem Atelier in der Casa Costanzi, nahe der Piazza del Popolo, das soeben vollendete Gemälde *Der Schwur der Horatier* aus und begeisterte damit drei Wochen lang ein in Scharen herbeiströmendes Publikum.[206] Der als Freund und Porträtist Goethes bekannte Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein berichtete am 16. August in einem zur Veröffentlichung bestimmten, im Februar 1786 in der Zeitschrift *Der teutsche Merkur* abgedruckten Brief überschwenglich von dem Aufsehen, das Davids mit der Stiltradition des Barock brechende Werk erregte:

> "In diesen Tagen ist ein Gemälde ausgestellt worden, welches die Aufmerksamkeit von ganz Rom auf sich zog ... Nicht nur die Künstler, Liebhaber und Kenner, sondern selbst das Volk läuft truppweise vom Morgen bis zum Abend herbey, es zu sehen. Der Enthusiasmus ist allgemein ... Im hiesigen Publico wird eine Sache entweder himmelan erhoben, oder mit einem Machtspruch unter das elendste Zeug herabgeworfen; und eines von beyden hört man, indem man in Gesellschaften, auf [sic!] Kaffeehäusern, auf den Strassen, von nichts als von David und den Drey Horatiern reden hört ..."[207].

Metamorphosis, Princeton (New Jersey) 1993, hier S. 121-136, und Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 79-97. Herangezogen wurden ferner Albert Boime, *Art in the Age of Revolution 1750-1800* (A Social History of Modern Art, Bd. 1), Chicago/London 1987, hier S. 480-488 u. 510, und Hubertus Kohle, "Historienmalerei am Scheideweg: Bemerkungen zu Jacques Louis Davids 'Sabinerinnen'", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 121-134, sowie die Arbeit des Historikers Warren Roberts, *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics and the French Revolution*, Chapel Hill (North Carolina)/London 1989, hier S. 111-128. Wegen der Fülle von Informationen immer noch wertvoll ist auch die ältere Biographie von Louis Hautecoeur, *Louis David*, Paris 1954, bes. S. 181-185.

204 Vgl. unten, S. 81.

205 Hierzu s. Koch, Kunstausstellung, S. 87-123, bes. S. 96-100. Zu Davids Lehrjahren an der Französischen Akademie in Rom s. Ausst.-Kat. *David*, S. 59-111.

206 Zu den *Horatiern* s. Ausst.-Kat. *David*, S. 162-167.

207 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, "Briefe aus Rom, über neue Kunstwerke jetztlebender Künstler, 3: Rom, den 16ten August 1785", *Der Teutsche Merkur*, Februar 1786, S. 169-186, hier S. 169f.

Aufschlußreich im Hinblick auf die Genese des späteren Pariser Unternehmens ist auch eine undatierte Äußerung von David über die schwierige Lage ehrgeiziger Künstler, die Tischbein in seinen Lebenserinnerungen wiedergab:

> '"Es wird dem Maler schwerer fortzukommen als dem Dichter und Musiker. Dieser bringt ein Konzert zusammen, wo viele für einen Taler seine Kunst hören können; der Dichter und der Gelehrte läßt sein Werk drucken, welches der Buchhändler talerweise verkauft, so daß er dem Verfasser sehr gut Zahlung leisten kann. Der Maler aber mit seinem großen Bilde kann sich nicht so helfen. Er muß warten, bis irgendein Fürst oder reicher Privatmann ihm dasselbe abkauft, und dann wird es auch noch dazu nicht selten auf ein Schloß oder Landhaus gehängt, wo es nur der Eigentümer sieht. Warum sollte nicht auch der Maler wie der Musikus und Dichter sein Bild ausstellen, damit jeder für ein Geringes es sehen könnte? Würde für dieses Vergnügen nicht jeder gern etwas bezahlen? Weil dies aber nicht ist, so kommt es, daß jetzt kein einigermaßen vollkommenes Kunstwerk mehr geschaffen wird; denn der Künstler, der Zeit und Mühe daran gewandt hat, seine Kunst zu erlernen, muß nun, um nur Brot zu bekommen, eilen, daß er sein Werk vollende, weil er befürchtet, keine Käufer zu finden. Wenn in England bei einem Künstler eine Bestellung gemacht wird, so bedingt er dabei gleich ein, daß er außer dem Kaufgelde das Werk noch ein Jahr lang zu seinem Vorteile ausstellen darf; und so hat er bald seine Unkosten wieder und auch noch so viel übrig, ein neues anzufangen.' David setzte noch hinzu: 'So will ich es in Paris auch machen'"[208].

Ob David sich wörtlich so gegenüber Tischbein äußerte oder ein späterer Herausgeber der Memoiren hier pointierend die Feder führte, sei dahingestellt. Die auffälligen Übereinstimmungen mit der späteren Argumentation in der begleitenden Broschüre zur Ausstellung der *Sabinerinnen* lassen den einen wie den anderen Schluß zu. Vorstellbar ist durchaus, daß die Begeisterung für die *Horatier* und aus England eingetroffene Nachrichten über die Erfolge Copleys bei David bereits in Rom den Wunsch weckten, seine aufwendigen Gemälde durch kommerzielle Ausstellungen selbst zu finanzieren. Bis er etwa vorhandene Pläne ausführen konnte, verging aber noch über ein Jahrzehnt, nicht zuletzt, weil ihm ein geeignetes Gemälde fehlte.

Zurück nach Paris und den *Sabinerinnen*. Als das Gemälde allmählich Gestalt annahm, begann David frühzeitig mit den Vorbereitungen zu einer separaten Ausstellung. Von der Presse wurden sie anfänglich nur verwundert zur Kenntnis genommen. In der Ausgabe des *Patriot francais* vom 1. Juli 1798 hieß es:

> '"On annonce un nouveau chef-d'oeuvre de peinture. C'est un tableau de David représentant les Sabines au moment où elles s'élancent entre les deux armées d'Albe et de Rome pour séparer les combattants. On assure quil ne sera pas exposé au Muséum et que son auteur ne le fera voir qu'au curieux qui paieront. Nous ne croyons pas que cet artiste ait fait une pareille spéculation sur son sublime ouvrage. Cependant les peintres anciens le faisaient ..."'[209].

In akademischen Kreisen löste David mit seinem Vorhaben zwar Empörung aus, doch gelang es ihm mit einem geschickten Schachzug, die Unterstützung der Regierung dafür zu gewinnen: Er stellte eine Stiftung des Bildes an den Staat in Aussicht, sobald es ihm genügend eingebracht hätte.[210] Auf Betreiben des Innenministers Francois de Neufchâteau, der auch die Gelder zur Anfertigung eines Rahmens im Wert von 4.000 Francs bewilligte, wurde ihm daraufhin der Versammlungssaal der vormaligen Académie

---

208 Wilhelm Tischbein, *Aus meinem Leben*, hg. v. Lothar Brieger, Berlin 1922, S. 213f.
209 Zit. nach Hautecoeur, *Louis David*, S. 181.
210 Das geht aus einem Brief des Innenministers an den Finanzminister vom 29. April 1799 hervor. Die entscheidende Stelle ist abgedruckt im Ausst.-Kat. *David*, S. 330.

d'Architecture im Louvre und das - offenbar als notwendig erachtete - Aufsichtspersonal zur Verfügung gestellt.[211] Nach umfangreichen Vorbereitungen[212], die der Dekoration des Saals und der Inszenierung des Gemäldes dienten, hatte das Publikum dort vom 21. Dezember 1799 an die Gelegenheit, sich die jüngste Schöpfung Davids gegen Zahlung von 1,80 Francs anzusehen.

Die Ausstellung, im Herbst 1801 um zwei annähernd identische Versionen des Reiterporträts *Napoleon überquert die Alpen am St. Bernhard-Paß* ergänzt, blieb bis Ende Mai 1805 geöffnet.[213] Seit der Ernennung Davids zum Hofmaler Napoleons im Dezember 1804 war sie frei zugänglich, was ihren wirtschaftlichen Erfolg allerdings nur unwesentlich beeinträchtigen konnte. Schätzungsweise 50.000 Menschen hatten die Veranstaltung bis dahin besucht. Die Eintrittsgelder brachten David ein Vermögen in Höhe von 65.627 Francs, nach anderen Quellen sogar mindestens 72.000 Francs ein, von dem er ein Landgut erwarb. Zu der angekündigten Schenkung kam es dennoch nicht, vielmehr verkaufte David 1819 die *Sabinerinnen* zusammen mit ihrem Pendant *Leonidas bei den Thermopylaen* für 100.000 Francs an Ludwig XVIII., nachdem er Jahre zuvor Napoleon vergeblich ein Angebot gemacht hatte. Die Quellen sprechen sogar davon, Madame David hätte 1802 einen Engländer zum Erwerb des Bildes für die enorme Summe von 120.000 Francs bewegen wollen, indem sie ihn auf die lukrativen Möglichkeiten einer Ausstellung in London hinwies. Angesichts einer Dauer von über fünf Jahren ist anzunehmen, daß die Schau allmählich ihren Charakter veränderte und sich von einem Brennpunkt des aktuellen Kunstschaffens zu einer etablierten Bereicherung des Pariser Ausstellungslebens wandelte, um schließlich noch jahrelang als Touristenattraktion weiterzubestehen.

Noch vor der Eröffnung sorgte das Unternehmen Davids für Diskussionen, wobei es nicht um das Bild selbst ging, sondern um die Art seiner Präsentation. Schon die Notiz im *Patriot francais* vom Juli 1798 verrät, wie neuartig die Idee der Einzelbildausstellung im damaligen Paris war. Je näher dann der Termin der Eröffnung rückte, desto häufiger ließen sich skeptische bis ablehnende Stimmen vernehmen. Wenige Tage vor dem Beginn der Veranstaltung bekam David von unerwarteter Seite zusätzliche Probleme. Die Stadtverwaltung forderte von ihm unter Berufung auf ein Gesetz von 1795, das für Panoramen, Feuerwerk, kommerzielle Ballonfahrten und Aufführungen aller Art eine für wohltätige Zwecke bestimmte Steuer vorsah, ein Viertel der Einnahmen.[214] David protestierte vehement gegen die Einstufung der Ausstellung als "spectacle" und erwirkte schließlich vom Innenminister die Befreiung von der Abgabe, nachdem er zugesichert hatte, einen Teil der Gewinne notleidenden Künstlern zu spenden. Er ging somit zwar als Sieger aus dem Streit mit den Behörden hervor, dem Renommee der Veranstaltung war die Affäre allerdings wenig dienlich.

---

211 Ebd.
212 S. hierzu Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 90.
213 Zur Dauer und dem finanziellen Ergebnis der Ausstellung sowie dem späteren Schicksal des Bildes s. Ausst.-Kat. *David*, S. 335. Laut Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 177, Anm. 418, wurde die Schau bereits im April 1804 geschlossen.
214 Ausst.-Kat. *David*, S. 332.

Von der zunehmenden Kritik zu einer Stellungnahme gezwungen, versuchte David in der den Ausstellungsbesuchern ausgehändigten Broschüre[215] einleitend erst die ihm entgegengebrachten Vorwürfe zu entkräften, bevor er auf das Gemälde einging. Den Anfang macht ein historischer Abriß, in dem verschiedene Vorläufer genannt werden. Schon der griechische Maler Zeuxis, so der Tenor des ersten Beispiels, habe bei Ausstellungen Geld eingenommen und sei dadurch in die Lage versetzt worden, dem Staat Bilder zu schenken, welche die Mittel eines einzelnen überstiegen.[216] Nachdem David die unfehlbare Autorität der Antike ins Spiel gebracht hat, nennt er Anton van Dyck als denjenigen Künstler, der diese Praxis im 17. Jahrhundert wiederbelebt habe.[217] Schließlich verweist er auf die aktuellen Verhältnisse in England, wo gewinnbringende Ausstellungen allgemein üblich seien und die Maler - als Beispiel nennt er irrtümlicherweise[218] Benjamin West und die Bilder *Wolfe* und *Chatham* - damit große Summen verdienten, die letztlich wiederum der Kunst zugute kämen. Der entscheidende Vorteil dieser Ausstellungsform liege darin, daß sie den begabten Maler aus der Abhängigkeit einzelner Auftraggeber befreie und ihm die Erfüllung seiner eigentlichen und vornehmsten Aufgabe ermögliche, nämlich große Historiengemälde für das Vaterland zu schaffen. Mit diesen trete er, Komponisten, Schriftstellern und Vertretern darstellender Künste gleich, vor die Öffentlichkeit und stelle sich in der Ausstellung ihrem Urteil. Das Publikum gewinne so Anteil an Werken, die bis dahin in den Palästen der Reichen verschwunden seien. Bei einer mittelmäßigen Leistung strafe es den Künstler mit ablehnender Kritik und geringen Einnahmen. Andererseits fördere eine gelungene Arbeit den Kunstsinn des französischen Volkes und trage darüber hinaus zu seiner sittlichen Reife bei.

In geschickter Argumentation gelang es David, von den eigenen kommerziellen Interessen abzulenken und die Einzelbildausstellung als ein durch Tradition legitimiertes und zugleich den modernen Zeiten angemessenes Instrument zur Demokratisierung von Kunst und zur Entfaltung ihrer erzieherischen Aufgaben darzustellen. Seine Ausführungen ähneln in mancherlei Hinsicht dem Text der Anzeigen und Schriften, in denen englische Künstler ihre separaten und gewinnorientierten Ausstellungen begründeten. Das betrifft vor allem die konsequente Hinwendung zur Öffentlichkeit und die Erhebung des Publikums zum obersten Kunstrichter, mit der zwangsläufig - auch unausgesprochen - eine Abwertung institutioneller Autoritäten verbunden war. Im Hauptteil der Broschüre, im Umfang geringer als das ausführliche Vorwort, gab David Erläuterungen zum Sujet, indem er es zunächst historisch herleitete und

---

215 Jacques Louis David, *Le Tableau des Sabines, exposé publiquement au Palais National des Sciences et des Arts*. Der Text ist in englischer Übersetzung abgedruckt in der von Elizabeth Gilmore Holt herausgegebenen Quellensammlung *From the Classicists to the Impressionists: Art & Architecture in the Nineteenth Century*, Yale Univ. Press 1986 (Erstausg. 1966), S. 4-12. Holt hat der Forschung in zwei weiteren Publikationen wichtiges Material zur Ausstellungsgeschichte des späten 18. und des 19. Jahrhunderts zugänglich gemacht.

216 David beruft sich auf den Altertumsforscher und Schriftsteller Jean-Jacques ("Abbé") Barthélemy, der in seinem historischen Reise- und Bildungsroman *Voyage du jeune Anarchasis en Grèce* (1788) darüber berichtet hätte. Dieser wiederum hatte sein Wissen wohl aus den Schriften des römischen Autoren Claudius Aelianus, wo etwa die Atelierausstellung einer *Helena* von Zeuxis gegen Eintrittsgeld erwähnt wird. Vgl. Koch, Kunstausstellung, S. 98, und Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 173, Anm. 349. Zum Einfluß des Buches auf Davids sonstiges Schaffen, insbesondere seinen *Leonidas*, s. Johnson, *David*, S. 140-145.

217 Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 175, Anm. 397, gibt hierzu an, es lasse sich kein Hinweis auf entsprechende Unternehmen van Dycks finden.

218 David war offenbar ungenau informiert, denn West war weder der Maler des Chatham noch hatte er seinen *Wolfe* separat ausgestellt.

dann auf den abgebildeten Moment einging. In einer längeren Schlußbemerkung verteidigte er die ungewöhnliche Nacktheit der männlichen Hauptfiguren unter Berufung auf antike Künstler, die ihre Helden stets unbekleidet dargestellt hätten.

Davids Streben nach klassischen Stilidealen erhöhte, eine sicherlich nicht unwillkommene Begleiterscheinung, den Skandalwert der Ausstellung beträchtlich. Auch den männlichen Besuchern bot er unübersehbare erotische Reize, die für Eingeweihte eine besondere Würze erhielten durch die Tatsache, daß für die dunkelhaarige, barbusige Sabinerin Madame de Bellegarde, eine Dame der besten Pariser Gesellschaft, Modell gestanden hatte.[219] Das Bild, seine sittliche Fragwürdigkeit und die eigenwillige Art seiner Präsentation wurden zu einem in der Presse und in den Salons monatelang diskutierten Streitfall. Um mitreden zu können, mußte man es gesehen haben. Die Moraldebatte trug teilweise kuriose Früchte. An der Komischen Oper wurde bereits am 29. April 1800 die einaktige Posse *Tableau des Sabines* aufgeführt: Eine Frau nimmt ihre Tochter Laure nicht mit in die Ausstellung des anstößigen Bildes, woraufhin der Geliebte des Mädchens die Gelegenheit nutzt, seine Angebetete zu entführen. Mit den Verfolgern kommt es zum Kampf, in den am Ende Laure, weißgewandet und gestikulierend wie die Sabinerin Hersilia auf der Leinwand Davids, schlichtend eingreift.[220]

Bei den *Sabinerinnen* handelt es sich um eines der wenigen Tourneebilder, dessen Wertschätzung heute eher noch höher ist als zur Zeit seiner Entstehung. Auf die herausragende künstlerische Qualität des Bildes, seine Bedeutung als ein Höhepunkt im Schaffen Davids sowie der Kunstgeschichte um 1800 überhaupt kann hier ebensowenig eingegangen werden wie auf die verschiedenen Deutungen, zu denen das vielschichtige Gemälde die Forschung immer wieder angeregt hat.[221] Übereinstimmung herrscht darüber, daß David darin die Ereignisse des bewegten Jahrzehnts seit 1789 verarbeitete und zugleich eine Stellungnahme zu den aktuellen politischen Verhältnissen abgab, die er, wie schon bei früheren Werken, in einen antiken Stoff kleidete. Als Ausgangspunkt in diese Richtung zielender Bildinterpretationen dient meist die auffällige Tatsache, daß nicht wie üblich der Raub der Sabinerinnen behandelt wird, sondern eine Begebenheit, die sich nach der Überlieferung des Titus Livius[222] drei Jahre später zutrug: Rachedurstig zogen die Sabiner gegen Rom und trafen vor den Mauern der Stadt auf ihre Feinde. Als auf dem Höhepunkt der Schlacht die gegnerischen Anführer Tatius und Romulus gegeneinander fochten, warfen sich des Romulus Gattin Hersilia und die anderen ehemaligen Sabinerinnen zwischen die Kämpfenden. Unter dem Eindruck ihrer Entschlossenheit legten die beiden Völker die Waffen nieder und vereinten sich kurz darauf. Schon zeitgenössische Kritiker entwickelten angesichts dieser Thematik die

219 Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 174, Anm. 352.
220 Ausst.-Kat. *David*, S. 336 und Schnapper, *David*, S. 194. Vgl. den Hinweis bei Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 174, Anm. 357f., auf weitere Stücke dieser Art - sogenannte Vaudevilles - über das Bild und seine Ausstellung.
221 Zwei Hauptstränge der Forschung lassen sich unterscheiden: Der eine, geprägt durch eine mehr inhaltliche Betrachtungsweise, hebt die Bedeutung der *Sabinerinnen* als Medium politischer Botschaften hervor; der andere richtet seine Aufmerksamkeit stärker auf formale Aspekte und betont dementsprechend die ästhetische Dimension des Bildes und die diesbezüglichen Innovationen Davids. Vgl. hierzu Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 83. Drechsler unternimmt den Versuch einer Synthese aus beiden Richtungen, ausgehend von der These, daß die politische Aussage erst durch die subtile formale Gestaltung des Bildes - und die Inszenierung des Ausstellungsraumes - ihre suggestive Kraft erhalten habe. Ebd., bes. S. 90-93.
222 Die verschiedenen schriftlichen Quellen Davids werden im Ausst.-Kat. *David*, S. 323, genannt.

naheliegende und bis heute unbestrittene Lesart, nach der das Gemälde gleichnishaft die inneren Kämpfe Frankreichs vom Aufflammen der Revolution über die jakobinische Schreckensherrschaft bis hin zu den durch die Rückkehr adeliger Emigranten ausgelösten bürgerkriegsartigen Unruhen in der Zeit des Direktoriums (1795-1799) schildert und zu nationaler Versöhnung aufruft; von David selbst heißt es, daß er das Bild in diesem Sinne verstanden wissen wollte.[223]

Ohne eine intensive Bildanalyse, ein eingehendes Studium der archivalischen Quellen und eine Aufarbeitung des zeitgenössischen Presseechos - all das ist im Rahmen dieses Überblicks nicht zu leisten - fehlen die Grundlagen, um die Rezeption der *Sabinerinnen* unter den besonderen Ausstellungsbedingungen rekonstruieren und die gängige Deutung des Bildes überprüfen zu können. Allerdings erlauben es die Interessen und bisherigen Ergebnisse dieser Arbeit, bei der Frage einzuhaken, *wen* David mit seiner Botschaft erreichen wollte und ob ihm das mit der Ausstellung gelang. Die Forschung äußert sich hierzu entweder gar nicht oder nur in sehr knapper Form, in beiläufigen Bemerkungen, wobei die verschiedenen Autoren zum Teil geradezu gegensätzliche Aussagen machen. Das Desinteresse der Kunstgeschichte an dieser zugegebenermaßen schwierig zu beantwortenden, scheinbar über ihren Gegenstand hinausführenden Frage ist nachvollziehbar, aber schon für sie selbst nicht hinnehmbar, denn solange das Publikum eine Manövriermasse bleibt, die den Erfordernissen der jeweiligen Bildinterpretation angepaßt wird, bringen sich ihre Forschungsergebnisse unweigerlich stets um einen Teil ihrer Glaubwürdigkeit.[224] Auf diese Problematik soll mit den folgenden Ausführungen aufmerksam gemacht werden.

Niemand kennt genau die soziale Zusammensetzung des Publikums und die Reaktionen bestimmter Besuchergruppen auf das Gemälde. Zwar ist der Eintrittspreis ein Anhaltspunkt dafür, daß im Ausstellungssaal kein Gedränge und Geschiebe herrschte wie alljährlich im Salon, doch muß die Stimmung nicht unbedingt so mußevoll und andächtig gewesen sein, wie etwa Dorothy Johnson es annimmt; vielleicht verläßt sie sich zu sehr auf den von ihr zitierten Kritiker, der von einer "'silence religieux"' im Angesicht der *Sabinerinnen* berichtet.[225] Albert Boime wertet den Erfolg der Ausstellung als Beleg dafür, daß David mit seinem Werk die Sehnsüchte und Interessen führender Gesellschaftsschichten am Ausgang des Direktoriums zum Ausdruck brachte.[226] Hersilia, eine vom Künstler selbst so bezeichnete Allegorie des geschundenen französischen Vaterlandes, verkörpere das Bedürfnis des Bürgertums nach Befriedung im Inneren und Verständigung mit dem allmählich ins Land zurückkehrenden Adel. Boime verweist in diesem Zusammenhang auf das Atelier Davids, das als

---

223 Ebd., S. 323f., wird eine entsprechende Passage aus einer Besprechung von Pierre Chaussard, *Sur le tableau des Sabines*, Paris 1800.

224 Anders als die meisten Autoren geht Drechsler, *Kunst und Kommerz*, davon aus, daß das Publikum sich "aus allen Schichten der Gesellschaft" (S. 88) rekrutiert habe, von der "kleineren Gruppe der *amateurs*" bis hin zum "gemeinen Volke" (S. 92), wobei dieses sogar in der Überzahl gewesen sei. Obwohl ich mit den folgenden Ausführungen Argumente für ihre These bereitstelle, David habe mit den *Sabinerinnen* ein perfektes Ausstellungsstück geschaffen, prädestiniert dazu, durch eine Fülle ganz unterschiedlicher Reize dem Geschmack, der Bildung und der Mentalität eines sozial breitgefächerten Publikums gerecht zu werden, trifft meine Kritik letztlich auch sie, denn es wäre ihre Aufgabe gewesen, die Frage des Publikums und des Eintrittsgeldes wenigstens in knapper Form zu erörtern.

225 Johnson, *David*, S. 135. Sie stützt sich auf Chaussard, *Sabines* (wie Anm. 215), S. 39.

226 Boime, *Art in the Age of Revolution*, S. 483-485.

gesellschaftlicher Treffpunkt für die neu aufgestiegene bürgerliche Elite und repatriierte Adelige diesen Kreisen Gelegenheit gegeben habe, schon vor dem entstehenden Gemälde die darin thematisierte Aussöhnung und Annäherung zu praktizieren. Zugleich bezeuge das Bild die persönliche Identifikation des Malers mit der Regierung, seinen Wandel vom Revolutionär zum saturierten Bürger. Bürgerlicher Unternehmergeist spreche denn auch aus dem kommerziellen Charakter der Ausstellung. Mit ihr habe David den veränderten Bedingungen künstlerischen Schaffens in Frankreich Rechnung getragen und sich "to the more anonymous bourgeois public"[227] gewandt, da seine bisherigen Auftraggebergruppen nicht mehr existierten oder ihre materiellen Mittel eingebüßt hatten. Hinsichtlich des Publikums fährt Boime allerdings einschränkend fort: "As in the case of the Salon, however, mainly the fashionable elite flocked to see his picture."

In die gleiche Richtung tendiert Ewa Lajer-Burcharth, die auf dem Pariser David-Kolloquium 1989 einen neuen Aspekt in die Diskussion gebracht hat. Sie beschäftigte sich erstmals mit der in den Quellen verschiedentlich erwähnten, von der Forschung aber bis dahin nicht beachteten Tatsache, daß David im Ausstellungssaal, an der Wand gegenüber dem Gemälde, einen Spiegel ("glace") plazieren ließ.[228] Lajer-Burcharth vermutet darin eine sogenannte Psyché, einen auf Füßen stehenden, schwenkbaren Spiegel, der in jenen Jahren häufig zur Einrichtung von Boudoirs Verwendung fand. Er habe es den Besuchern erlaubt, im Spiegelbild gleichsam ein Teil der bildlichen Darstellung zu werden, welche so in den Raum hineinwuchs und die Betrachter auf bis dahin nicht gekannte Weise in das Geschehen auf der Leinwand einbezog. Das Aufkommen dieser Art von Spiegeln am Ausgang des 18. Jahrhunderts sei nicht nur mit technischen Fortschritten bei der Herstellung zu erklären, sondern vor allem mit einem wiedererwachten Interesse gehobener Gesellschaftskreise an Körpersprache und Kleidung als Statussymbolen. In einer Zeit angezweifelter, symbolisch nicht mehr eindeutig markierter Standesgrenzen habe man davor Verhalten und Aussehen vergleichend aufeinander abstimmen und sich dabei seiner sozialen Identität versichern können. Besonders "une partie certaine de la classe de propriétaires, les nouveaux riches et les nouveaux bureaucrates"[229], denen es um eine Abgrenzung von der "bourgeoise 'vertueuse' de la Terreur" ging, pflegten laut Lajer-Bucharth diese spielerische Form der Selbstvergewisserung. Ähnlich deutet sie, ohne näher darauf einzugehen, so verschiedenartige Phänomene wie die bürgerliche Begeisterung für das Panorama[230], aber auch die Wiederkehr der rauschenden Bälle, der Frivolität und eleganten Moden des Ancien Régime. Der erfahrene Regisseur der Revolutionsfeste David habe mit seiner Ausstellung einen zwar öffentlichen, aufgrund des hohen Eintrittsgeldes aber nicht jedem zugänglichen Raum geschaffen, dessen Kommunikationsangebot sich an das bürgerliche Publikum, und die genannten Gruppen im besonderen, richtete. Er habe ihnen hier die Möglichkeit eröffnet, durch die allegorische Bildsprache

227 Ebd., S. 485.
228 Lajer-Burcharth, "Les Sabines". Sie legte ihre Thesen erstmals dar in David's Sabine Women: Body, Gender and Republican Culture under the Directory, *Art History*, Bd. 14, September 1991, Nr. 3, S. 397-430.
229 Lajer-Bucharth, "Les Sabines", S. 482.
230 In Paris wurde im Juli 1799 die erste Rotunde errichtet. Francois Robichon, "Die Illusion eines Jahrhunderts - Panoramen in Frankreich", Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 52-60, hier S. 52. Hier finden sich auch interessante Erörterungen über Eintrittspreise und das Publikum der Panoramen in Paris im Laufe des 19. Jahrhunderts. Sie zeigen einmal mehr, wie schwer in diesem Bereich verläßliche Aussagen zu treffen sind.

vermittelt einen eigenen Platz in der Revolutionsgeschichte zu finden und sich als entscheidende Akteure der propagierten nationalen Versöhnung angesprochen zu fühlen.

Die Thesen Boimes und Lajer-Bucharths sollen, wie gesagt, nicht grundsätzlich in Frage gestellt werden. Allerdings wecken die Ergebnisse der Untersuchung von Einzelbildausstellungen in England Zweifel daran, daß David seine Veranstaltung nur für ein eng begrenztes Publikum vorgesehen hatte. Und selbst wenn sie dergestalt als ein soziales Refugium gedacht war, heißt das keinesfalls, daß sie, wie es bei beiden Autoren - und auch bei Johnson - durchklingt, ihre Funktion ungestört erfüllen konnte. Verlor die im sonstigen gesellschaftlichen Leben den Reichen und Mächtigen vorbehaltene Psyché - wenn es sich denn bei dem Spiegel um eine solche handelte - nicht gerade hier einen Teil ihrer Exklusivität? Das Argument, sie entstammte einem bestimmten Milieu und begünstigte bei ihrer Benutzung die mit ihr vertrauten Gruppen, klingt wenig überzeugend.[231] Man sollte die Neugierde und Anpassungsfähigkeit der breiten (unter-)bürgerlichen Bevölkerung nicht unterschätzen. Auch wer den Spiegel in der Ausstellung zum ersten Mal sah, wird dessen Effekte, namentlich die Möglichkeit, sich vor ihm auf ein Spiel mit den Figuren im Bild einzulassen, sehr schnell erkannt haben, und sei es durch Nachahmung anderer Besucher.

Spiegel waren, wie Studien zur Pariser Volkskultur zeigen, seit dem frühen 18. Jahrhundert auch bei den "classes populaires" beliebt und gehörten zu den wichtigsten Einrichtungsstücken in ihren einfachen Haushalten.[232] Der Anteil derer, die einen oder mehrere davon besaßen, lag bei Lohnarbeitern und Dienstpersonal das ganze Jahrhundert hindurch relativ konstant bei zwei Dritteln; ihre Größe dagegen nahm aufgrund verbesserter Produktionstechniken und fallender Preise deutlich zu, so daß um 1780 bereits in jeder vierten Wohnung ein mehr als fünfzig Zentimeter hoher Spiegel hing. Ein teurer Luxusartikel wie die Psyché war natürlich für Angehörige der genannten Einkommensklassen unerschwinglich, und so blieb ihnen auch das Erlebnis verwehrt, des eigenen Körpers von Kopf bis Fuß und in der Bewegung ansichtig zu werden. Hier und da mag das Personal in den Palästen der Reichen einen unbeobachteten Moment dazu genutzt haben, vor den Spiegeln auf und ab zu gehen und galante Posen einzunehmen, die man bei der Herrschaft gesehen hatte. David erhöhte mit der Aufstellung eines solchen Stückes vermutlich nicht nur bei vornehmen oder das Vornehme suchenden Kreisen die Attraktivität seiner Veranstaltung, sondern auch bei gesellschaftlich niedriger angesiedelten Gruppen. Bestand nicht in der Ausstellung zumindest die 'Gefahr', daß der "peuple" sich die Psyché aneignete und sie dabei ihre ursprüngliche Bedeutung als Instrument sozialer Distinktion verlor?

Für Johnson besaß der Spiegel von vornherein eine andere Aufgabe: "David used the mirror in the *Sabine Women* ... as an aesthetic and epistemological, not a sociological, demonstration."[233] Ihrer Ansicht nach handelte es sich dabei nicht einmal um eine Psyché, sondern um einen großen rechteckigen Wandspiegel. Mit ihm habe der Künstler den Ausstellungsbesuchern die ästhetischen und illusionistischen Qualitäten, insbesondere die kompositionelle Ausgewogenheit seines Werkes noch deutlicher vor Augen

231 Lajer-Bucharth, "Les Sabines", S. 481.
232 Roche, *People of Paris*, S. 150f. u. 153f.
233 Lajer-Bucharth, "Les Sabines", S. 134.

führen und ihn zugleich zum Nachdenken über das Verhältnis von Kunst und Natur anregen wollen. Lajer-Burcharths Interpretation weist sie dagegen auch unabhängig von der durch die Quellen nicht gedeckten Annahme hinsichtlich der Art des Spiegels zurück:

> "Whatever type of mirror utilized, however, the idea that David wanted fully dressed spectators in modern clothing to see themselves, fragmented, as part of this antique battle scene which included nude male warriors is scarcely credible. That would be to introduce a carnival funhouse element to the viewing of the *Sabine Women* which is totally discordant with the tenor of the work ...".[234]

Der Wert eines Franc entsprach um 1800 etwa dem von 9,6 Pence, so daß die Ausstellung zum Preis von 1,80 Francs (= 1,5 Shilling) ein vergleichsweise teures Vergnügen war.[235] Fragt man nach den Gruppen, die es sich vielleicht leisten konnten, so scheidet das Heer der Bettler und Arbeitslosen, um 1790 wohl mehr als 100.000 Personen in Paris, von vornherein aus.[236] Dasselbe gilt im Bereich der unter- und kleinbürgerlichen Schichten auch für die Mehrheit derjenigen, die als arbeitende Lohnempfänger (kleine Straßenhändler eingerechnet) oder Bedienstete zwar über ein mehr oder weniger geregeltes Einkommen verfügten, das aber oft nur zum bloßen Überleben in ärmlichen Verhältnissen reichte. Sie stellten mit 350.000 bis 450.000 Personen etwa zwei Drittel der Gesamtbevölkerung von Paris.

Der durchschnittliche Tageslohn eines Arbeiters betrug am Ende des Jahrhunderts 1 bis 2 Livres (ab 1795 "Francs").[237] Auch gemessen daran war der Eintrittspreis recht hoch. Zu berücksichtigen ist gleichwohl, daß es erhebliche Einkommensunterschiede gab und ein kleiner Teil der Arbeiter sowie ein größerer des Dienstpersonals weit mehr als das Existenzminimum verdiente. Ein Beleg dafür sind die nicht selten bedeutenden Hinterlassenschaften.[238] Zwischen 1775 und 1790 besaß die Hälfte der Arbeiter bei ihrem Tod weniger als 500 Livres, eine Spitzengruppe von etwa 23 Prozent dagegen durchschnittlich 8.182 Livres. Etwa die gleiche Summe, nämlich 8.251 Livres, gaben Bedienstete durchschnittlich an ihre Erben weiter. Gerade bei dieser Gruppe führten die extremen Unterschiede im Hinblick auf Stellung und Aufgaben zu einer entsprechenden Spannweite bei der Höhe der Einkünfte. Während die meisten in bitterer Armut lebten und im Alter sowie bei Krankheit weiterhin ihre Arbeit verrichten mußten, starben persönliche Diener in den großen Adelsfamilien nicht selten als wohlhabende Leute.

Festzuhalten ist, daß nach Abzug aller zum Lebensunterhalt notwendigen Kosten bei einem Teil der unterbürgerlichen Schichten - in Paris wären das womöglich Zehntausende - noch genug Geld übrigblieb, um bescheidene Ersparnisse anzulegen, gelegentlich Kleinigkeiten zu erwerben, die das Leben angenehmer machten, oder auch einmal an einer kulturellen Veranstaltung teilzunehmen. Damit ist nicht bewiesen, daß der peuple tatsächlich in größerer Zahl die Ausstellung der *Sabinerinnen* besucht hätte. Zu unsicher sind solche von allgemeinen statistischen Erhebungen ausgehende Erwägungen, zumal

---

234 Ebd.

235 Ausst.-Kat. *David*, S. 335. Zum Vergleich: Die Salonkataloge kosteten zwischen 1796 und 1808 0,75 Francs. Sandt, "Frequentation des Salons", S. 48, Anm. 23.

236 Roche, *People of Paris*, S. 58.

237 Ebd., S. 75, 86f. u. 108.

238 Diese bestanden vor allem aus Einrichtungsgegenständen, Kleidung und Wertpapieren. Zur genauen Zusammensetzung s. ebd., S. 80. Im folgenden gebe ich, Roche folgend, ihren Wert in Livres an. S. dazu ebd., S. 75-77.

hemmende Faktoren wie die geringe Verfügbarkeit freier Zeit oder kulturelle Schwellenangst dabei nicht in Betracht gezogen wurden. Jedoch stellt sich die Besucherfrage komplizierter dar, als es bei Lajer-Bucharth und anderen Autoren den Anschein hat. Immerhin spricht sie der breiten Bevölkerung nur die Bereitschaft und nicht ausdrücklich die Möglichkeit zur Zahlung des Eintrittspreises ab. Aber auch hier ist Vorsicht geboten. Wer vermag heute zu sagen, wieviel den Menschen in Paris um 1800 der Besuch der Davidschen Veranstaltung - die ja gemäß Lajer-Bucharths eigener Argumentation weit mehr als eine einfache Kunstausstellung war - bedeutete und welche Opfer manche dafür zu bringen gewillt waren, die sich vielleicht gerade durch das dort herrschende vornehme Flair angelockt fühlten. Falsch wäre es, bei einem nach heutigen Maßstäben hohen Preis vorschnelle Schlüsse zu ziehen hinsichtlich der Bereitschaft bestimmter damaliger Bevölkerungs- und Einkommensgruppen, diesen aufzubringen.

Im September 1801 nahm David für zwei Monate zwei Versionen seines berühmten Reiterbildnisses *Napoleon überquert die Alpen am St. Bernhard-Paß* (Abb. 25) in die Ausstellung auf, von denen er eine - das Original - für den spanischen König Karl IV. geschaffen hatte, die andere für Napoleon, der später noch weitere Wiederholungen bei ihm bestellte.[239] In der Literatur wird die durch die Auslieferung der Gemälde befristete Erweiterung der Schau gelegentlich erwähnt, bleibt aber unkommentiert, obwohl die ursprüngliche Botschaft der Sabinerinnen dadurch einen neuen, für den Sinneswandel des Künstlers und die politische Enwicklung in Frankreich bezeichnenden Akzent erhielt.

Das Porträt zeigt Napoleon bei seinem gewagten Vorstoß über die Alpen, der die Voraussetzungen schuf für den Sieg über die Österreicher bei Marengo im Juni 1800. In denkmalhafter Pose, hoch zu Roß, ragt die Gestalt des Generals beherrschend vor der kargen Szenerie der Felslandschaft und dem dramatisch wolkenverhangenen Himmel auf. Vom Geschehen selbst wird nicht viel mitgeteilt, der mühsame Vormarsch französischer Truppen über den Paß ist im Hintergrund nur angedeutet. Die in den Fels gemeißelten Inschriften "Bonaparte", "Hannibal" und "Karolus Magnus" stellen den Alpenzug Napoleons in die Tradition welthistorischer Vorläufer und entrücken die Darstellung so in eine zeitlose Idealität. In der Forschung gilt dieses Werk Davids nicht nur als ein virtuoses Stück propagandistischer Malerei, sondern auch als persönliches Bekenntnis des Künstlers zu dem charismatischen Korsen, der mit seinem Staatsstreich vom 18. Brumaire (9. November 1799) die französische Republik in eine demokratisch verbrämte Diktatur verwandelt hatte. Im Lichte dieser Interpretation erscheint die nachträgliche 'Ergänzung' der *Sabinerinnen* - womöglich in Form einer Flankierung des Gemäldes - wie eine Aktualisierung der Bildaussage: Die Vollendung der nationalen Versöhnungs- und Aufbauarbeit, zu dem das Direktorium am Ende nicht mehr fähig war, wird gleichsam aus der Verantwortung der - in den *Sabinerinnen* beschworenen - Gemeinschaft von Staatsbürgern genommen und in die Hände des kommenden starken Mannes gelegt. Nachdem die Zeit der inneren Kämpfe zu einem Abschluß gebracht

239 Die komplizierte Geschichte des Originals und der insgesamt vier einander sehr ähnlichen, mit Hilfe von Schülern ausgeführten Kopien behandelt Schnapper im Auss.-Kat. *David*, S. 381-387. Vgl. Johnson, *David*, S. 179-183, Albert Boime, *Art in the Age of Bonapartism 1800-1815* (A Social History of Modern Art, Bd. 2), Chicago/London 1990, S. 39-43, und Roberts, *David*, S. 143-147, die sich aber nicht zu der Ausstellung der Bilder zusammen mit den *Sabinerinnen* äußern.

ist, mahnt Napoleon nun auf dem sich aufbäumenden, zum Lospreschen bereiten Pferd zum Aufbruch. Mit verheißungsvoller Geste und in unerschütterlicher Ruhe weist er dem Betrachter den Weg Frankreichs in die Zukunft, der unter seiner Leitung - wie auf dem Bild - nur nach oben führen kann.

Sicherlich betrachtete aber nicht jeder Besucher die Bilder als hintergründige Bedeutungsträger und dachte in der Ausstellung über symbolische Sinnzusammenhänge und Akzentverschiebungen nach. David wußte das, und auch er verstand sein Unternehmen nicht nur als ein Medium zur Verbreitung seiner künstlerischen und politischen Überzeugungen. So ist es ebensogut möglich, daß er der inzwischen von vielen Parisern besuchten Schau lediglich neue Attraktivität verleihen wollte, indem er sie um das Bild des populären Feldherrn bereicherte. Die Presse interpretierte sein Vorgehen jedenfalls in diesem Sinne und verurteilte es als geldgierig und unehrenhaft.[240] Selbst David freundlich gesonnene Kritiker, die bis dahin die separate Ausstellung der *Sabinerinnen* als Notlösung zur Finanzierung anspruchsvoller Malerei verteidigt hatten, ergriffen nun Partei gegen ihn und warfen ihm vor, an den bereits verkauften Auftragswerken doppelt verdienen zu wollen. Erst nach der Entfernung der Porträts legte sich die Aufregung, und die Ausstellung konnte relativ unbehelligt fortbestehen, bis die Behörden 1805 den Entschluß faßten, einzelnen Künstlern künftig keine Räumlichkeiten mehr im Louvre zur Verfügung zu stellen.[241]

2.2. Weitere Einzelbildausstellungen Davids

Die separate Vorführung der *Sabinerinnen* ist zwar die bekannteste Einzelbildausstellung Davids, aber bei weitem nicht die einzige. Auch das erste große Auftragswerk, das er als Hofmaler Napoleons ausführte, *Die Krönung des Kaiserpaars* (Abb. 26), wurde nach der Vollendung einzeln ausgestellt, und zwar vom 7. Februar bis zum 21. März 1808 im Salon Carré des Louvre.[242] Hierbei handelte es sich allerdings nicht um ein privates Unternehmen des Künstlers, sondern um eine von der Regierung kontrollierte offizielle Prestige- und Propagandaveranstaltung, die sicher kostenlos zugänglich war. Von David autorisiert, hielt Louis-Léopold Bouilly das Ereignis mit dem Pinsel fest (Abb. 27).[243] Lange vor dem Beginn der Akademieausstellung, die in jenem Jahr erst im Oktober eröffnet wurde, konnte sich die Pariser Bevölkerung vor der riesigen Leinwand an den Gedanken gewöhnen, wieder einen Monarchen an der Spitze des Staates zu haben. Auch hier kam übrigens wieder ein Spiegel zum Einsatz.

---

240 Aust.-Kat. *David*, S. 333.
241 Ebd., S. 335.
242 Zu dem Bild und seiner Entstehungsgeschichte s. ebd., S. 399-420. Hier sind auch Textteile der die Ausstellung begleitenden Broschüre abgedruckt (S. 416-418).
243 Boime, *Art in the Age of Bonapartism*, S. 202. Bei dem Gemälde handelt es sich um eines der seltenen bildlichen Zeugnisse von Einzelbildausstellungen.

Nach dem Sturz Napoleons im April 1814 nahm David aus politischen Gründen nicht an dem ersten unter Ludwig XVIII. stattfindenden Salon teil, sondern stellte das bereits 1799 begonnene, aber erst jetzt fertiggestellte Gemälde *Leonidas bei den Thermopylen* zusammen mit den *Sabinerinnen* von Oktober bis Dezember 1814 in seinem Atelier in Cluny aus.[244] Die Gestalt des spartanischen Königs Leonidas, der gegen eine Übermacht von Feinden bis in den Tod standhält, war seit der Bedrohung Frankreichs durch die erste antirevolutionäre Koalition 1792/93 in der französischen Literatur und Schauspielkunst zu einem Symbol für Freiheitsdrang, Vaterlandsliebe und republikanische Tugenden geworden. Diese Sinngebung schwebte auch David vor, als er 1799 die Arbeit aufnahm, die er aber wegen der anspruchsvollen Regierungsaufträge der folgenden Jahre kaum voranbrachte. Als er sich 1811/12 wieder ernsthaft mit dem Bild befaßte, gewann das Thema angesichts der ersten Niederlagen der Grande Armée schon bald eine aktuelle Bedeutung, indem es nun das von neuem bedrohte Frankreich unter Napoleon - als den modernen Leonidas - versinnbildlichte. Im bourbonischen Restaurationsstaat von 1814 geriet die Atelierausstellung des an Anspielungen reichen Gemäldes, zu der sich Davids Freunde und Kampfgefährten aus vergangenen Tagen scharenweise einfanden, unweigerlich zu einer Demonstration gegen die Regierung.

Provozierende Aktionen dieser Art waren wenig geeignet, Davids Ruf als unbelehrbarer Anhänger Napoleons zu verbessern, und so wunderte es niemand, daß er zu der Gruppe von 150 Altrevolutionären gehörte, die 1816 von Ludwig XVIII. in die Verbannung geschickt wurden. Im Brüsseler Exil, wo der Künstler seine letzten Lebensjahre verbrachte, stellte er wiederholt Bilder einzeln gegen Eintrittsgeld aus, und zwar vor allem aus wirtschaftlichen Motiven, nämlich einerseits wegen der direkten Einnahmen, andererseits in der Hoffnung, Käufer zu finden.[245] Einzelbildausstellungen waren damals im südlichen Teil der Vereinigten Niederlande, dem späteren Belgien, keine Seltenheit. Meist wurden sie in öffentlichen Gebäuden durchgeführt, welche die örtlichen Behörden bereitwillig zur Verfügung stellten, weil die Veranstalter - meist die Künstler selbst - üblicherweise als Gegenleistung einen Teil ihrer Einnahmen karitativen Einrichtungen spendeten und so zur Entlastung der städtischen Haushalte beitrugen.[246] Auch David erhielt in den Jahren 1817, 1818 und 1819 ohne Schwierigkeiten Genehmigungen dafür, seine neuen Werke *Amor und Psyche*, *Telemachus und Eucharis* sowie *Der Zorn des Achilles* in den Museen oder Rathäusern von Brüssel, Gent und Mons einem zahlenden Publikum vorzuführen.[247] In manchen Fällen ging die Initiative dazu sogar von den Stadtverwaltungen selbst aus.

Anders verhielt es sich mit einer Replik der *Krönung*, dessen Ausstellung im Brüsseler Rathaus David im Mai 1822 beantragte.[248] Amerikanische Geschäftsleute, die damit eine Wanderausstellung in

---

244 Zu dem Gemälde s. Ausst.-Kat. *David*, S. 486-498, und Johnson, *David*, S. 136-173. Die politische Bedeutung des Themas und die Ausstellung des Bildes hat Nina Athanassoglou genauer untersucht: "Under the Sign of Leonidas: The Political and Ideological Fortune of David's 'Leonidas at Thermopylae' under the Restoration", *The Art Bulletin*, Bd. 63, 1981, Nr. 4, S. 633-649, bes. S. 643.

245 Zu Davids Brüsseler Zeit im allgemeinen s. Ausst.-Kat. *David*, S. 513-522. Vgl. D. L. Dowd, "Louis David et le Gouvernement des Pays-Bas: Documents inédits sur le second 'Sacre de Napoleon'", *Bulletin de la Societé de l'Histoire de l'Art Francais*, 1955, S. 143-159.

246 Dowd, "David", S. 144. Dowds Aussage ließe sich durch eine systematische Auswertung der zeitgenössischen Tagespresse überprüfen.

247 Ausst.-Kat. *David*, S. 518f. u. 527-530.

248 Zu der verwickelten Entstehungs- und Ausstellungsgeschichte der Replik s. ebd., S. 534-539.

ihrer Heimat planten, hatten das bereits 1808 begonnene Bild einst bei ihm bestellt, doch das Projekt zerschlug sich schon bald und die halbfertige Leinwand blieb fortan jahrelang unbeachtet in Davids Atelier. Erst im Sommer 1821 nahm er die Arbeit im Auftrag zweier französischer Vermittler wieder auf; ob dahinter dieselben Investoren wie 1808 standen, ist ungewiß. Als Honorar forderte er 40.000 Francs sowie das Vervielfältigungsrecht für sich und seine Erben bis zwanzig Jahre nach seinem Tod - und offenbar auch das Recht auf eine Erstausstellung in Brüssel. Der Moment für eine Vollendung des Bildes war gut gewählt, denn es war zu erwarten, daß neben den Kunstinteressierten viele Bonapartisten und Nostalgiker in die Ausstellung strömen würden, um den kurz zuvor (5. Mai 1821) einsam gestorbenen, schon zu Lebzeiten legendenumrankten Korsen in einem historischen Rückblick noch einmal auf der Höhe seiner Macht zu sehen.

David, der den Behörden in Brüssel als verdächtig galt und wie andere Exilfranzosen unter polizeilicher Überwachung[249] stand, versuchte der Stadt sein Anliegen mit dem Angebot schmackhaft zu machen, ein Viertel der Einnahmen an die Armenfürsorge abzuführen. Die brisante Thematik des Bildes machte aus der Angelegenheit umgehend ein Politikum. Der Bürgermeister wandte sich an den Innenminister, welcher wiederum den König der Vereinigten Niederlande, Wilhelm I., informierte. In höchsten Regierungskreisen erörterte man nun monatelang die Vor- und Nachteile; auch die Meinung der Minister des Äußeren und der Justiz wurden dabei eingeholt. Zuletzt wog der mögliche diplomatische Schaden durch eine Verstimmung der französischen Regierung schwerer als der zu erwartende finanzielle Ertrag. Am 11. Juli berichtete der Innenminister dem König, daß der Stadt Brüssel die Entscheidung gegen das Unternehmen mitgeteilt worden war. Dabei erwähnte er auch Meinungsverschiedenheiten über die in Aussicht stehenden Gewinne. Während David selbst mit 15.000 Besuchern rechnete, die der Armenkasse bei einem Eintrittspreis von 2 Francs 7.500 Francs einbrächten, ging die Verwaltung davon aus, daß lediglich "'les amateurs de la peinture, les Anglais, quelque curieux et les partisans peu nombreux de Napoléon"'[250], insgesamt kaum mehr als 4.000 Personen, Interesse an dem Gemälde zeigen würden. Die Erstausstellung fand nun doch erst in London statt, wo Davids Sohn Eugène das Krönungsbild im Oktober 1822 den Auftraggebern übergab. Diese hatten alle nötigen Vorkehrungen getroffen, so daß die viermonatige Schau bei der Society of Painters in Oil and Water Colours bereits im November eröffnet werden konnte.[251] Auf seiner weiteren Reise gelangte das Gemälde auch nach Amerika, wo es 1826 und 1827 mehrfach in New York sowie in Boston und Philadelphia zu sehen war. Dann verliert sich seine Spur bis zum Februar 1831, als es in Paris einzeln ausgestellt wurde.[252]

Nach seiner lukrativen Zwischentätigkeit als Kopist setzte David die Serie mythologischer Darstellungen fort, die das letzte Jahrzehnt seines Schaffens beherrschten. Das Gemälde *Mars, von Venus und den Grazien entwaffnet* ließ er vom Mai 1824 bis März 1825 in Paris gegen Eintrittsgeld

---

249 Bei Dowd, "David", S. 157-159, sind zwei Briefe mit Überwachungsberichten von Spitzeln abgedruckt.
250 Zit. nach ebd., S. 157.
251 Altick, *Shows of London*, S. 186, nennt dagegen die Egyptian Hall als Ausstellungsort, wobei er sich auf eine Nachricht in der *Literary Gazette* vom 7. Dezember 1822 bezieht.
252 *Kunst-Blatt*, 1831, S. 108. Im Ausst.-Kat. *David* wird die Rückkehr des Gemäldes nach Paris erwähnt, nicht aber diese Ausstellung. Zum weiteren Schicksal der *Krönung* s. ebd., S. 534.

ausstellen.[253] Im Ausstellungslokal fand der Besucher nicht nur einen Spiegel vor, sondern auch Möbelstücke und grünfarbige Wandbespannung, so daß er sich wie in privaten Wohnräumen fühlen mußte. In der Forschung ist dieses eigentümliche, nur in einer separaten Ausstellungssituation zu schaffende Ambiente jüngst als Kunstgriff Davids im Dienste der Bildaussage gedeutet worden, mit dem er die genreartige Verdiesseitigung und Banalisierung des klassischen, ursprünglich bedeutungsschweren Sujets noch einmal wesentlich gesteigert habe.[254]

Das Beispiel Davids lehrt, welche unterschiedlichen Zwecke die Einzelbildausstellung selbst für einen einzigen Künstler erfüllen konnte. Ganz allgemein war die separate Vorführung eines Gemäldes gegen Eintrittsgeld immer auch die folgerichtige Antwort des Künstlers auf seine Entlassung aus dem Dienst für Hof, Staat und Kirche in die zwiespältige Freiheit einer auch im Bereich der Kunst sich rasch ausprägenden Gesellschaft des Marktes.[255] Wo Einzelpersonen und Institutionen als Financiers monumentaler Historienmalerei ausfielen, sollten nun viele gemeinsam in die Bresche springen - ein bemerkenswert modernes Prinzip, gewissermaßen die marktwirtschaftliche Variante der Demokratisierung von Kunst. Mit der Ausstellung der *Sabinerinnen* verfolgte David überdies die Absicht, neben dem Gemälde auch sich selbst zu präsentieren, nämlich als einen Ausnahmekünstler, dem die einst besessene Führerschaft in der französischen Schule noch immer zustehe. In der Pariser Kunstlandschaft wurde ein Unternehmen dieser Art mehr noch als in London aber unweigerlich auch zu einem Affront gegen die Akademie und ihre absoluten Ansprüche, zu einer vielleicht gar nicht beabsichtigten Demonstration für künstlerische Individualität und Unabhängigkeit. Die politische Note, die eine solche Absonderung in einem staatlich kontrollierten Ausstellungsbetrieb zwangsläufig bekam, steigerte sich bei der Atelierausstellung des *Leonidas* oder der geplanten Ausstellung der *Krönung* in Brüssel zu einem - nunmehr auch gewollten - Ausdruck allgemeiner politischer Opposition. Wie im Falle der *Sabinerinnen* und *Mars* deutlich geworden ist, eröffnete die Einzelbildausstellung durch den Freiraum zur Inszenierung des Gemäldes außerdem Möglichkeiten zur Erweiterung und Intensivierung der künstlerischen Aussage, die der Salon nicht bot.

Eine außergewöhnliche Präsentation kam wiederum dem kommerziellen Erfolg der Veranstaltung zugute, wie überhaupt dieser Aspekt bei David wohl stets die wichtigste Rolle spielte. Das war bei der langjährigen, höchst einträglichen Schau der *Sabinerinnen* nicht anders als später im Brüsseler Exil, wo er seine großformatigen, schwer verkäuflichen Kompositionen dadurch zu finanzieren versuchte, daß er sie dem Publikum gegen Eintrittsgeld vorführte. Wieviel David von englischen Vorbildern gelernt hatte, bewies er auch damit, daß er sich im Falle der Replik des Krönungsbildes das Recht zur druckgraphischen

---

253 Ebd., S. 541f. u. 630.

254 Hubertus Kohle, "Antike modern: Jacques-Louis Davids Stil im Exil", *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange*, 3 Bde. (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Berlin, 15.-20. Juli 1992), hg. v. Thomas W. Gaethgens, Berlin 1993, Bd. 1, S. 175-186.

255 Schon Annie Becq, "Expositions, Peintres et Critiques: Vers l'Image moderne de l'Artiste", *Dix-huitième siècle*, Bd. 14, 1982, S. 131-149, hat die Schau der *Sabinerinnen* vor allem als Versuch Davids interpretiert, ohne Umweg über vermittelnde Instanzen wie die Kritik und den Kunsthandel direkt das Publikum zu erreichen.

Vervielfältigung vorbehielt. Sein Versäumnis, die *Sabinerinnen* wie versprochen zu stiften, geht über ausgeprägten Geschäftssinn wohl noch hinaus. Die abenteuerliche Ausstellungsgeschichte der Zweitfassung der *Krönung* ist übrigens ein Beleg für die früh einsetzende Internationalisierung des Ausstellungswesens, das dem Kunsthandel darin offenbar nur mit wenigen Jahrzehnten Verspätung folgte. Wanderausstellungen einzelner Gemälde, von denen im Verlauf dieser Arbeit noch vielfach die Rede sein wird, gaben dazu wichtige Anstöße.

3. Fragmente einer Geschichte separater Ausstellungen in Frankreich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts

3.1. Von den Nachfolgern Davids bis in die dreißiger Jahre

Die Ausstellung der *Sabinerinnen* muß ungeachtet der vielen kritischen Stimmen schon von Beginn an ein außerordentlicher Erfolg gewesen sein, denn binnen weniger Monate versuchten mehrere Künstler ihr Glück auf die gleiche Weise wie David.[256] Im März 1800 präsentierte Jean-Baptiste Regnault drei gewöhnliche Salonstücke in einem Saal des Louvre. Andere folgten ihm im Laufe des Jahres, teils in Gruppen zusammengeschlossen und mit der primären Absicht, die gezeigten Bilder zu verkaufen, teils wie in England mit einzelnen, spektakulären Leinwänden, die das aktuelle militärische Geschehen behandelten - etwa den Sieg bei Marengo vom Juni 1800 - und auf die patriotische Begeisterung des Pariser Publikums abzielten. Auch Bildhauer beteiligten sich an diesen oft spontan zustandegekommenen Veranstaltungen, von denen allerdings keine soviel Zulauf fand wie die von David. Das lag zum einen daran, daß man von ihm mehr erwartete und er in der Tat mehr zu bieten hatte - schließlich stellte er das Ergebnis jahrelanger Arbeit vor, ein monumentales Werk, das an die großen vorrevolutionären Gemälde anzuknüpfen versprach. Zum anderen war seine Schau von langer Hand vorbereitet; der Ausstellungssaal war repräsentativ hergerichtet und durch den Spiegel mit einer zusätzlichen Attraktion versehen. Außerdem profitierte er davon, der erste zu sein, der in Frankreich auf diese kühne Weise mit seiner Kunst an die Öffentlichkeit trat. War die Presse aus diesen Gründen im Falle Davids trotz aller Vorbehalte noch geneigt, die Einzelbildausstellung als ungewöhnliche Bereicherung des Kunstlebens anzunehmen, so lehnte sie die Unternehmen seiner Nachahmern um so entschiedener ab. Die Kritik reichte von spöttischen Kommentaren bis hin zur Veröffentlichung einer von Künstlern verfaßten Petition, in der ein generelles Verbot derartiger Veranstaltungen gefordert wurde.[257] Bevor staatliche Stellen darauf reagieren konnten,

256 Die folgenden Beispiele und eine Reihe weiterer sind erwähnt bei Whiteley, "Exhibitions", S. 73. Vgl. Auss.-Kat. *David*, S. 330 und Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 76f.
257 Whiteley, "Exhibitions", und Ausst.-Kat. *David*, S. 335.

entschied das mangelnde Interesse des Publikums die Angelegenheit. Als David 1801 durch Aufnahme der Reiterporträts in die Ausstellung erneut von sich reden machte, hatten seine Konkurrenten bereits aufgegeben.

In den folgenden Jahrzehnten bildeten privat organisierte Ausstellungen in Paris anders als in London nur eine Randerscheinung des Ausstellungslebens. Der strahlende - allerdings auch der einzige - Höhepunkt der Kunstsaison blieb bis weit ins 19. Jahrhundert hinein der Salon, dessen Stern erst zu sinken begann, als die modernen Strömungen in der Malerei das theoretische Fundament aushöhlten, auf dem die Akademie gründete. Sein anhaltender Erfolg beruhte nicht nur auf der Unterdrückung konkurrierender Veranstaltungen und abtrünniger Künstler, sondern ebenso darauf, daß er insgesamt als Drehscheibe der Kunstvermittlung ausgezeichnet funktionierte. Wer hier zur Teilnahme zugelassen war, hatte im allgemeinen gar kein Interesse, sich andernorts auf kostspielige und im Ergebnis ungewisse Experimente einzulassen. Hinzu kam, daß Historienmaler auch unter den bourbonischen Nachfolgern Napoleons und in der Ära der Juli-Monarchie mit einer großzügigen Ankaufspolitik des Staates rechnen konnten oder von vornherein in dessen Auftrag arbeiteten.[258]

Das Publikum seinerseits war von jeher die kostenlose und überreichliche Darbietung von Kunst im Salon gewohnt und daher weniger bereit, für den Besuch von Ausstellungen weniger oder gar einzelner Gemälde zu zahlen. In gebildeten Kreisen mag überdies die Abneigung gegen zu offenkundige Formen der Kunstvermarktung stärker ausgeprägt gewesen sein als in England. Noch 1855, als die Akademie bereits seit fünf Jahren versuchsweise Eintrittsgelder erhob, sah der Korrespondent des *Deutschen Kunstblattes* hier einen markanten Unterschied im kulturellen Leben der beiden europäischen Metropolen:

> "... Selbst der jetzt noch bestehende Eintrittspreis von 1 Franken [nach 5 Francs in den ersten zwei Wochen, d. V.] ... widerstrebt den französischen Begriffen, Sitten und Gewohnheiten und steht im direkten Widerspruch mit den altherkömmlichen Ueberlieferungen und den freisinnigen Einrichtungen der französischen Hauptstadt. Diese letztere unterscheidet sich darin wesentlich von London, wo bekanntlich die Kostspieligkeit aller Vergnügungen an solche Ausgaben gewöhnt, wo die Gründung öffentlicher Anstalten dazu bestimmt, der Menge den Gewinn ästhetischer Genüsse und einer graduellen Bildung des Geschmacks zu gewähren, nicht weit über ein Jahrzehend hinaufreicht, und wo namentlich Kunstausstellungen niemals freien Eintritt gewähren"[259].

Da der Salon nicht nur eine Kunstausstellung, sondern auch eine offizielle Prestigeveranstaltung des Staates war, standen Versuche, abseits davon die Öffentlichkeit zu erreichen, stets im Verdacht künstlerischer oder gar politischer Opposition und hatten es schwer, ein größeres Publikum zu erreichen.[260] Häufig besaßen sie ihren Ruf nicht einmal zu unrecht, denn die Auswahlkommission lehnte

---

258 Vgl. etwa Marie-Claude Chaudonneret, "Historicism and 'Heritage' in the Louvre, 1820-40: From the Musée Charles X. to the Galerie d'Apollon", *Art History*, Bd. 14, Dezember 1991, Nr. 4, S. 488-520.

259 *Deutsches Kunstblatt*, 1855, S. 226. Der Salon fand in jenem Jahr im Rahmen der Pariser Weltausstellung als internationale Ausstellung unter Beteiligung aller großen Kunstnationen statt.

260 Vgl. William Hauptman, "Juries, Protests and Counter-Exhibitions Before 1850", *Art-Bulletin*, Bd. 67, März 1985, Nr. 1, S. 95-109. Einen knappen Überblick und Beispiele geben ferner Whiteley, "Exhibitions", S. 75-78, und Lethève, *Daily Life*, S. 124-126. Wichtiger ist aber Maurice du Seigneur, "Les Expositions particulières aux XVIIIe et XIX Siècles", *L'Artiste: Revue de l'Art contemporain*, Bd. 1, 1882, S. 535-556, bes. S. 540-546. Relevantes Quellenmaterial ist darüber hinaus zu finden bei Elizabeth Gilmore Holt (Hg.), *The Triumph of Art for the Public 1785-1848: The emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton 1979, sowie dies. (Hg.), *The Art of all Nations, 1850-73: The emerging Role of Exhibitions and Critics*, Garden City/New York 1981.

mit den vielen schwachen Arbeiten zweit- und drittrangiger Maler auch solche Bilder ab, die aus dem akademischen Regelwerk ausbrachen oder tendenziös erschienen. Daher bestand ein beträchtlicher Teil der Pariser Separatausstellungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus sogenannten Salons des Refusés, organisiert oft von Kunsthändlern und mehr oder weniger auf Konfrontationskurs mit dem offiziellen Kunstbetrieb. Daneben gab es eine geringere Anzahl vorrangig politisch motivierter Veranstaltungen.

Besonders groß war der Spielraum für Initiativen von privater Seite in den zwanziger Jahren, als der Salon nur dreimal stattfand. Berühmtheit erlangte die Atelierausstellung Horace Vernets von 1822, in der er neben den von der Jury als bonapartistisch und republikanisch zurückgewiesenen Gemälden *Die Schlacht von Jemmapes* (30. März 1814) und *Die Barriere von Clichy* (6. November 1792) weitere 43 Werke zeigte. Die Schau wurde zu einem vielbesuchten Treffpunkt der Bonapartisten.[261] Vier Jahre später bildeten Vernets *Schlacht von Jemmapes* zusammen mit Jean-Antoine Gros' epischen Leinwänden *Napoleon besucht die Pestkranken von Jaffa* und *Die Schlacht bei Nazareth* den Kern einer Ausstellung "'au profit des Grecs'", die das Comité Philhellénique in der Galerie Lebrun durchführte.[262] Auch Bouillys *Die Menge vor Davids Gemälde der Krönung* war hier zu sehen, eine gleichzeitige Hommage an Napoleon und David. Royalistische Kritiker griffen die Ausstellung als ein Propagandaunternehmen liberaler Gruppen an, das aufgrund seiner Tarnung mit scheinbar noblen Absichten um so verwerflicher sei.

Daneben gab es in dieser Zeit beinahe regelmäßig Bilderlotterien[263] und Ausstellungen, die tatsächlich nur wohltätigen Zwecken dienten. So zeigte die Galerie Lebrun 1829 zugunsten der Bettler von Paris eine hochkarätige Gemäldekollektion, darunter Werke Davids, Géricaults und Greuzes, aber auch Arbeiten lebender Maler, wie etwa Ingres und Delacroix.[264] Die im Oktober des folgenden Jahres von der Société des Amis des Arts in der Galerie de Luxembourg organisierte, staatlich unterstützte Ausstellung für die Opfer der Juli-Revolution ist dagegen wieder mehr zu den politisch beeinflußten Veranstaltungen zu zählen.[265] Als 1832 eine verheerende Cholera in Paris wütete, die zur Absage des Salon zwang, bot die Galerie Colbert im Mai mit einer kleineren Schau zugunsten der von der Krankheit betroffenen Armen Ersatz.[266] Seltener wurden derartige von Einzelpersonen, Vereinen und Kunsthandlungen getragenen Ausstellungen mit dem Übergang zu einem jährlichen Salon ab 1833.

---

261 Athanassoglou, "Leonidas", S. 644, Anm. 81.

262 Ebd., S. 644f. Zu den weiteren Aktivitäten der von dem Kunsthändler J.-B. Pierre Lebrun gegründeten Galerie in der Rue Gros-Chênet 4, die zunächst bis zu dessen Tod 1813 bestand und um 1825 als von Ausstellungsort neue Bedeutung gewann, vgl. du Seigneur, "Expositions", S. 541-543.

263 Diese wurden von der 1789 gegründeten *Société des amis des arts* veranstaltet. Ebd., du Seigneur, "Expositions", S. 540f. Jedes Jahr erwarb die Gesellschaft mit den Beitragsmitteln einige Bilder, um sie unter den Mitgliedern zu verlosen - ein Prinzip, das auch für die späteren Kunstvereine in Deutschland vorbildlich wurde.

264 Ebd., S. 543.

265 Ebd., S. 543f. Vgl. die Besprechung der Ausstellung im *Kunst-Blatt*, 1831, S. 21-23 u. 108.

266 Das Musée Colbert in der Rue Vivienne wurde 1829 durch M. Gauguin ins Leben gerufen. Du Seigneur, "Expositions", S. 543f.

Angesichts der geschilderten Verhältnisse in Frankreich ist es nicht erstaunlich, daß von Einzelbildausstellungen kaum etwas zu hören ist. Maurice du Seigneur, der 1882 als Einleitung zu einer Besprechung des Salons einen Rückblick auf "Les expositions particulières aux XVIIIe et XIXe siècles" gab, bekannte freimütig seine Wissenslücken und vermochte, abgesehen von der Präsentation von Davids Krönungsbild im Louvre, kein einziges Beispiel für Ausstellungen einzelner Gemälde nach 1800 zu nennen. Allerdings wußte er schon damals die richtige Methode, um über die Zeit des Empire einen genauen Überblick zu gewinnen: "Il faudrait feuilleter les collections complètes des gazettes du théâtre et de la mode parues à l'origine de ce siècle, pour découvrir, en l'absence de journaux spéciaux, l'indication de ces réunions d'objets d'art."[267] Du Seigneurs Anregung - im Hinblick auf das gesamte 19. Jahrhundert kämen vor allem Kunstzeitschriften und Tageszeitungen als Quellenmaterial in Frage - ist bis heute nur in Ansätzen befolgt worden.[268] Die für diese Arbeit ausgewerteten deutschen Kunstzeitschriften geben bezüglich der ersten Hälfte des Jahrhunderts nur spärliche, im folgenden mit drei Beispielen belegte Hinweise und scheinen die Annahme zu bestätigen, daß derlei Veranstaltungen in Frankreich nur gelegentlich vorkamen.

Im März 1829 wurde ein für die Deputiertenkammer bestimmtes Gemälde von Pierre Louis de Delaval (1790-1870), das die Eidesleistung Karls X. bei dessen Amtseinsetzung 1824 darstellte, dem Publikum kurz nach der Fertigstellung im Pariser Rathaus vorgeführt.[269] Hierbei handelte es sich, ähnlich wie bei der Ausstellung von Davids *Krönung* 1808, nicht um ein privates, vornehmlich profitorientiertes Unternehmen, sondern vermutlich um eine offizielle, gratis zugängliche Schau unter der Schirmherrschaft der Regierung, die damit möglicherweise versuchte, von ihrer reaktionären Politik abzulenken und die öffentliche Meinung durch ein eindrucksvolles Zeremonienbild für den König einzunehmen.

Auch das zweite Beispiel handelt, für Frankreich typisch, von einem Historienmaler im Staatsdienst, zeigt aber, daß solche durch Auftragsverhältnisse gebundenen Künstler es durchaus verstanden, mit einem bereits verkauften Werk vor dessen Ablieferung ein wenig ihre Bezüge aufzubessern und ihre sonstige Produktion ins Geschäft zu bringen. Der auf Seestücke spezialisierte Louis Garneray (1783-1857) machte im April 1830 auf dem Weg nach Paris in Lyon Halt und stellte dort eine monumentale Darstellung der Seeschlacht von Navarino aus, in der ein vereinigtes französisch-britisch-russisches Geschwader 1827 die türkisch-ägyptische Flotte vernichtet hatte.[270] Garneray hatte das 3 Meter hohe und 4 Meter breite Gemälde im Auftrag der Regierung am griechischen Originalschauplatz geschaffen. "Weniger Kunstliebe, als Schaulust und der gekitzelte Nationalruhm treibt die Franzosen sich den Eintritt mit einem Franken zu erkaufen", bemerkte der Kritiker des *Kunstblattes*, um sich dann über den übertriebenen, von den Auftraggebern vorgeschriebenen Realismus des "mit Zirkel und Lineal" ausgeführten Bildes zu beklagen,

---

267 Ebd., S. 541.

268 Erwähnt sei hier nochmals Whiteley, "Exhibitions". Ansonsten hat es bis in die achtziger Jahre hinein wenig Fortschritte gegeben. Vgl. die Bemerkungen zum Forschungsstand von Pierre Vaisse, "Salons, Expositions et Sociétés d'Artistes en France", *Atti del XXIV. Congresso*, Bd. 7, zus.-gest. v. Haskell, S. 141-155, hier S. 144.

269 *Kunst-Blatt*, 1829, S. 131.

270 Ebd., 1830, S. 179f.

der das künstlerische Element in den Hintergrund dränge. Dieses käme eher in den vierzig kleinen Aquarellen mit Hafenansichten zum Tragen, die Garneray gleichzeitig mit dem Hauptwerk zur Ansicht - und vermutlich zum Verkauf - ausstellte.

Nur gut zwei Jahrzehnte später überstiegen die möglichen Einnahmen aus der Vermarktung bedeutender Gemälde bereits deutlich deren Verkaufswert, und die Künstler behielten sich - vermutlich nach englischem Vorbild - mittels einer vertraglichen Regelung die entsprechenden Verwertungsrechte vor. Wie weit hier die Entwicklung seit Benjamin West *Wolfe* auch in Frankreich vorangeschritten war, geht aus einer Nachricht in den *Dioskuren* vom Mai 1856 hervor:

> "Ueber das von der Regierung dem Portraitmaler Dubuffe [sic!] für das Museum in Versailles in Auftrag gegebene große Gemälde, welches das Andenken an den Pariser Kongreß verewigen soll ... wird jetzt Näheres mitgetheilt ... Das Gemälde wird mit 40.000 Fr. bezahlt werden. Der Künstler behält überdies das Vorrecht, Kopien davon zu malen, so wie seine Gemälde durch den Stich oder den Steindruck zu vervielfältigen. Man berechnet, daß ihm auf solche Art dieses einzige Werk an 200.000 Frks. eintragen dürfte"[271].

Offenbar hatte Louis Edouard Dubufe (1820-1883) auch die Erlaubnis zu einer längeren Wanderausstellung vor der Übergabe des Bildes als Bedingung genannt, jedenfalls ging es nach der Präsentation im Pariser Salon von 1857 für längere Zeit auf Reisen: Im Dezember 1857 war es in Wien[272] zu Gast, im Februar 1858 in der Galerie des Berliner Kunsthändlers Sachse[273], zwei Monate später beim Frankfurter Kunstverein[274], und im Juli beim Dresdener Kunstverein[275].

3.2. Einzelbildausstellungen französischer Künstler in England

Schon unmittelbar nachdem deutlich geworden war, daß sich Davids Erfolg in Paris schwer wiederholen ließ, veranlaßten die negativen Erfahrungen mit Kritik und Publikum in der Heimat einige französische Künstler dazu, ihr Glück im Ausland zu versuchen, insbesondere im Mutterland der Einzelbildausstellung. Ein Gemälde Robert Lefèvres (1755-1830), das den Triumph Napoleons bei Marengo (Juni 1800) schilderte, wurde 1801 im Anschluß an die etwa dreiwöchige Ausstellung in Paris zunächst nach Amsterdam gebracht und Whiteley zufolge wohl noch im gleichen Jahr erstaunlicherweise auch in London, der Haupstadt des Erzfeindes, einem zahlenden Publikum vorgeführt.[276] Ebenfalls in London stellte Lefèvre 1814 ein 5 Meter hohes und 2 Meter breites Porträt des geschlagen aus Rußland zurückgekehrten Feldherrn an wechselnden Orten aus, zuletzt in einem rasch errichteten Waterloo-

271 *Dioskuren*, 1856, S. 34.
272 Ebd., 1857, S. 232.
273 *Deutsches Kunstblatt*, 1858, S. 53.
274 Ebd., S. 126.
275 Ebd., S. 198.
276 Whiteley, "Exhibitions", S. 82, Anm. 58. Eher vorstellbar erscheint eine Ausstellung in London nach dem im März 1802 geschlossenen Frieden von Amiens, übrigens auch, weil dieser als großer Erfolg Napoleons das Interesse an seiner Person in der englischen Öffentlichkeit sicherlich gesteigert hatte.

Museum in Pall Mall.[277] Die Schriftstellerin und Schauspielerin Elizabeth Inchbald sah das Bild am Leicester Square und vermittelt in ihren Lebenserinnerungen einen Eindruck davon, wie anziehend das Bild auf das Publikum wirkte:

> "It is perhaps the only time an exhibition of a single portrait has kept open for six months at an entrance fee of a shilling. It was advertised in October 1814 as 'a magnificent painting of Buonaparte taken in Paris by his special permission, on his return from Moscow'. He stood upright on the imperial throne as if no defeat had occured. Some of the visitors, like Crabb Robinson, came away with a sense of guilt ... Hazlitt, who went in a less religious mood, thought it best 'when each part is seen through a magnifying glass'"[278].

Das bekannteste Beispiel für einen französischen Maler, der nach England ging, um dort seine Kunst gewinnbringend auszustellen, ist Théodore Géricault (1791-1824).[279] Im Salon von 1819 trat er mit dem großen Gemälde *Das Floß der Medusa* (Abb. 28) auf, einer eigenwilligen, den herrschenden Spätklassizismus thematisch und stilistisch verlassenden Darstellung von Ereignissen, die sich im Juli 1816 vor der westafrikanischen Küste zugetragen hatten. Die Fregatte Medusa, Flagschiff eines Konvois, der Soldaten und Siedler in die neue französische Kolonie Senegal bringen sollte, war damals durch das Verschulden ihres eigenwilligen und unfähigen Kapitäns erst den anderen Schiffen davongesegelt, dann vom Kurs abgekommen, in flache Gewässer geraten und schließlich auf Grund gelaufen. Da der Platz in den Rettungsbooten nur für einen Teil der Besatzung und der Passagiere ausreichte, mußten hundertfünfzig Unglückliche mit einem eilends zusammengebauten Floß Vorlieb nehmen. Dreizehn Tage lang dauerte ihre Odyssee auf See, während der sich furchtbare Szenen abspielten. Die Verknappung der Vorräte führte bald zu Kämpfen mit zahlreichen Toten und Verwundeten; wurden diese anfangs über Bord geworfen, so kam es später sogar zu Kannibalismus. Nur fünfzehn der Widerstandsfähigsten lebten noch, als die Rettung endlich eintraf. Für Ludwig XVIII. war die Havarie mit ihren tragischen Folgen höchst kompromittierend, weil der Kommandant, ein Adeliger und ehemaliger Emigrant, nur durch Korruption in den Behörden auf seinen Posten gelangt war. Als im September 1816 die näheren Umstände bekannt wurden, die zu dem Schiffbruch geführt hatten, stürzte sich die liberale Presse auf den Fall und nutzte ihn zu heftigen Attacken gegen die Regierung.

Im Salonkatalog lediglich unter dem allgemeinen Titel *Scène de naufrage*[280] angekündigt, wußte das Publikum doch sogleich, was es mit dem ungewöhnlichen, aus der Masse des Gezeigten deutlich hervorstechenden Bild auf sich hatte. Thematisch brisant und in ihren Gestaltungsmerkmalen nicht weniger auffällig, sorgte die unübersehbar große, wenn auch nicht optimal plazierte[281] Leinwand für gehöriges Aufsehen. Der drastische Realismus und leidenschaftliche Ausdruck der Figuren, die unkonventionelle Komposition und ein provozierend dunkles, fast einfarbiges Kolorit, die das Gemälde

---

277 Altick, *Shows of London*, S. 238f.

278 E. Tangye Lean, *The Napoleonists: A Study in Political Disaffection 1760-1960*, New York/Toronto 1970, S. 63. Lean hat die ihn interessierenden Episoden aus den Memoiren Inchbalds in einer Mischung aus Zitaten und Nacherzählung zusammengestellt, so auch die hier wiedergegebene Passage.

279 Zum Géricault und dem *Floß der Medusa* allgemein s. Lorenz E. A. Eitner, *Géricault: His life and work*, London 1983, S. 158-212.

280 Ebd., S. 345, Anm. 148.

281 Vgl. hierzu Kemp, *Anteil des Betrachters*, S. 104-106.

aus heutiger Sicht zu einem eindrucksvollen Frühwerk der Romantik machen, waren allerdings selbst manchem Kritiker aus dem liberalen Lager zuviel, und ihre regierungsfreundlichen Kollegen lehnten es ohnehin meist als geschmacklos ab.[282] Mehr noch als die geteilte Aufnahme seines Werkes schmerzte Géricault die Tatsache, daß es nicht in die Liste der vom Staat zu erwerbenden Kunstwerke aufgenommen wurde, was angesichts des Inhaltes freilich auch kaum zu erwarten war. Vielleicht hatte er ursprünglich auf naive Weise trotzdem darauf gehofft, ging es ihm, wie Lorenz E. A. Eitner vermutet, persönlich doch weniger um die tagespolitische Bedeutung des Themas als um dessen zeitlosen, allgemein menschlichen Gehalt.[283]

Um womöglich außerhalb Frankreichs die ihm bislang versagt gebliebene Anerkennung zu finden und etwas sinnvolles mit dem monumentalen Gemälde anzufangen, dessen Vollendung annähernd zwei Jahre in Anspruch genommen und erhebliche Materialkosten[284] verursacht hatte, trat er im April 1820 während einer Englandreise in Verhandlungen mit William Bullock, in dessen Egyptian Hall gerade die Ausstellung von Haydons *Christi Einzug* schwungvoll angelaufen war.[285] Den Kontakt stellte vermutlich Auguste Lethière her, der bereits 1816 für das Bild *Brutus verurteilt seine Söhne zum Tod* seines Vaters Guillaume ein Arrangement mit Bullock getroffen hatte. Eine Einigung war schnell erzielt: Bullock übernahm die Organisation und sämtliche Kosten, wofür ihm zwei Drittel der Einnahmen zustanden; der Rest ging an Géricault. Einige Wochen später befand sich die gerollte Leinwand bereits auf dem Weg nach England, und Bullock ging daran, die Ausstellung vorzubereiten. Dazu gehörte auch eine aufwendige Werbekampagne in Londoner Tageszeitungen, die kurz vor dem private day am 10. Juni, einem Samstag, einsetzte und die Schau fortan begleitete; allein in der *Times* erschienen zweiundzwanzig Anzeigen auf der Titelseite.[286] Außerdem erreichte der einflußreiche Unternehmer und gute Anzeigenkunde, daß die führenden Blätter der Stadt das Gemälde wohlwollend besprachen.

Der Aufwand sollte sich in jeder Hinsicht lohnen. Das reißerisch angekündigte Werk Géricaults rief in London ein weitgehend positives Presseecho hervor, vor allem fand es eine verständigere Beurteilung als in der Heimat. Die englischen Kritiker erblickten darin Kraft, Wahrheit und dramatischen Ausdruck - Qualitäten, die sie bei der als kühl und pedantisch empfundenen Malerei der in Frankreich tonangebenden David-Schule vermißten.[287] Auch finanziell erfüllten sich die Erwartungen: Bis zur Schließung am 30.

---

282 Die unterschiedlichen Stimmen der Kritik sind zusammengestellt bei Eitner, *Géricault*, S. 197-201.

283 Ebd. S. 196f.

284 Hierzu s. Donald A. Rosenthal, "Géricault's Expenses for the 'Raft of the Medusa'", *Art Bulletin*, Bd. 62, 1980, Nr. 4, S. 638-640. Vgl. zur Kostenfrage bei der Herstellung monumentaler Gemälde unten, S. 278f..

285 Zur Ausstellung des Gemäldes in London und später in Dublin s. Eitner, *Géricault*, S. 209-212, und ders., *Géricault's Raft of the Medusa*, London 1972, S. 61-65, vor allem aber Lee Johnson, "The 'Raft of the Medusa' in Great Britain", *The Burlington Magazine*, Bd. 96, 1954, S. 249-254, und Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 132-140. Vgl. ferner Altick, *Shows of London*, S. 409f. Die Eintrittskarte - eine Lithographie nach dem Gemälde - ist abgebildet in Ausst.-Kat. *Triumph und Tod des Helden*, S. 387.

286 Eitner, *Raft of the Medusa*, S. 62, Anm. 33. Der Text mehrerer Anzeigen ist abgedruckt bei Johnson, "Raft of the Medusa", S. 250.

287 Einen ausführlichen Überblick mit Zitaten gibt Johnson auf S. 250f. Vgl. allerdings Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 135-137, die aufgrund einer Analyse verschiedener Besprechungen zu der Ansicht gelangt, daß Kritik und Publikum weder für Géricaults künstlerische Absichten noch für den politischen Gehalt der Darstellung tieferes Verständnis aufgebracht hätten. Das Gemälde sei stattdessen vor allem als spektakuläres - aber in dieser Funktion durchaus austauschbares - Ausstellungsstück wahrgenommen worden.

Dezember 1820 sahen schätzungsweise 40.000 das Bild.[288] Damit lag die Besucherzahl zwar etwas höher als bei der Veranstaltung Haydons, der im Zeitraum von gut sieben Monaten nur rund 31.000 Eintrittskarten verkaufen konnte.[289] Dennoch ist bemerkenswert, daß letzterer mit einem klassischen, nicht gerade aufregenden Gegenstand auf vergleichbare Resonanz stieß wie Géricault mit seiner gemalten Reportage eines tragischen Unglücks, das in London durch Zeitungsberichte und gedruckte Erlebnisberichte von Überlebenden auch in seinen schaurigen Details wohlbekannt war und dessen bildliche Darstellung man deshalb mit um so größerer Spannung erwartete.[290] Haydons künstlerisches Ansehen und seine etablierte gesellschaftliche Stellung mögen ihm als eine Art 'Heimvorteil' zugute gekommen sein gegenüber dem unbekannten Franzosen, der in der Stadt als "Monsieur Jerricault"[291] angekündigt worden war. In direkter Konkurrenz mit diesem hatte er dann allerdings das Nachsehen.

Offenbar überaus zufrieden mit den erzielten Einnahmen, plante Bullock nun anscheinend eine Tournee mit dem Bild durch Irland und Schottland. Dessen erste Station war Dublin, wo er die Ausstellung am 5. Februar 1821 eröffnete. Hier erhielt das *Floß der Medusa* aber schon bald übermächtige Konkurrenz durch ein sogenanntes Peristrephic Panorama gleichen Themas.[292] Mit seinen illusionistischen Möglichkeiten ließ dieses bewegliche, aus einer Szenenfolge von sechs Bildern bestehende, sich über eine Fläche von insgesamt 10.000 Quadratfuß (rund 930 Quadratmeter) ausbreitende Spektakel, das vor einem sitzenden Publikum durch schrittweises Abrollen der Leinwand vorgeführt und durch Kapellenmusik begleitet wurde, dem Gemälde keine Chance. Auch eine Halbierung des anfänglich recht hohen Eintrittspreises von 1 Shilling und 8 Pence auf nur noch 10 Pence half nicht, den Saal zu füllen. Höchstens 4.000 Besucher kamen bis Ende März in die Ausstellung, die dann wegen angeblicher Verpflichtungen in Edinburgh geschlossen wurde, und auch die Presse nahm keinerlei Notiz von ihr. Trotz dieses Fehlschlags, der die vermutlich beabsichtigte Wanderausstellung vorzeitig beendete, hatte sich das englische 'Abenteuer' für Géricault, dessen Anteil insgesamt etwa 20.000 Francs betrug, gelohnt.[293]

---

288 Darin folge ich Johnson, "Raft of the Medusa", S. 253.

289 Vgl. oben, S. 62.

290 Vgl. dagegen Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 138, die, ausgehend von anderen Besucherzahlen, eine geradezu entgegengesetzte Auffassung vertritt: "... Damit kann festgestellt werden, daß Géricault respektive Bullock ... bei ungefähr gleicher Ausstellungsdauer nahezu doppelt so viele Besucher mobilisieren konnte, als dies Haydon mit seinem Bild *Einzug in Jerusalem* vermochte. Mißt man nun den Erfolg einer Ausstellung, wie dies bei der kommerziellen *private exhibition* naheliegt, per 'Fußabstimmung', so ginge Géricault als eindeutiger Sieger hervor". Sie macht bei ihrer Kalkulation, S. 186, Anm. 662, allerdings einen Fehler, indem sie nämlich die Bruttoeinnahmen der Ausstellung von Géricaults Gemälde, etwa 2.400 Pfund, mit den Nettoeinnahmen Haydons in Höhe von rund 1.298 Pfund vergleicht; dessen Bruttoeinnahmen aus dem Verkauf von Eintrittskarten lagen jedoch bei rund 1.547 Pfund (Haydon, *Autobiography and Journals*, S. 287f.). Wie Drechsler, Anm. 661, selbst betont, wurde ein kleiner Teil jener 2.400 Pfund - vermutlich rund 10 Prozent (vgl. Johnson, "Raft of the Medusa", S. 253) - bei der enttäuschend verlaufenden Ausstellung in Dublin eingenommen, so daß die Ergebnisse der beiden Londoner Ausstellungen nicht mehr sehr weit auseinander liegen. Übrigens nahm sich auch das Theater des Themas an, offenbar in der Erwartung, daß die Ausstellung das öffentliche Interesse neu entfachen würde: Seit Juni 1820 wurde im Coburg Theatre das Stück "Shipwreck of the 'Medusa' or The Fatal Raft" aufgeführt. Eitner, *Raft of the Medusa*, S. 63.

291 S. die bei Johnson, "Raft of the Medusa", S. 250, abgedruckte Anzeige.

292 Zu peristrephischen und anderen Formen des *Moving Panorama* s. Ralph Hyde, "Excursions: Das Moving Panorama zwischen Kunst und Schaustellung", Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 84-93.

293 Johnson, "Raft of the Medusa", S. 252.

3.3. Vielfalt und Kommerz: Die Entwicklung in den fünfziger Jahren

Erst in den fünfziger Jahren wandelten sich die Verhältnisse in Frankreich nachhaltig zugunsten eines reicheren und stärker profitorientierten Ausstellungslebens.[294] Seit dem Revolutionsjahr 1848, in dem die Reformanhänger einen juryfreien Salon erzwungen hatten, war der Akademie die Kontrolle ihrer Prestigeveranstaltung teilweise entglitten. Die Zulassungsbedingungen und sonstige organisatorische Fragen wurden nun öffentlich diskutiert und von der Künstlerschaft mitbestimmt. In diesem Klima gediehen auch Ausstellungsvorhaben von privater Seite besser, zumal nach 1857, als der Salon nur noch jedes zweite Jahr stattfand. Vor allem Kunsthändler füllten die entstehenden Lücken, indem sie ihre Geschäftsräume vermehrt als Schaufläche nutzten. Fortan bereicherten sie ihre attraktiv gestalteten Verkaufsausstellungen um - nicht selten unveräußerliche - Hauptwerke berühmter französischer und ausländischer Maler; diese "expositions permanentes", für deren Besichtigung meist ein mäßiges Eintrittsgeld zu entrichten war, zogen auch ein Publikum an, das kein Kaufinteresse hatte. Durch solche und andere Initiativen gewann das Pariser Kunstleben nach der Mitte des Jahrhunderts rasch jene Vielfalt, aber auch kommerzielle Note, die in London schon lange als selbstverständlich galt.

Ein Schlaglicht auf die Situation von 1857 wirft ein Bericht im *Deutschen Kunstblatt*, aus dem zunächst die nach wie vor beherrschende Stellung des Salon hervorgeht:

> "Die hiesige Kunstausstellung ist seit dem 15. Juni im Gange ... Obschon diesmal die Ausstellung nicht mehr so wie es sonst hier zu Lande Sitte war, unentgeltlich offen stand, so fehlte es doch an Wochentagen, bei einem Eintrittsgelde von 1 Franken oder 20 Franken für ein auf die ganze Dauer der Ausstellung gültiges Abonnementsbillet, fast niemals an Zuspruch, und an Sonntagen, wo Jedermann einging, bewirkte der Andrang von Schaulustigen aller Klassen eine solche Ueberfüllung der weitläufigen Räumlichkeiten [im Industriepalast, d.V.], daß von 11, spätestens 12 Uhr an die Thüren gesperrt wurden, und vor dem Eingange sich alsdann ein Schweif bildete, der um das ganze Haus herumreichte, und wovon die Hintersten sicher sein konnten, nicht in den Teich von Bethesda zu kommen, weil man immer nur so viel hereinließ, als eben weggingen ..."[295]

Als Leser dieser Beschreibung mag man sich, das sei hier eingeflochten, an eigene Erfahrungen bei einem Besuch des Louvre oder Musée d'Orsay erinnert fühlen und irritiert feststellen, daß ähnliche Zustände schon vor hundertvierzig Jahren herrschten. Dem Ansturm des Publikums begegnete ein nicht weniger massiertes Angebot von Kunstwerken. Die Ausstellung, "eine der zahlreichsten, die je gehalten worden", umfaßte 3.474 Nummern, die jeweils oft mehrere Arbeiten bezeichneten, eingereicht von 1.527 Künstlern.

Auch auf die angesprochene Tendenz zur Erweiterung des Ausstellungslebens geht der Verfasser des Artikels ein, sie erscheint bei ihm allerdings ausschließlich in einem negativen Licht:

> "Zur Beurtheilung des dermaligen Zustandes der bildenden Künste in Frankreich ist die Gelegenheit der öffentlichen Ausstellung in Paris immer am günstigsten. Denn wenn man auch hier das ganze Jahr hindurch in ein Paar dazu eingerichteten Privatanstalten eine große Menge ausgestellter Kunstsachen und vorzüglich viele Gemälde antrifft, so sind dies meist

---

294 Zum folgenden vgl. Holt (Hg.), *Art of all Nations*, bes. die informative Einführung, sowie Vaisse, "Salons", ferner Whiteley, "Exhibitions", S. 77f. und du Seigneur, "Expositions", S. 548-556. Als Überblick zur Geschichte des Salon im Verlauf des Jahrhunderts ist ferner von Interesse Patricia Mainardi, "The Double Exhibition in Nineteenth-Century France", *Art Journal*, Bd. 48, Frühjahr 1989, Nr. 1, S. 23-28. In diesem Band finden sich weitere Aufsätze zur französischen Ausstellungsgeschichte des 19. Jahrhunderts.

295 *Deutsches Kunstblatt*, 1857, S. 347.

> geringere Werke von berühmten Meistern und Arbeiten von minder namhaften Künstlern, größtentheils von Anfängern, die dadurch bekannt werden wollen, und dort ihre Sachen zum Verkauf ausstellen. Zugleich sind es aber auch Spekulationswerke für die Unternehmer solcher Anstalten, die sich von Liebhabern, besonders von Fremden, den Eintritt bezahlen lassen, und dem Künstler einen ausbedungenen Tribut von der erhaltenen Kaufsumme abziehen. Unter der Maske der strengsten Kunstrichter und ehrlichsten Leute wissen diese Unterhändler das bunte Zeug anzupreisen, und den sammelnden Halbkenner eben so gut als den armen Künstler anzuführen, so sehr beide auch auf ihrer Hut sind ..."

Inwieweit dieses harte Urteil berechtigt ist und ob die Pariser Kunsthändler, unter denen es sicherlich auch seriöse Geschäftsleute gab, wirklich nur zweitklassige Ware im Angebot hatten, interessiert in unserem Zusammenhang weniger als die Tatsache, wie stürmisch sich offenbar in der französischen Hauptstadt der Wandel hin zu 'Londoner Verhältnissen' vollzog - immerhin pries dieselbe Zeitschrift, wenngleich möglicherweise ein anderer Autor, noch zwei Jahre zuvor Paris als den Hort eines aufklärerisch-freisinnigen Kulturlebens.[296]

Eine der rührigsten Gestalten der Pariser Kunstszene wurde am Ende der fünfziger Jahre der ursprünglich selbst als Maler tätige Louis Martinet (1810-94).[297] Seine 1859 gegründete Galerie befand sich auf dem eleganten Boulevard des Italiens, wo Touristen und vornehme Pariser flanierten oder sich in Cafés und Restaurants ein Stelldichein gaben. Gegen ein Eintrittsgeld von 1 Franc bot er hier wechselnde Ausstellungen von Werken zeitgenössischer Künstler, die ihm bald den Ruf eines exzellenten Kenners des aktuellen Kunstschaffens eintrugen. Vor dem Hintergrund neuer Auseinandersetzungen um die Kriterien, nach denen über die Zulassung zum Salon zu entscheiden sei, eröffnete Martinet Ende März 1863 eine Ausstellung, in der er anerkannte Meisterwerke verschiedener europäischer Schulen - darunter übrigens auch Copleys *Pierson* und Davids Replik der *Krönung* - den umstrittenen Arbeiten von Malern wie Manet und Courbet gegenüberstellte. Die in der *Gazette des beaux-arts* anerkennend als Auftakt zum Salon bezeichnete Schau fand erwartungsgemäß starken Zulauf und lieferte der öffentlichen Debatte neuen Zündstoff. Ihren Höhepunkt erreichten die Spannungen, als die Auswahlkommission am 12. April ihre Entscheidung bekanntgab: Mehr als die Hälfte der eingelieferten Werke war zurückgewiesen worden. Der daraufhin sich erhebende Proteststurm schlug Wellen bis hinauf zum Kaiser, auf dessen Veranlassung schließlich kurz nach Eröffnung des regulären Salons am 1. Mai ein offizieller Salon des Refusés im Palais des Champs-Élysées eingerichtet wurde.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts setzte sich der Auflösungsprozeß des akademischen Lehr- und Ausstellungsmonopols langsam, aber unaufhaltsam fort. Neben den überwiegend noch auf die allgemein anerkannte Salonware setzenden Kunsthändlern mit ihren expositions permanentes traten auch Künstler der Avantgarde zunächst einzeln, dann auch in Gruppen organisiert, immer selbstbewußter mit ihren Werken an die Öffentlichkeit. Die Separatausstellungen Courbets[298] von 1855 - in 'Konkurrenz' zur Weltausstellung - und Edouard Manets[299] von 1867, die Impressionistenausstellungen seit 1874 und der Salon des Indépendantes von 1884 wären als markante Beispiele hervorzuheben. Im Hinblick auf

---

296 Vgl. oben, S. 95.
297 Holt, *Art of all Nations*, S. 378-383.
298 Vgl. ebd., S. 108-117.
299 Ebd., S. 476-492.

Ausstellungen einzelner Gemälde sind allerdings die großen, international agierenden Kunsthändler wie Charles Sedelmeyer und Adolphe Goupil[300] (1806-1893) wichtiger, die, gleich ihren deutschen und englischen Kollegen, gefeierte Monumentalgemälde lebender Meister des In- und Auslandes in eigenen Schauräumen oder angemieteten Sälen vorführten. Von ihnen wird in den folgenden Teilen der Arbeit noch gelegentlich die Rede sein.

III. Deutschland

1. Entstehungsbedingungen

1.1. Das Aufkommen des bürgerlichen Kunstlebens gegen Ende des 18. Jahrhunderts

Als in London kunstsinnige Bürger die Society of Arts gründeten und damit ihre übereinstimmenden Ansichten hinsichtlich der Zusammenhänge von wirtschaftlicher und künstlerischer Entwicklung bereits institutionell verankerten, hatte das Bürgertum in Deutschland gerade erst begonnen, festere soziale Konturen und Merkmale einer gemeinsamen Identität auszubilden. Einen wesentlichen Beitrag dazu leistete aber auch hier die Beschäftigung mit bildender Kunst, indem sie, wie andere Kulturbereiche, den Kontakt bürgerlicher Gruppen zueinander förderte. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wandelte sich die vom höfischen Adel als Mode aus Frankreich übernommene galante Konversation über Kunst zu einem intensiverem, in den Kreisen der Literaten und Philosophen gar hochgeistigen Austausch, der zunehmend öffentlich geführt wurde und in dem Bürgerliche schon bald den Ton angaben. Das geeignete Medium dafür bildeten die in dieser Zeit aufkommenden Fachperiodika; sie traten neben den weiterhin beliebten Briefverkehr, der allerdings nur den Dialog im privaten Rahmen erlaubte. Zu nennen wären etwa die von Johann Heinrich Meusel seit 1779 in Erfurt herausgegebenen *Miscellaneen artistischen Inhalts*, die erste größere Kunstzeitschrift in Deutschland.[301] Durch derartige Blätter gewannen die vielen lokalen 'Kunst-

300 Vgl. zur Kunsthandlung Goupil Monique Nonne, "Les marchands de van Gogh", *Van Gogh à Paris*, Katalog zur Ausstellung im Musée d'Orsay, Paris, 2. Februar bis 15. Mai 1988, Editions des musées nationaux, Paris 1988, S. 330-347.

301 Die *Miscellaneen artistischen Inhalts* erschienen bis 1787. In den folgenden Jahrzehnten gab Meusel in verschiedenen Städten eine Reihe von Nachfolgeblättern heraus, die im Bereich der bildenden Künste als wichtigste deutschsprachige Periodika ihrer Zeit anzusehen sind und für diese Arbeit vollständig ausgewertet wurden: *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber*,

Öffentlichkeiten' rasch einen überregionalen Zusammenhalt. Zur Gründung bürgerlicher Vereinigungen mit dem vorrangigen Ziel der Kunstförderung kam es, von einzelnen Vorläufern[302] abgesehen, aber erst Jahrzehnte später.

Noch weiter waren die Kunstschaffenden selbst davon entfernt, dem englischem Beispiel zu folgen und sich zur Vertretung ihrer Interessen berufsständisch zu organisieren. Das konsequente Voranschreiten Londoner Künstler auf einem Weg, der binnen kurzem von den Sitzungsdinners im Foundling Hospital über die Formierung zur Society of Artists bis hin zur Einrichtung der Royal Academy führte, zeugt von klar definierten Ansprüchen und einem Selbstbewußtsein, das in Deutschland erst seit der Romantik mit den Sammlungsbewegungen zu Künstlerverbänden ein Pendant fand.[303] Das Gros der Maler und Bildhauer war auf hergebrachte Weise den Zünften angeschlossen und fristete ein bescheidenes Dasein als bessere Handwerker. Die wenigen herausragenden Talente suchten im Umkreis der weltlichen und geistlichen Höfe ihr Auskommen, unterlagen dort jedoch häufig der Konkurrenz ausländischer Meister, da es den Fürsten in der Regel weniger um eine Belebung des heimischen Kunstschaffens ging als darum, für die repräsentative Ausstattung ihrer Residenzen und Sammlungen erstrangige Kräfte zu beschäftigen.[304] Ein renommierter Maler aus Italien oder Frankreich versprach nicht nur gute Arbeit abzuliefern, sondern brachte überdies ein wenig internationales Flair in die vielerorts muffige Provinzialität der deutschen Kleinstaaterei.

Kunstausstellungen waren in Deutschland um 1800 vor allem eine Sache der Akademien, von denen es aufgrund der territorialen Zersplitterung des Reiches eine ganze Reihe gab.[305] Alle größeren Staaten, die es sich leisten konnten, richteten aus Prestigedenken und kulturpolitischen Erwägungen im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts eigene Lehranstalten für Künstler ein, wobei das französische Modell als Vorbild diente. Das deutsche Ausstellungsleben war daher zwar sehr vielfältig, doch konnten sich die einzelnen

---

Mannheim 1787-1792, *Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig 1794-1795, *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig 1795-1803, *Archiv für Künstler und Kunstfreunde*, Dresden 1803-1808. Ein Überblick zur Geschichte des deutschen Kunstzeitschriftenwesens im 18. und 19. Jahrhundert ist ein Desiderat der kunstgeschichtlichen Forschung. Vgl. einstweilen Ernst Herbert Lehmann, *Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland*, Leipzig 1932, bes. S. 121-145, sowie den historischen Abriß bei Karl Ulrich Syndram, "Die 'Rundschau' der Gebildeten und das Bild der Nation: Untersuchungen zur komparatistischen Bedeutung eines Typs bürgerlich-liberaler Zeitschriften für die Vermittlung nationaler Kunst- und Kulturvorstellungen im deutschen Sprachgebiet (1871-1914)", Diss. Aachen 1988, S. 13-22.

302 Gesellschaften der Künstler und Kunstfreunde bildeten sich nach englischem Vorbild etwa in Leipzig (1763), Zürich (1787), Nürnberg (1792) und Prag (1796). Jürgen Großmann, *Künstler, Hof und Bürgertum: Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850*, Berlin 1994, S. 94.

303 Erste Pläne zu einem Zusammenschluß aller deutschen Künstler entstanden auf einem Fest zu Ehren Albrecht Dürers 1828 in Nürnberg. Nach der Bildung lokaler Vereinigungen wie dem "Berlinischen Künstlerverein" (1815) oder dem Düsseldorfer "Malkasten" (1848) kam es aber erst im September 1856 in Bingen zur Gründung der "Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft". Hans-Werner Schmidt, *Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst 1854-1933* (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 1, hg. v. Heinrich Klotz), Marburg 1985, S. 32. Vgl. Großmann, *Künstler*, S. 169-174, dort mit Literaturhinweisen.

304 In Preußen führten die Ideen des Merkantilismus, nach denen die Förderung der Kunst sich auch auf das Gewerbe günstig auswirke, unter Friedrich II. zu einem allmählichen Umdenken. S. hierzu Großmann, *Künstler*, S. 79-86. Unter Friedrich Wilhelm II. kam ein neuer Aspekt hinzu, die Stärkung des Nationalbewußtseins durch "vaterländische Kunst". Vgl. hierzu unten, S. 116.

305 Der detaillierte Überblick über das Akademie- und Ausstellungswesen bei Koch, *Kunstausstellung*, S. 220-250, endet mit der Wende zum 19. Jahrhundert. Für die anschließende Zeit s. Helmut Börsch-Supan, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870*, München 1988, S. 248-267. Auf S. 504-508 gibt Börsch-Supan eine Auflistung der bis 1870 nachgewiesenen Ausstellungen, allerdings mit dem ausdrücklichen Hinweis, daß "einzelnen Künstlern gewidmete Ausstellungen sowie solche einzelner Werke" (S. 505) nicht erfaßt seien. Zu den Akademien in Berlin und Düsseldorf s. Großmann, *Künstler, S. 35-69*.

Veranstaltungen weder im Umfang noch in der Qualität des Gezeigten mit der Schau der Royal Academy oder gar dem Pariser Salon messen. Nur einige brachten es überhaupt zu überregionaler Bedeutung: Ein über die Landesgrenzen hinweg ausstrahlendes Kunstzentrum war Dresden, das mit seinen reichen Sammlungen und den seit 1764 jährlich durchgeführten Akademieausstellungen Bildungsreisende und Künstler von weither anzog. Eine vergleichbare Stellung errang gegen Ende des Jahrhunderts Berlin, wo die Akademie von 1786 an in ein- bis zweijährigem Abstand der Öffentlichkeit die Arbeiten der Professoren und Schüler vorstellte. Daneben sind Wien, Leipzig, Kassel, zeitweilig auch Hamburg und Weimar als frühe Ausstellungsorte hervorzuheben. In München, Stuttgart, Düsseldorf und anderen Städten kam es erst nach dem Ende der napoleonischen Herrschaft zum Aufbau eines beständigen, meist noch akademisch geprägten Ausstellungswesens.

Die wohl wichtigste Ausbildungsstätte deutscher Künstler um 1800 lag jedoch außerhalb des Reiches. Seit der Übersiedlung Johann Joachim Winckelmanns 1755 nach Rom bildete sich dort eine starke Malerkolonie, die in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit der nazarenischen Schule zu höchstem Ansehen gelangte.[306] Im Gegensatz zu den französischen Kollegen stand ihr zwar keine Akademie zur Verfügung, doch boten die unerschöpflichen Kunstschätze der Stadt, besonders die hier wie nirgendwo sonst zu studierende Antike, eine Fülle von Anschauungsmaterial. Ebenso anregend war die einzigartige internationale Atmosphäre Roms, wo sich Künstler, Dichter und Gelehrte aus ganz Europa zu gegenseitigem Austausch trafen. Nach der Rückkehr in die Heimat gaben die Maler ihre Erfahrungen weiter und befruchteten so die künstlerische Entwicklung in den verschiedenen Gegenden Deutschlands.

Wurde die öffentliche und private Kunstdiskussion von Beginn an wesentlich von gebildeten Bürgerlichen getragen, so kann man von einem "bürgerlichen Kunstleben" doch eigentlich erst dann sprechen, als das Bürgertum entscheidenden Einfluß auf die Entstehung, Vermittlung und Wahrnehmung von Kunst gewann. Die institutionellen Voraussetzungen dafür schufen die teilweise aus den älteren "patriotischen" Gesellschaften oder denen der "Künstler und Kunstfreunde" hervorgehenden Kunstvereine. Sie wurden seit dem frühen 19. Jahrhundert in mehreren Wellen gegründet und überzogen Deutschland schon bald mit einem dichten Netz.[307] In größeren Städten wie München und Berlin traten sie neben die dortigen Akademien. Das wohl meist friedliche Miteinander von Akademien und Kunstvereinen - die gegenseitigen Beziehungen sind bislang kaum erforscht[308] - wurde durch das unterschiedliche

306 Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 34-42.

307 Den Stand der Forschung repräsentiert die von Peter Gerlach herausgegebene Aufsatzsammlung *Vom realen Nutzen idealer Bilder: Kunstmarkt und Kunstvereine*, Aachen 1994. Vgl. Joachim Großmann, "Verloste Kunst: Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert", *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 76, 1994, Nr. 2, S. 351-364, sowie Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989, S. 7-44, u. ders., "Die Einbürgerung von Kunst: Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert", *Kritische Berichte*, Bd. 21, 1993, Nr. 3, S. 37-40. Zur Entwicklung der Kunstvereine in Preußen s. Großmann, *Künstler*, S. 91-110. Als beispielhafte Einzelstudie hervorzuheben ist York Langenstein, *Der Münchener Kunstverein im 19. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens*, München 1983.

308 Langenstein, *Münchener Kunstverein*, S. 50-59, weist auf Konflikte mit der Akademie in der Gründungsphase des Münchener Kunstvereins hin, wobei obrigkeitsstaatliche Vorbehalte gegen bürgerliche Privatinitiativen, kunstpolitische und doktrinäre Bedenken sowie persönliche Differenzen eine Rolle spielten. Insgesamt jedoch scheint es, als hätten Akademien und Kunstvereine im 19. Jahrhundert zumindest im Bereich der gegenseitigen Ausleihe von Bildbeständen für Ausstellungen effektiv und ohne größere Probleme zusammengearbeitet.

Selbstverständnis der beiden Institutionen begünstigt, aus dem sich gewissermaßen eine Aufgabenteilung ergab. Während die Akademien allgemeinverbindlich die Normen für guten Geschmack und ästhetische Qualität formulierten und ihre Anschauungen durch die Künstlerausbildung verbreiteten, wollten die Kunstvereine das Interesse vornehmlich der bürgerlichen Bevölkerung wecken und Künstler konkret unterstützen, indem sie Absatzmöglichkeiten schufen, Aufträge vermittelten, oder aber selbst Werke erwarben.

Aus aufklärerisch-liberalem Geiste geboren, standen die Kunstvereine grundsätzlich jedem Interessierten offen, doch die führenden Schichten der Gesellschaft waren unter den Mitgliedern weit überproportional vertreten.[309] Der Anteil des Adels fiel wiederum bedeutend geringer aus als der des wohlhabenden und gebildeten Bürgertums, und Bürgerliche waren es auch, die das Vereinsleben gestalteten und leitende Funktionen innehatten. Vermutlich zögerten Adlige, sich auf den formlosen Umgang im Verein einzulassen, zumal dort vereinzelt auch Handwerker und kleine Gewerbetreibende verkehrten; wo sie aus Begeisterung, Pflichtgefühl oder gesellschaftlichem Kalkül dennoch beitraten, bewahrten sie vornehme Zurückhaltung und übernahmen nur selten eine ihrem Ansehen entsprechende Führungsrolle. Nach unten hin war die soziale Reichweite der Kunstvereine schon durch die relativ hohen Mitgliedsbeiträge begrenzt. Ein Anteilsschein kostete je nach Lage und Bedeutung der Vereine zwischen 2 und 15 Talern - eine beachtliche Summe angesichts der Tatsache, daß ein einfacher Handwerker weniger als einen Taler am Tag verdiente und damit stets am Rande des Existenzminimums lag.[310]

Die Einnahmen dienten zum Ankauf von Kunstwerken, vorwiegend Gemälden, die zusammen mit anderen Erzeugnissen der lokalen, in späteren Jahrzehnten auch der auswärtigen Kunstproduktion ausgestellt und anschließend unter den Aktieninhabern verlost wurden. Wer dabei leer ausging, erhielt zum Trost einen Druck nach einem berühmten Gemälde, das sogenannte "Nietenblatt". Hat die Idee des Kunstvereines als Zusammenschluß bürgerlicher Mäzene ihren Ursprung in England, so stammen seine Organisationsstruktur als Aktiengesellschaft und das Prinzip der Verlosung wohl aus Frankreich, wo die Société des amis des arts seit ihrer Gründung im Jahre 1789 auf diese Weise arbeitete.[311] Erst in Deutschland aber wurde der Kunstverein zu einer den Akademien gleichwertigen, das Kunstleben deutlich prägenden Kristallisationsform bürgerlicher Bemühungen um Kunst. Von hier aus wirkte er etwa auch auf England zurück, wo es in den dreißiger und vierziger Jahren zur Gründung von Art Unions nach deutschem Muster kam.

---

309 Bemerkungen zum insgesamt wenig erforschten sozialen Profil der Kunstvereinsmitglieder finden sich etwa bei Großmann, "Verloste Kunst", S. 356, sowie Gert Reising, "1818/1848/1989: Zur Frühgeschichte deutscher Kunstvereine", Gerlach (Hg.), *Kunstmarkt und Kunstvereine*, S. 112-125, bes. S. 119f.

310 *Vgl. Großmann, "Verloste Kunst", S. 356, und* Diedrich Saalfeld, "Handwerkseinkommen in Deutschland vom ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Bewertung von Handwerkerlöhnen in der Übergangsperiode zum industriellen Zeitalter", Wilhelm Abel (Hg.), *Handwerksgeschichte in neuer Sicht* (Göttinger Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 1), S. 65-120, hier etwa S. 80 u. 88.

311 Auch in Zürich fand bereits 1790 eine Gemäldelotterie statt. Die verlosten Werke stammten überwiegend aus der Zeit der Renaissance und des Barock. *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1790, S. 572-577. Ihre eigentlichen historischen Wurzeln liegen aber wohl in den Niederlanden, wo schon im 17. Jahrhundert - stets atelierfrische - Bilder verlost wurden. Marten Jan Bok (Universität Utrecht) hat in seiner 1994 abgeschlossenen Dissertation Angebot und Nachfrage auf dem niederländischen Kunstmarkt von 1580 bis 1700, deren Ergebnisse er auf der Konferenz "Kunstmarkt in Europa von 1400 bis 1900" im Januar 1995 in der Londoner National Gallery vorstellte, unter anderem Lotteriepreislisten als Quellen ausgewertet.

Hinter den idealistischen Zielen der Vereine, die besonders in der Frühzeit durchaus mit Ernst und Hingabe verfolgt wurden und erst allmählich zur Fassade gerieten, verbargen sich auch konkrete soziale Interessen und mentale Bedürfnisse ihrer Mitglieder. Die bürgerliche Elite konnte sich durch ihr Engagement dem Adel gegenüber kulturell profilieren und zugleich von weniger gebildeten und ärmeren Bevölkerungsgruppen abgrenzen. Im hehren Reich der Kunst als Kenner zuhause, war der bildungsbeflissene Arzt oder Bankier dem blind sammelnden Grafen ebenso überlegen wie dem Fleischer, der Ausstellungen besuchte, aber vor den Bildern sprachlos und ohne tieferes Verständnis blieb. In der Zeit des Vormärz dienten Kunstvereine, wie das gesamte bürgerliche Vereinswesen, zudem als Sammelbecken für die demokratisch und national gesinnte Opposition. Allerdings geht Wolfgang Kaschuba wohl zu weit, wenn er aus diesen und anderen Funktionen, die Vereine erfüllten, folgert: "Diese historische Multivalenz in Rechnung gestellt, scheint der Rückschluß von der Vereinsform auf das spezifische Kunstinteresse als Eigengewicht nicht so ohne weiteres möglich. Zugespitzt formuliert, müßte man sich bei jeder Kunstvereinsgründung fragen, ob *Verein* oder *Kunst* den eigentlichen Gründungsimpuls gab"[312]. Vielleicht tendieren wir gelegentlich dazu, eine aus heutiger Sicht befremdliche, weil selten gewordene Verhaltensweise - hier den aus der bürgerlichen Aufbruchsstimmung um 1800 hervorgegangenen, teilweise selbstlosen Einsatz für die Kunst, womöglich gar zugunsten abstrakter Ideale und einer "besseren Gesellschaft" - nur dann als mentalitätsgeschichtliches Faktum zu akzeptieren, wenn wir darin Nutzdenken und Eigeninteresse, mithin unserer Vorstellungwelt verwandtere Motive erkennen können. Reizvoll wäre es übrigens, einmal der Frage nachzugehen, ob die Strategie der sozialen Formierung und Emanzipation durch (Kunst-) Vereinsleben von den Zeitgenossen 'geplant' und reflektiert wurde, oder ob sie lediglich unterbewußt ihr Handeln bestimmte. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang schließlich, daß adlige Mitglieder im allgemeinen wohl kaum als störend angesehen wurden, sie im Gegenteil den Kunstvereinen besonderen Glanz verliehen und für Bürgerliche den Beitritt aus gesellschaftlicher Perspektive um so reizvoller machten.

Zwar blieben die Höfe bis zur Mitte des Jahrhunderts die größten Abnehmer bildender Kunst, doch erreichten die von den Vereinen getätigten Erwerbungen zumindest im Bereich der Tafelmalerei rasch ein beträchtliches finanzielles Volumen.[313] Wichtiger noch waren ihre allgemeinen Aktivitäten, insbesondere die regelmäßig veranstalteten Ausstellungen, mit denen sie wesentlich zur Entstehung einer Öffentlichkeit und eines Marktes für Kunst beitrugen. Wegen der Undurchlässigkeit der Landesgrenzen anfänglich auf sich gestellt und nur auf ihr lokales, allenfalls regionales Umfeld ausgerichtet, suchten die einzelnen Vereine eine engere Zusammenarbeit, sobald die politischen Verhältnisse dies zuließen. Noch 1834, im Jahr der Gründung des Deutschen Zollvereins, bildeten die Kunstvereine westlich und östlich der Elbe Ausstellungsverbände.[314] In die Planung von Rundreisen größerer Bildbestände bezogen sie

312 Kaschuba, "Deutsche Bürgerlichkeit", S. 16.
313 Beispiele nennt Großmann, "Verloste Kunst", S. 357.
314 *Kunst-Blatt*, 1834, S. 381-383. Den besten Überblick hierzu bietet Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 20-29. Zu gleichzeitigen Bemühungen im süddeutschen Raum s. Langenstein, *Münchener Kunstverein*, S. 151-158.

auch die Akademien von Düsseldorf und Berlin ein.[315] Zwei Jahre später entstand der Rheinische Gesamtverein, um die Jahrhundertmitte folgte die Einrichtung von Ausstellungszyklen für Nord- und Süddeutschland sowie für Thüringen.[316] Derartige Zusammenschlüsse, zu denen es übrigens auch in anderen Ländern[317] kam, waren aus nationaler Perspektive ein weiterer, symbolisch bedeutsamer Schritt zur Vereinigung Deutschlands, vor allem aber hatten sie praktischen Wert. Mit wandernden Verkaufsausstellungen ließ sich der Absatz erheblich steigern, weil bei jeder Station eine neue Chance bestand, daß ein Stück seinen Liebhaber fand. Dabei entstanden hohe Transport- und Versicherungskosten, die aber aufgrund der Vielzahl der beteiligten Vereine in einem für alle verträglichen Rahmen blieben.

Die systematisch geförderte Kunstzirkulation und ihre Auswirkungen auf das nach Ansicht mancher Kritiker ohnehin bereits ausufernde Ausstellungswesen stießen schon früh auf Ablehnung. Ein Rezensent der Berliner Akademieausstellung von 1836 fand am Beginn seines Artikels deutliche Worte hierzu:

> "Wenn vollends die verschiedenen Kunstvereine ihr Hin- und Hersendungs-System durchsetzen und behaupten sollten, so wird nicht blos ein namhafter Theil der aeußeren Mittel, welche fuer die Kunst bestimmt zu seyn meinen, den Fuhrleuten heimfallen, sondern es wird auch die groeßere Ungleichartigkeit und Quantität der in ihren Ausstellungen zusammengedraengten Werke hier gleichfalls den marktartigen und divertissanten Charakter der Schau ueberwiegen machen ... Es ist schoen, daß die Kunstvereine das Fortkommen der Kuenstler erleichtern; ein dazu gehoeriges Mittel sind auch die Ausstellungen; aber indem man auf diese Weise die Kunst auf einige Friedensjahre in die Mode bringt, wird man auch - falls nichts anderes hinzukommt- die Mode in die Kunst bringen ... Worauf schon jetzt nicht Wenige vorzugsweise losarbeiten und, nimmt das Ausstellungswesen zu, immer Mehrere losarbeiten werden, ist natuerlich, daß ihre Werke neben andern auffallen, hervorstechen, aushalten koennen ... je groeßer die Zahl der Kuenstler wird, um so leichter fuehrt Concurrenz zur Coquetterie, Effectsucht, Spielerei ... Was wollen denn diese Klagen? - Wahrhaftig, nicht, daß die so zeitgemaeßen Kunstvereine, noch auch die Ausstellungen aufhoeren sollen; aber das Lotterie und Salon nicht die einzigen und hauptsaechlichsten Momente bleiben ... Beschraenkte man verrauschende Vergnuegungen, die keinen geistigen Keim zuruecklassen, so koennte man allmaehlig die Heimath mit dauernden Werken verschoenern, die den Sinn groß ziehen und die Gedanken zu Wuerde und Anmuth gewoehnen. Zum mindesten waere es schoen, wenn mehrere Kunstvereine, dem Beispiel des rheinischen folgend, einen Theil ihrer Mittel uneigennuetzig Werken von oeffentlicher Bestimmung zuwenden wollten ..."[318].

Bevor er auf die Veranstaltung selbst zu sprechen kam, merkte er noch an, daß gerade der Gang durch die Ausstellung, in der man eine "selbstaendige historische Kunst"[319] vergeblich suche, ihm die einleitenden Betrachtungen nahegelegt hätte.

---

315 Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 21. Die Wanderausstellungen sollten von Januar bis September dauern, um die Bilder anschließend auf den großen Ausstellungen in Düsseldorf und Berlin zeigen zu können.

316 Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 255.

317 Der Schweizerische Kunstverein etwa veranstaltete seit 1840 im jährlichen Rhythmus die sogenannten "Turnusausstellungen". An ihnen nahmen im Laufe der Zeit immer mehr Städte teil, so daß 1857 eine Trennung in einen westlichen und einen östlichen Turnus mit jeweils fünf Stationen beschlossen wurde. S. hierzu Paul André Jaccard, "Turnus, Expositions nationales suisses des Beaux-Arts, SPSAS, SSFPSD, Expositions nationales suisses: Listes des Expositions et des Catalogues", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 63., 1986, Nr. 4, S. 436-459, hier S. 436. Der Artikel von Jaccard ist Teil einer Reihe von Beiträgen, die in diesem Band unter dem Titel L'Art suisse s'expose erschienen ist und die Geschichte der Kunstausstellung in der Schweiz zum Thema hat.

318 *Kunst-Blatt*, 1837, S. 62f.

319 Ebd., S. 63.

In der Tat ging der Aufschwung, den die bildenden Künste durch das Ausstellungswesen erlebten, ähnlich wie in England gerade an der höchsten Gattung der Malerei weitgehend vorbei.[320] Für den bürgerlichen Durchschnittsverdiener bedeutete schon die Anschaffung eines kleineren Gemäldes zum Preis von rund 200 Talern eine spürbare Belastung, die er sich nur selten erlauben konnte.[321] Ein großes Historienbild, dessen Fertigstellung Monate oder gar Jahre dauerte, kostete ein Vielfaches davon und war für ihn unerschwinglich, abgesehen davon, daß es schon von seinen Ausmaßen her kaum in eine bürgerliche Wohnung paßte. Die Kunstvereine benötigten ihrerseits für die Verlosungen Gemälde in hohen Stückzahlen und beschränkten ihre Ankäufe notgedrungen auf kleinformatige Bilder mit schlichten Themen, die entsprechend günstig auf den Markt kamen. Daß sie dadurch die massenhafte Produktion anspruchsloser, austauschbarer Kunstware begünstigten, ist richtig, wird jedoch in der Forschung zuweilen zu isoliert gesehen oder überbetont.[322] Die Wurzeln jenes 'Internationalen Stils' dekorativer, aber banaler Salonmalerei reichen in Deutschland wie in anderen Ländern weiter zurück; sie liegen in den geschmacklichen Vorlieben und begrenzten ökonomischen Möglichkeiten bürgerlicher Käuferschichten, an denen sich der Kunstmarkt seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert immer mehr orientierte. Auch von den Höfen gingen, was die Tafelmalerei angeht, nur schwache Impulse zur Förderung der Historienmalerei aus. Oft gaben die Fürsten monumentalen Freskenzyklen zur Ausstattung öffentlicher Gebäude den Vorrang oder setzten ihre Mittel jedenfalls nicht zu einer gezielten Ankaufs- und Auftragspolitik ein.[323]

Die Kunstvereine erkannten selbst frühzeitig die einseitigen Folgen ihrer Tätigkeit und versuchten, neue Akzente zu setzen. Auf Anregung von Friedrich Lucanus (1793-?), einer der wichtigsten, bislang kaum erforschten[324] Persönlichkeiten der deutschen Kunstvereinsgeschichte im 19. Jahrhundert, beschlossen ihre Repräsentanten auf Konferenzen am 20. September 1836 in Magdeburg und am 16. Oktober desselben Jahres in Berlin nicht nur eine weitere Vertiefung der Zusammenarbeit, sondern auch,

> "... daß jeder Verein, alle zwei Jahre wenigstens, ein groeßeres historisches oder romantisches Gemaelde von der Staffelei oder durch Bestellung bei einem ausgezeichneten Kuenstler erwerben solle. Alle Anwesenden erkannten dies fuer das sicherste Mittel, der Kunst ebenso wahrhaft foerderlich zu seyn, als auch den steigenden Anspruechen an die Ausstellungen ferner zu genuegen, nahmen den Vorschlag bereitwillig an, verpflichteten sich zur gegenseitigen Mittheilung der auf diese Weise erworbenen Gemaelde und bestimmten, daß diesen erst dann eine feste (wo moeglich oeffentliche) Bestimmung gegeben werden solle, wenn sie sowohl die Ausstellungen des oestlichen als des westlichen Vereinscyclus durchwandert haben wuerden."[325]

---

320 Zur Entwicklung der Historienmalerei in Deutschland s. Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 268-285, und Werner Hager, *Geschichte in Bildern: Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Opladen 1989, S. 187-295.

321 Großmann, *Künstler*, S. 135, hat 240 Taler als den Durchschnittspreis für Gemälde auf den Berliner Akademieausstellungen von 1832, 1834 und 1838 errechnet. Zum Vergleich nennt er das Monatsgehalt von Unterbeamten wie Botenmeistern, Kastellanen und Kanzleidienern, das zwischen 240 und 450 Talern lag.

322 So etwa bei Großmann, *Künstler*, S. 106.

323 Für ersteres ist Ludwig I. von Bayern das beste Beispiel. Letzteres stellte der Bildhauer Christian Daniel Rauch bemängelnd über Friedrich Wilhelm III. fest (ebd., S. 104).

324 Einige biographische Anmerkungen zu Lucanus gibt Günter Meissner, "Die ehemaligen Kunstvereine auf dem Gebiet der DDR", Gerlach (Hg.), *Kunstmarkt und Kunstvereine*, S. 203-212, hier S. 206f.

325 *Kunst-Blatt*, 1837, S. 54.

Deputiertenversammlungen späterer Jahre wiederholten diese Aufforderung, der die Vereine offenbar nur zögernd nachkamen.[326] Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Das Geld mußte von dem Ankaufsetat für die Verlosungen abgezweigt werden, was bei vielen Mitgliedern auf Widerstand stieß. Immerhin führten die Bemühungen um die vernachlässigte Gattung der Historienmalerei schließlich 1854 auf nationaler Ebene zur Gründung der als Aktiengesellschaft organisierten "Verbindung für historische Kunst".[327] Mit den Geldern der Anteilseigner, neben Kunstvereinen auch eine Reihe von Fürsten, wurde einmal jährlich ein großes Gemälde zum Preis von mindestens 2.000 Talern in Auftrag gegeben und nach einer Ausstellung in allen angeschlossenen Vereinen unter den Mitgliedern verlost.

1.2. Die Anfänge des Ausstellungswesens im Spiegel der frühen Kunstpresse

Blättert man in den von Meusel unter wechselnden Titeln von 1779 bis 1808 publizierten Zeitschriften, so ergibt sich der Eindruck eines insgesamt recht eintönigen, wenig ereignisreichen Kunstlebens. Längere Aufsätze zu verschiedenen Themen füllen die dünnen Hefte, ergänzt durch aktuelle Nachrichten, die bezeichnenderweise meist aus den Kunstmetropolen des Auslands stammten.[328] Zu diesen zählte, der Vielzahl der Meldungen nach zu urteilen, um 1780 neben Rom und Paris auch bereits London, was für den steilen Aufstieg der englischen Malerschule und die Vitalität des Londoner Ausstellungswesens spricht. Bemerkenswert viel Raum nehmen schließlich Ankündigungen und Besprechungen neuer, in der Regel aus England importierter Kupferstiche ein, für die offenbar schon damals in Deutschland ein lohnender Markt existierte.

---

326 Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 25. Auch die zeitgenössischen Kunstperiodika geben nur wenig Hinweise auf eine Verwirklichung der Pläne. Die folgende Nachricht in einem Berliner Kunstbericht vom Januar 1842 ist eine Ausnahme: "An Werken der Malerei, welche uns in neuerer Zeit öffentlich entgegentreten wüßte ich nur ein großes Gemälde zu nennen, welches im vergangenen Spätherbst in dem Gebäude der k. Kunstakademie ausgestellt war. Es war von dem Maler [Louis, d. V.] Rosenfelder, einem früheren Schüler Hensel's, im Auftrage des Kunstvereines von Danzig gemalt, als eines derjenigen Werke, welche für die gemeinschaftlichen Kunstausstellungen des Cyklus der Vereine in den östlichen Provinzen des preußischen Staates und später für eine öffentliche Bestimmung bestellt werden. Das Bild stellt eine Szene aus der Reformationsgeschichte der Stadt Danzig dar, und zwar denjenigen Moment, in welchem der erste protestantische Prediger, der früher Mönch gewesen, von der hohen katholischen Geistlichkeit, die ihn zur Haft gezogen, der empörten Bürgerschaft freigegeben wird. Das Bild machte hier großes Aufsehen ...". *Kunst-Blatt*, 1842, S. 47.

327 S. hierzu Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*.

328 Das Nachrichtenwesen der frühen Kunstzeitschriften war um 1800 neben gedruckten Reisebeschreibungen ein wichtiges, wenige Jahrzehnte später das vorrangige Medium des wachsenden grenzüberschreitenden Austauschs von Theorien, Lehren und Urteilen im Bereich der bildenden Künste. Welche Rolle dieser bei der Entstehung gemeinsamer Geschmacksmuster und Kunstauffassungen eines internationalen bürgerlichen Kunstpublikums spielte, was er zur Ausbildung jenes von mir thesenhaft postulierten 'internationalen Stils' der Salonmalerei beitrug, inwieweit man im 19. Jahrhundert überhaupt von solchen Internationalisierungen sprechen kann, bleibt zu untersuchen. Einen Schritt in diese Richtung unternimmt die Aufsatzsammlung "England-Deutschland, Deutschland-England: Künstlerischer und kunsthistorischer Austausch im 18. und 19. Jahrhundert", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 46, 1992.

Neben Ausstellungen von bildender Kunst im engeren Sinne gab es um 1800 ein breites Angebot von anderen Formen künstlerischer Unterhaltung, etwa Vorführungen von Transparentgemälden[329], Panoramen[330] und Lebenden Bildern[331]. Über ihren ästhetischen und geistigen Wert gingen die Meinungen auseinander. Während strenge Klassizisten die illusionistischen Reize dieser neuartigen Erscheinungen als Abstieg aus den idealen Höhen wahrer Kunst in die Niederungen billigen Spektakels empfanden, war ein Großteil des Publikums davon begeistert und ging vor den Bildern mit seiner Phantasie auf Reisen. Die Zeitschriften berichteten der bildungsbürgerlichen Leserschaft aber nicht nur über umstrittene, zumindest jedoch diskussionswürdige Veranstaltungen, sondern auch über solche, die von vornherein keine hohen Ansprüche vertraten, sondern den Attraktionen im Umkreis von Jahrmärkten und Volksfesten nahestanden. So beschrieben die *Miscellaneen artistischen Inhalts* 1786 auf mehreren Seiten die Ausstellung eines "reisenden Poußirers"[332], der gegen ein Eintrittsgeld von 12 Kreuzern Wachspuppen des preußischen Königs, Voltaires, Lavaters und anderer Berühmtheiten zeigte, und im *Journal des Luxus und der Moden* fand 1800 die Hamburger Budenausstellung[333] einer Art von mobiler Kunst- und Wunderkammer Erwähnung. Einmal mehr weisen diese Beispiele darauf hin, daß die Kluft zwischen 'hohen' und 'niederen' Formen von Kunst und Kultur am Ausgang des 18. Jahrhunderts weniger tief war, als sie es in der Folgezeit wurde.

Die langsame, aber stetige Aufwärtsentwicklung im Bereich der bildenden Künste geriet während der napoleonischen Besetzung und der Befreiungskriege vorübergehend ins Stocken. Zwar kam es nicht zu einem Erlahmen der Ausstellungstätigkeit: Die großen Jahresausstellungen der Akademien in Dresden und Berlin fand weiterhin regelmäßig[334] statt, und manchmal machten entschlossene Kunstliebhaber aus der Not gar eine Tugend: Als 1813 vor der Schlacht bei Groß-Beeren einundsechzig Arbeiten Philipp Hackerts (1737-1807) zur Sicherheit von Berlin nach Königsberg ausgelagert wurden, nutzte man dort im folgenden Jahr die Gelegenheit, die Bilder des angesehenen Landschaftsmalers drei Monate lang im Saal der "ökonomisch-physikalischen Gesellschaft" dem Publikum vorzuführen.[335] Selbst ein gedrucktes Verzeichnis der Exponate, damals keineswegs eine Selbstverständlichkeit, stand den Besuchern zur Verfügung. Bezeichnend für jene Krisenzeit ist allerdings, daß wir von dieser Veranstaltung, eine der

---

329 Birgit Verwiebe, "Transparente Bilder - Kunst und Geselligkeit im 18. und 19. Jahrhundert", *Forschungen und Berichte*, Bd. 31, 1991, S. 229-242.

330 Zum Panorama in Deutschland s. Stephan Oettermann, "Die Reise mit den Augen: 'Oramas' in Deutschland", Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 42-51.

331 Auf die Entstehung des Lebenden Bildes in England konzentriert, aber den Stand der Forschung dokumentierend und mit weiterführenden Literaturangaben versehen ist der Beitrag von Bettina Baumgärtel, "Die Attitüde und die Malerei: Paradox der stillen Bewegtheit in Synthese von Erfindung und Nachahmung", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Jg. 46, 1992, S. 21-42.

332 *Miscellaneen artistischen Inhalts*, 1786, S. 212-214.

333 *Journal des Luxus und der Moden*, 1800, S. 582-584, hier S. 582. Das von 1786 bis 1827 unter wechselndem Titel in Weimar erschienene Blatt war allerdings auch keine reine Kunstzeitschrift, sondern informierte über Kuriositäten, Erfindungen und Moden aller Art.

334 Nur 1813 zwang die militärische Lage zu einer Absage der Veranstaltung in Dresden. Allerdings gingen die Besucherzahlen drastisch zurück. Näheres dazu bei Großmann, *Künstler*, S. 112.

335 *Kunst-Blatt*, 1832, S. 201.

frühesten größeren Ausstellungen von Werken eines einzelnen Künstlers überhaupt[336], nur aus der rückblickenden Bemerkung in einer Ausstellungsbesprechung von 1832 erfahren, denn seit 1809 gab es in Deutschland keine speziell für die Belange der bildenden Kunst zuständige Zeitschrift mehr. Lediglich allgemeine Magazine wie das von Johann Friedrich Cotta seit 1807 in Stuttgart herausgegebene *Morgenblatt für gebildete Stände* versorgten die Öffentlichkeit noch mit diesbezüglichen Informationen.[337] Aus dem Morgenblatt ging 1816 unter der redaktionellen Leitung des Münchener Kunstschriftstellers Ludwig Schorn das *Kunst-Blatt* hervor, zunächst für vier Jahre als Beilage, dann als eigenständige, zweimal wöchentlich erscheinende Zeitschrift.[338]

Schon in seiner äußeren Gestalt spiegelte das *Kunst-Blatt* den nach 1815 mächtig einsetzenden Aufschwung, und auch der Leitartikel[339] der ersten Nummer von 1820, der die aktuellen Kunstverhältnisse in Deutschland beleuchtete, sprühte geradezu von Optimismus. Aus dem Vorwort des Verlegers, der J. G. Cottaschen Buchhandlung in Leipzig, wird deutlich, daß die Zeitschrift trotz der fortschreitenden Professionalisierung im Pressewesen immer noch einen integralen Teil, ein Organ der bürgerlichen Öffentlichkeit bildete: An "Freunde und Kenner der Kunst"[340] sowie an die Künstler selbst erging der dringliche Aufruf, "unser Unternehmen durch Beyträge an Original-Aufsätzen und Nachrichten kräftigst zu unterstützen". Immerhin sind gegenüber Meusels Blättern, bei denen sogar der Erscheinungsrhythmus[341] dem Zufluß der Beiträge unterworfen war, bereits gewisse Verselbständigungstendenzen des Mediums festzustellen, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts fortsetzten und der bürgerlichen Bildungsgemeinschaft schließlich nurmehr die Rubrik "Leserbriefe" als Forum direkter Beteiligung ließen.

Die Zeitgenossen waren sich des wachsenden Einflusses der Presse auf die Kunstentwicklung durchaus bewußt und empfanden diesen als markanten Unterschied zum 18. Jahrhundert, ja sie schienen sich gleichsam in einem neuen Medienzeitalter zu fühlen. Ein Kritiker, der seine Zunft gegen die häufigen Angriffe von seiten vermeintlich ungerecht beurteilter Künstler in Schutz nahm, schrieb 1829 im *Kunst-Blatt*:

> "Wo ist eine Kunst, die nicht diese freye und freche Kritik ertragen muß? Was vor die Oeffentlichkeit tritt, muß auch den Fluch der Oeffentlichkeit zu ertragen wissen. Es war manches in alter Zeit, als es noch keinen Druck, wenigstens keine Zeitschriften gab, bequemer. Empfindliche Witzeleyen, haemische Beurtheilungen wurden nicht so reißend schnell verbreitet. Wollten aber die Kuenstler wirklich die Rueckkehr jener goldenen Zeit?

---

336 In London fand die erste einem einzelnen Maler gewidmete Ausstellung 1813 statt; dabei handelte es sich um eine große, 150 Werke umfassende Gedächtnisschau für den verstorbenen Akademiepräsidenten Joshua Reynolds. Luckhurst, *Exhibitions*, S. 60. Vgl. Koch, *Kunstausstellung*, S. 264.

337 Das *Morgenblatt* erschien täglich außer sonntags mit einer vierseitigen, doppelspaltigen Ausgabe. Auf der letzten Seite wurde unter der Rubrik "Korrespondenz-Nachrichten" von Ereignissen aus der Welt der bildenden Künste, der Musik und des Theaters berichtet. Hinweise auf Kunstausstellungen finden sich dort nur selten. Dafür stößt man auf manches Kuriosum, etwa in der Ausgabe vom 6. Juli 1816, S. 648, wo ein Straßburger Korrespondent der Zeitschrift ausführlich über die Ausstellung eines Nashorns in der Stadt berichtete. Der Artikel setzt ein mit den Worten: "Wirklich befindet sich das lebende Rhinoceros, das schon ueber ein Jahr in Paris zu sehen war, allhier, und nimmt wie natuerlich die allgemeine Neugierde in Anspruch ...". Es folgen Informationen über Größe, Gewicht, Alter und Nahrung des Tieres.

338 Später wurde das *Kunst-Blatt* von Ernst Förster (München) und Franz Kugler (Berlin) herausgegeben.

339 *Kunst-Blatt*, 1820, S. 1-4.

340 Ebd. ("Erste Anzeige des Kunstblattes"; ohne Seitenzählung, der ersten Ausgabe vorangestellt).

341 Das geht aus den "Vorerinnerungen" zur ersten Nummer des *Archivs für Künstler und Kunstfreunde*, 1803, S. V-VI, hervor.

> Bietet nicht eben die ungemessene Druckerlaubniß Mittel an die Hand, daß keine haemische Unwahrheit unwidersprochen, ungeruegt auf die Dauer verbreitet werde? Wo das Gift wuchert, waechst auch das Gegengift"[342].

In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ließen die Meldungen aus dem Ausland stark nach, vermutlich weil Schorn und seine Kollegen in Deutschland genug Mitteilenswertes fanden und sie das nationale Kunstleben durch ausführliche Berichterstattung weiter fördern wollten. Das Ausstellungswesen erlebte damals in der Tat eine geradezu explosionsartige Verbreitung, wurde schon in den dreißiger Jahren zu einem Massenphänomen. Die Forschung nennt häufig die Berliner Akademieausstellung von 1836 mit der bis zur Mitte des Jahrhunderts in der deutschen Ausstellungslandschaft wohl nicht wieder erreichten Zahl von über 100.000 Besuchern als hervorstechendes Beispiel.[343] Die preußische Hauptstadt hatte seinerzeit 'nur' 300.000 Einwohner, also reisten offenbar viele Kunstinteressierte und Schaulustige aus dem Umland an. Doch auch andernorts war der Andrang groß, wenn die Eintrittspreise in einem erschwinglichen Rahmen blieben. Im beschaulichen Karlsruhe etwa führte der 1818 gegründete Kunstverein seit 1821 im zweijährigen, seit 1832 dann im jährlichen Rhythmus gut besuchte Ausstellungen durch. Über die Veranstaltung des Jahres 1832 erfährt man aus dem *Kunst-Blatt* nähere Einzelheiten:

> "Der Besuch der Saele der Ausstellung stand taeglich des Morgens von 8 bis 12 und des Nachmittags von 2 bis 5 Uhr einem Jedem frei, der sich durch den Ankauf eines Catalogs für 6 kr. dazu legitimirt hatte. War somit einerseits der Eintritt hoechst liberal einem Jedem geoeffnet, und war dadurch der Zudrang freilich etwas groß, so war andererseits wieder durch Schranken vor den Bildern und durch Aufseher in jedem Zimmer, die sich durch eine Binde in der Landesfarbe um den linken Arm auszeichneten, hinlaenglich dafuer gesorgt, daß trotz des großen Gedraenges keines der Bilder durch Beruehren ec. beschaedigt werden konnte ..."[344].

Welche Dimensionen das von den Kunstvereinen eingeführte System der Zirkulation der Kunstware von einem Umschlagplatz zum anderen in kürzester Zeit annahm, und wie gleichförmig die Berichterstattung einer pflichtgemäß alle Ausstellungsereignisse berücksichtigenden Presse dabei wurde, zeigen die einleitenden Bemerkungen in einer Besprechung der Düsseldorfer Akademieausstellung von 1835. Der Verfassser sah allerdings keinen Grund zur Besorgnis, da es sich seiner Meinung nach nur um eine vorübergehende Fehlentwicklung handelte:

> "... Auch die Kunst hat sich dem Fabrikgeiste der Zeit nicht entziehen koennen, ihre Werke beziehen die Ausstellungen, gleichsam künstlerische Messen, und muessen sich gefallen lassen, aus ihrer Stille heraus in ein bewegtes und buntes Leben zu treten. Bei diesem Drang der Zeit werden denn baldige Berichte nothwendig, die nicht mehr so kostbare Wuerdigung haben koennen. Was Viele gesehen haben, davon wollen Mehrere hoeren, und wenn auch an sich dieses Wander- und Zeitungsleben der Kunst nicht gerade natuerlich ist, so wirken solche Nachrichten doch mittelbar nuetzlich. Durch das Lesen erhaelt zunaechst die Neigung zum Schauen Nahrung, aber es arbeiten Berichte und Ausstellungen sich in die Hand, um zuletzt sich ueberfluessig zu machen, denn endlich wird man auch bleibend besitzen wollen,

---

342 *Kunst-Blatt*, 1829, S. 102. Vgl. zur Entwicklung der Kunstkritik in Preußen Großmann, *Künstler*, S. 125-130.

343 Angesichts fehlender Daten wird meist aus dem an Zahlenmaterial reichen Kapitel "Die Kunstvereine und Kunstausstellungen in Deutschland" bei Athanasius Raczynski, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. 3, Berlin 1841, S. 385-391, zitiert. Raczynski, S. 389f., nennt eine Besucherzahl von "mehr als 111.954". Großmann, *Künstler*, S. 110, errechnet auf der Grundlage der erhaltenen Akten des Kultusministeriums 71.382 Personen, die die Ausstellung gegen Zahlung von je 7 Silbergroschen besucht hätten, zu denen aber noch eine große Gruppe von Freikarteninhabern hinzukomme.

344 Kunst-Blatt, 1832, S. 309.

> was man bisher mit Wohlgefallen, aber nur fluechtig sah, und so wird der bewegten und wortreichen Zeit wieder ein ruhigerer Zustand folgen, wo die Kunst nach ihren Wanderjahren wieder ansaessig werden und zur ehrbaren Meisterwuerde gelangen wird"[345].

In der Metropole Berlin knüpfte der deutsche Kunsthandel auch bereits internationale Kontakte an. Louis Friedrich Sachse verkaufte hier 1835 Ölgemälde und Aquarelle französischer Meister und brachte seinerseits Werke Berliner Maler nach Paris, um sie in der damaligen Welthauptstadt der Kunst anzubieten.[346]

2. Frühe separate Ausstellungen

2.1. Die Entwicklung bis 1830

Unter den Nachrichten aus dem Ausland befanden sich immer wieder auch solche, die Ausstellungen einzelner Gemälde betrafen und das deutsche Publikum mit dieser besonderen Form der Präsentation von Kunst bekannt machten. Das *Museum für Künstler und Kunstliebhaber* gab 1788 einen ausführlichen Bericht aus London, in dem auch von Copleys mittlerweile einige Jahre zurückliegenden Erfolg mit der separaten Vorführung seines *Chatham* sowie dem aktuellen Projekt des Künstlers die Rede war: "Dieses Bild hat sich durch eigene Exhibition ziemlich Geld verdient: noch mehr aber durch die Subskription, indem es von Bartolozzi gestochen wird, so wie ein anderes, das kaum angefangen ist, und das die Vertheidigung von Gibraltar vorstellet ..."[347]. Drei Jahre später schilderte dasselbe Blatt die kuriosen Umstände im Vorwege der Ausstellung der monumentalen Leinwand:

> "Man lacht allgemein darueber, daß Copley wegen eines schicklichen Platzes, sein großes Gemaelde, welches die Belagerung von Gibraltar vorstellt, unter einem 84 Fuß großen Zelt, welches mit 300 Pfund Unkosten verbunden war, exibirt hat; wobey sich gegen alles Vermuthen die besondere Schwierigkeit ereignete, daß der Kuenstler genoethigt war, seinen ersten Platz zu verändern, um dem Lord Bolton seine Aussicht nicht zu nehmen, und dem ohnerachtet konnte er nicht verhindern, sich der Klage eines andern Hauseigenthümers auszusetzen. Bey dieser Gelegenheit entstand auch ein allgemeines Murren, wegen der schlechten Ablieferung des Kupferstiches von dem Tod des Lord Chathams an die Subscribenten."[348]

Der Verfasser des Aufsatzes von 1788, "ein Kuenstler", lehnte die in England übliche Verknüpfung von Kunstförderung und Gewinnstreben als schädlich für eine gesunde Fortentwicklung der Kunst ab:

---

345 Ebd., 1835, S. 365.
346 Ebd., S. 381. Vgl. Großmann, *Künstler*, S. 132.
347 *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1788, S. 26.
348 Ebd., 1792, S. 270.

"Besonders ist anzumerken, daß der hiesige Kaufmanns-Betrieb für die Kunst ein verschlingendes Ungeheuer ist, das ihr vollends ganz das bischen edeln Muth benimmt. Dem Wucher unterthaenig, muß sie nothgedrungen sich mit Sachen ohne Seele und Verstand beschaeftigen ..."[349]. Als überzeugtem Anhänger klassizistischer Kunstideale waren ihm überdies die bei der Masse beliebten, in Einzelbildausstellungen vorherrschenden modernen und nationalgeschichtlichen Sujets zuwider:

> "Ueberhaupt haben unsre Volksgeschichten fuer die Kunst im geringsten keinen Werth. Wer gern halb oder ganz ungesittete Menschen, demnaechst die Auskramung der Ruestkammer oder Troedelmarkt verschiedener Zeiten sieht, fuer den moegen sie Reiz haben. Darauf wird wenig Ruecksicht genommen, daß die Kunst, da wo die Geschichte am meisten interessirt, sie am wenigsten vermag; auch, daß die Bekleidung ihr von allen Seiten hinderlich ist. Die Vorstellung, wie Lord Chatham unter den, nach der neuesten Mode gekleideten Parlamentsmitgliedern mit ihren Maenteln, blaß in den Armen einiger andern liegt, hat keinen Antheil fuer die Kunst, aber desto mehr fuer den Raritaetenkasten. Doch, fodern [sic!] wir mehr, so wird die Kunst fuer den allergroeßten Theil ihre Wirkung verlieren."[350]

Doch auch in Deutschland gab es Versuche, diese Art von Historienmalerei einzuführen und ihre Popularität gewinnbringend zu nutzen.[351] Der Kupferstecher und Rektor der Berliner Akademie, Daniel Berger, berichtete im August 1787 von dem Gemälde *Der Tod des Generalfeldmarschalls von Schwerin in der Schlacht bei Prag* des preußischen Hofmalers Johann Christoph Frisch (1738-1815), das in der Ausstellung der Akademie den "ungetheiltesten Beifall des Publikums"[352] erhalten habe. Kurt Christoph von Schwerin hatte am 6. Mai 1757 bei Prag die wankende preußische Armee vor einer Niederlage bewahrt, indem er einem Junker die Fahne entriß und an der Spitze eines Bataillons gegen die österreichischen Stellungen stürmte. Als Beispiel heroischer Todesverachtung und Aufopferung für das Vaterland war diese Episode aus dem Siebenjährigen Krieg wie geschaffen für ein deutsches Pendant zu Benjamin Wests *Wolfe*, und aus der Beschreibung des Bildes wird deutlich, daß Frisch dem englischen Meister nachgeeifert hatte. Berger kündigte dann seinen Entschluß an, "es in Kupfer zu stechen, und zwar eben in der Groeße, als das bekannte Blatt, welches den Tod des Generals Wolff von Woollett vorstellt, nemlich 16 1/4 Zoll hoch und 22 1/2 Zoll breit. Was die Manier betrift [sic!], so werde ich allen Fleiß anwenden, um nicht zu weit hinter dem englischen Kuenstler zurueck zu bleiben"[353]. Ob Berger sein Vorhaben ausführte, und wie die Resonanz auf den Druck war, geht aus den Zeitschriften nicht hervor. Allenfalls wurde daraus wohl ein bescheidener, kaum nennenswerter Erfolg, nicht jedoch ein internationaler Kassenschlager wie Woolletts Stich, der auch über zehn Jahre nach seinem Erscheinen noch als unerreichtes Ideal historischer Stecherkunst galt. Der bereits zitierte Aufsatz von 1788 über die englischen Kunstzustände enthält einen Hinweis auf den entscheidenden Unterschied zwischen London und dem in künstlerischer Hinsicht provinziellen Deutschland: "Auswärts ist man meistens für englische

---

349 Ebd., 1788, S. 28.
350 Ebd., S. 30.
351 Vgl. hierzu Büttner, "Bildungsideen", S. 267f., und ders., "Bildung des Volkes durch Geschichte: Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 77-94, hier S. 85.
352 *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1787, S. 95-97, S. 96.
353 Ebd., S. 96f.

Kupferstiche eingenommen. Dies hat denn auch wegen der mechanischen Behandlung Grund. Doch, hätten wir Teutsche einen solchen Markt, wie London ist; was wuerde da nicht geliefert werden?"[354].

Das Fehlen breiter Käuferschichten und eines Massenpublikums verhinderte in Deutschland nicht nur, daß die Produktion von Kupferstichen Anschluß an den englischen Qualitätsstandard gewann, sondern machte es auch unmöglich, großformatige Historienbilder wie in England durch separate Ausstellungen und den Vertrieb von Drucken zu finanzieren. Das Schicksal dieser Gattung der Malerei blieb vielmehr, typisch für die deutschen Verhältnisse, vom Wohlwollen und kunstpolitischen Interesse der Fürsten abhängig. Friedrich Wilhelm II. von Preußen erkannte imerhin früh den propagandistischen Wert "vaterländischer Kunst" und setzte zu ihrer Förderung seit 1788 Prämien aus, deren höchste - 500 bis 600 Taler - für das beste Historienbild mit einem Thema aus der brandenburgischen Geschichte vergeben wurde.[355] Die Ergebnisse dieser Bemühungen waren indes eher kläglich.[356] Unter welchen Bedingungen es zur separaten Ausstellung eines Gemäldes kommen konnte, zeigt folgende Meldung aus Wien:

> "Wien, am 19ten Dec. 1788. Seit einigen Tagen stehet in dem kleinen Redutensaale bey Hofe ein Gemaelde oeffentlich ausgestellt, das dem geschickten Geschichtsmahler, Herrn Unterberger, nach dem Zeugnisse der Kenner viel Ehre macht. Es ist ein 12 Schuh hohes Altarblatt, fuer die Hauptkirche zu Koenigsgraetz bestimmt, und stellt die Ausgiessung des heil. Geistes vor. Herr Unterberger hat an diesem Gemaehlde einige Jahre zugebracht, und ist dafuer von der Kirche zu Koeniggraetz auf eine wuerdige Art belohnt worden"[357].

Die Wiener Ausstellung ist das vielleicht früheste dokumentierte Beispiel der bis weit ins 19. Jahrhundert fortlebenden Tradition, im Auftrag geistlicher und weltlicher Gewalten geschaffene Kunstwerke - hier der Kirche, die darin später ständig an Bedeutung verlor - vor dem Transport zu ihrem Bestimmungsort der Öffentlichkeit unentgeltlich vorzuführen, um Rechenschaft über das lokale Kunstschaffen abzulegen und die Wirksamkeit fürstlichen Mäzenatentums zu demonstrieren.

Daß abgesehen vom Fehlen zahlungsbereiter Massen auch Bedenken des gebildeten Publikums der Etablierung kommerzieller Einzelbildausstellungen in Deutschland entgegenstanden, läßt der Übersetzerkommentar zu einem aus Paris übernommenen Artikel vermuten, in dem es um Davids Ausstellung der *Sabinerinnen* ging.[358] Der französische Autor wiederholte Argumente des Künstlers zur Rechtfertigung des Eintrittsgeldes, etwa jenes, daß ein solches bei der Vorführung von Gemälden in England "beynahe durchgehends Gebrauch"[359] sei, und wies zusätzlich darauf hin, daß man dort selbst für den Besuch staatlicher Museen zahlen müßte, die von diesen Einnahmen ihren Unterhalt bestritten. Schließlich empfahl er: "Warum wollte man diesen Gebrauch modificirend nicht auch in Frankreich einführen? Es ist keine Ehre, sich wie wir zu ruiniren, um prächtig zu erscheinen"[360]. Der deutsche

---

354 Ebd., 1788, S. 30.
355 Ebd., S. 97f. Vgl. Helmut Börsch-Supan (Bearb.), *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, 2 Bde. u. Registerband (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Bd. 4), Berlin 1971, Bd. 1, S. 18.
356 Vgl. ders., *Deutsche Malerei*, S. 76.
357 *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1789, S. 86.
358 *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, 1800, S. 360-363.
359 Ebd., S. 362.
360 Ebd., S. 363.

Kollege war darüber ganz anderer Ansicht:

> "Dem Uebersetzer scheint dies Mittel Künstler und Kunstanstalten für ihren Fleis und ihre Kosten zu entschädigen nicht zweckmässig und den schönen Künsten unwürdig zu seyn ... Der angehende Künstler kann doch wol von der Ausstellung seiner Versuche seinen Unterhalt nicht erwarten und der vollendete Künstler wie David bedarf eines so niedrigen Erwerbmittels nicht, das nur dem Gaukler dienen kann. Selbst die Kunst sinkt dadurch in die Klasse der blossen Kunststücke herab und der schlechte Künstler erhält ein offenes Feld sich geltend zu machen, wenn er, nach Art mancher Schriftsteller, Gegenstände darstellet die auf den Reitz der niedern Lüste berechnet sind, wodurch die Menge so leicht angelockt wird, der Geschmack aber und sogar die Sittlichkeit gefährdet werden"[361].

Eine andere Form der Präsentation einzelner Werke, nämlich die halböffentliche, auf ein eher kleines Publikum zugeschnittene Atelierausstellung war den Verhältnissen in Deutschland angemessener und konnte hier schon früh Fuß fassen. Aus Rom drangen regelmäßig Nachrichten darüber nach Norden, daß Künstler ihre Werkstätten öffneten, um ihre neuen Arbeiten den Kennern und der Kritik vorzustellen und mit möglichen Käufer in Kontakt zu treten. Der oben (S. 80) zitierte "Kunstbrief" Tischbeins von 1786, der den Andrang bei Davids Schau der *Horatier* schildert, ist nur eines von vielen Beispielen, und gelegentlich äußerten sich die Zeitschriften dazu auch in allgemeiner Form: "Man findet oft in roemischen Zeitungen Ankuendigungen, durch welche man eingeladen wird, in irgendein Studium zu kommen, um das Werk eines Bildhauers oder Malers zu besichtigen. Zuweilen wird die durch pomphafte Expositionen roemischer Kunstprediger erregte Erwartung getaeuscht, oft uebertroffen ..."[362]. Auch in Paris waren Atelierausstellungen anscheinend keine Seltenheit: In einer Salonbesprechung von 1822 findet sich der Hinweis, daß viele Künstler wegen der ungünstigen Lichtverhältnisse in der Akademieausstellung dem Publikum ihre Werke schon vorher im Atelier vorführten.[363]

Die früheste nachweisbare Atelierausstellung in Deutschland, bei der finanzielle Absichten mit dem Wunsch einhergingen, das heimische Publikum mit einem bedeutenden neuen Gemälde bekannt zu machen, fand Ende 1808 in Abwesenheit des Künstlers in der Dresdener Wohnung Caspar David Friedrichs statt.[364] Der Anlaß war die Vollendung von *Das Kreuz im Gebirge* - der sogenannte "Tetschener Altar", den Graf von Thun und Hohenstein eineinhalb Jahre zuvor für die Hauskapelle seines Schlosses Tetschen bestellt hatte. Am 25. November äußerte Friedrich in einem Brief an seinen Bruder Christian die Hoffnung, bei der über die Weihnachtstage geöffneten Schau 200 Taler einnehmen zu können.[365] Um eine passende Atmosphäre zu schaffen, ließ er die Fenster zuhängen und den Tisch, auf

---

361 Ebd., S. 362f.

362 *Kunst-Blatt*, 1824, S. 284. Vgl. ebd., 1838, S. 144, folgende Nachricht: "Rom, 17. Februar. Die Ausstellung des Kunstvereins enthaelt im Ganzen nur einige vierzig Nummern, welche Zahl um so geringer erscheint, als sich in Rom mindestens 1500 Künstler aufhalten. Die meisten ziehen vor, ihre fertigen Arbeiten in ihren Ateliers sehen zu lassen". Zu Atelierausstellungen deutscher Künstler in Rom s. Judith Huber, "Mostre di artisti tedeschi a Roma 1800-1830", *I Nazareni a Roma*, Katalog zur Ausstellung in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, 22. Januar bis 22. März 1981, Rom 1981, S. 64-71.

363 Ebd., 1822, S. 197. Vgl. zur Atelierausstellung in Paris oben, S. 78.

364 *Caspar David Friedrich 1774-1840*, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 1974, München 1974, S. 158-160. Vgl. Helmut Börsch-Supan u. Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 25, 72-75 u. 300-302.

365 Ausst.-Kat. *Caspar David Friedrich*, S. 159.

dem das Bild stand, mit schwarzem Tuch verhüllen. Marie Helene von Kügelgen, die Gattin eines mit Friedrich befreundeten Malers, berichtete am 28. Dezember über ihren Besuch der Ausstellung:

> "'Gestern machte ich den ersten Ausgang und ging gerade über die Elbe zu Friedrich, um sein Altarbild zu sehen. Ich fand viele Bekannte dort, unter andern den Kammerherrn Riehl mit seiner Gemahlin, den Prinzen Bernhard, Beschoren, Seidelmann, Volkmann, die Bardua usw. Es ergriff alle, die ins Zimmer traten, als beträten sie einen Tempel. Die größten Schreihälse, selbst Beschoren, sprachen leise und ernsthaft wie in einer Kirche'"[366].

Klassizistisch orientierte Kritiker zeigten sich weniger beeindruckt. Friedrich Wilhelm von Ramdohr, der das Bild im Januar 1809 in der *Zeitung für die elegante Welt* besprach, machte formale und inhaltliche Bedenken geltend, vor allem aber attackierte er die Tendenz der Darstellung zu einem schwärmerischen Mystizismus.[367] Sein polemischer Artikel löste eine heftige kunsttheoretische Debatte aus, die als "Ramdohrstreit" in die Kunstgeschichte einging.

Zu einer relativ häufigen Erscheinung wurden private Initiativen dieser Art jedoch erst mit dem Aufschwung der bildenden Künste seit den zwanziger Jahren. Wilhelm von Schadow stellte im April 1820 in Berlin das Mittelstück des von ihm für das Proszenium des neuen Schauspielhauses geschaffenen Gemäldezyklus *Bacchus mit Gefolge* "mit der seiner künftigen Bestimmung entsprechenden Lampenbeleuchtung, Kennern und Liebhabern zur Freude"[368] aus. Er bediente sich dazu des Ateliers seines Vaters Johann Gottfried, der dort bereits 1817 die Modelle seines Rostocker Blücherdenkmals und seiner für Wittenberg bestimmten Lutherstatue dem Publikum präsentiert und dabei beachtliche 1.200 Taler an Eintrittsgeldern kassiert hatte.[369] Gerade die Bildhauer der preußischen Hauptstadt machten häufig von dieser Möglichkeit Gebrauch, ihre Arbeiten - meist in staatlichem Auftrag geschaffene Denkmäler - dem Publikum persönlich vorzustellen und dabei ihre Einnahmen aufzubessern. Im Frühjahr 1826 etwa konnte man - eines von vielen im *Kunst-Blatt* vermerkten Beispielen - in der Werkstatt von Christoph Daniel Rauch ein anderes Standbild Blüchers in Augenschein nehmen, kurz bevor es zu seinem Aufstellungsort abtransportiert wurde.[370]

Eine andere Gelegenheit zur Ausstellung einzelner Werke ergab sich, wenn deutsche Künstler aus Italien zurückkehrten oder sie eines ihrer Hauptwerke in die Heimat vorausschickten. Gottlieb Schick (1776-1812), der seit 1802 in Rom lebte, sandte im Februar 1806 das religiöse Historienbild *Noahs Dankopfer* nach Stuttgart, wo es fortan die Residenz des württembergischen Königs zieren sollte.[371] Zuvor hatte es während einer zweiwöchigen Ausstellung im Portikus des Pantheon Aufsehen erregt.[372] Noch erfolgreicher war Schick mit seinem nächsten großen Gemälde, dem 1808 vollendeten *Apoll unter den*

---

366 Zit. nach Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, München 1973, S. 76, dort ohne Quellenangabe. Vgl. unten im Kapitel "Rezeption" S. 415.
367 Ausst.-Kat. *Caspar David Friedrich*, S. 159f. Vgl. Börsch-Supan, *Friedrich*, S. 72-75, wo Ramdohrs Artikel und andere Quellen abgedruckt sind.
368 *Kunst-Blatt*, 1820, S. 249.
369 Willi Geismeier, *Biedermeier*, Leipzig 1979, S. 109, jedoch ohne Quellenangabe.
370 *Kunst-Blatt*, 1826, S. 166.
371 *Archiv für Künstler und Kunstfreunde*, 1808, S. 153. Vgl. zu Schick allgemein *Gottlieb Schick: Ein Maler des Klassizismus*, Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, 26. August bis 14. November 1976, hg. v. V. Gauß u. C. von Holst, Stuttgart 1976. Zu *Noahs Dankopfer* s. ebd., S. 106-112, sowie Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 186f. u. S. 252.
372 Ausst.-Kat. *Gottlieb Schick*, S. 34f. u. 106, sowie Huber, "Mostre", S. 65.

Hirten.[373] Nach einer ersten Vorführung im Palazzo Rondanini zeigte er es Ende 1809 in einer internationalen Kunstschau auf dem Kapitol. Im Frühjahr 1812 bildete es den gefeierten Mittelpunkt der ersten Kunstausstellung in Stuttgart, die im Alten Schloß stattfand. Anfang 1820 war im Städelschen Institut in Frankfurt "ein Gemälde, die heilige Familie vorstellend, zur oeffentlichen Beschauung ausgestellt, welches in vieler Hinsicht die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdient ..."[374]. Der Maler des Bildes war der später vor allem als Kunstschriftsteller bekannt gewordene Johann David Passavant (1787-1861). Im Sommer 1826 zeigte der Maler Heinrich Lengerich (1790-1865) die Früchte seines Italienaufenthaltes in einer separaten Ausstellung in Berlin.[375] Zu Beginn des folgenden Jahres kehrte Heinrich Maria Heß (1798-1863) in seine künstlerische Heimat München zurück. Fünf Jahre lang hatte er mit Unterstützung des bayerischen Königs Maximilian I. Joseph in Rom zugebracht und dort in dessen Auftrag unter anderem das 3 Meter hohe und über 5 Meter breite Gemälde *Der Parnaß* geschaffen. Nun folgte er einer Berufung an die Münchener Akademie, im Gepäck die große Leinwand, deren Ruhm längst bis an die Isar gedrungen war. Das im März 1827 ausgestellte Bild fand in der Presse höchste Anerkennung.[376] Die mehrseitige hymnische Besprechung im *Kunst-Blatt* schloß mit den Worten: "Das Publikum hat diesem Werke den ausgezeichnetsten Beyfall gezollt; während der Zeit seiner Ausstellung sammelte sich jeden Tag eine große Anzahl von Beschauern vor ihm und vorzueglich in der letzten Woche konnte man an dem unablaessigen Zudrang der Menge wahrnehmen, welche allgemeine Aufmerksamkeit und Theilnahme man ihm widmete"[377].

Auch Peter Heß, der ältere Bruder Heinrichs, bereiste als krönenden Abschluß seiner Studienzeit an der Münchener Akademie Italien, wandte sich aber nach der Rückkehr bald dem heimatlichen Genre und der Schlachtenmalerei zu, wobei er bevorzugt Themen aus der bayerischen Militärgeschichte wählte. Das für Ludwig I. geschaffene Monumentalgemälde *Niederlage der Österreicher bei Wörgl am 13. Mai 1809* (Abb. 29), die Darstellung einer Episode aus dem Tiroler Volkskrieg gegen die verbündeten Bayern und Franzosen, wurde im Sommer 1834 unter begeisterter Anteilnahme der Bevölkerung in München ausgestellt.[378] Das *Kunst-Blatt* widmete dem Bild einen in mehreren Fortsetzungen erschienenen Leitartikel, aus dem hervorgeht, wie sehr das Nationale, Militärische und Aktuelle mittlerweile in Deutschland gegenüber der mythologischen Themenwelt des Klassizismus an Boden gewonnen hatte.[379] In bis dahin einmaliger Ausführlichkeit - der Aufsatz umfaßt über 500 Zeilen! - schilderte der Rezensent, genau beobachtend und zugleich seiner eigenen Phantasie freien Lauf lassend, jedes Detail der ereignisreichen, vielfigurigen Szenerie. Im Geiste begab er sich, wie zuvor der Maler - "Folgen wir ihm

---

373 Ausst.-Kat. *Gottlieb Schick*, S. 138-143. Zur Ausstellungsgeschichte des Bildes s. S. 39 u. 138. Vgl. Büttner, "Bildungsideen", S. 278.
374 *Kunst-Blatt*, 1820, S. 115.
375 Ebd., 1826, S. 320.
376 Ebd., 1827, S. 98. Ob das Gemälde in der Akademie oder im Kunstverein - und ob es einzeln - ausgestellt wurde, darüber geht aus der Meldung nichts hervor.
377 Ebd., S. 125-127, hier S. 127.
378 Vgl. zu dem für die Münchener Residenz geschaffenen und noch heute dort befindlichen Gemälde Hager, *Geschichte in Bildern*, S. 104 u. 354, Anm. 224, dort mit Literaturhinweis. Die Gruppe mit dem verletzten Offizier in der Mitte des Vordergrundes ist offenbar an Wests *Wolfe* orientiert.
379 *Kunst-Blatt*, 1834, S. 245-247, 249f. u. 253-255.

jetzt in's Dickicht des Kampfes ..."[380] -, unmittelbar an den Ort des Geschehens und lud den Leser mit erzählerisch dichter, plastischer Ausdrucksweise dazu ein, zusammen mit ihm die auf der Leinwand zu neuem Leben erweckte Schlacht zu verfolgen. Deren naturnahe Wiedergabe durch Heß bewirkte, daß auch derjenige, der selbst "kein Pulver gerochen"[381] habe, der "lebendigen Ueberzeugung" sei, "er sehe dem Kriege geradezu in's offene Auge bis mitten in's Herz hinein". Gegen Ende des Artikels begründete er den leidenschaftlichen Stil seiner Ausführungen und machte dabei interessante Bemerkungen über die außergewöhnliche Wirkung des Bildes auf ein breites Publikum:

> "Absichtlich ist die Beschreibung des Bildes in einer solchen Weise gehalten und durchgefuehrt worden, daß daraus einigermaßen der außerordentliche Eindruck begreiflich werde, den es vom Anfange bis zum Ende der Ausstellung fortdauernd ueber die verschiedensten Klassen der Beschauer ausgeuebt hat. Man draengte sich schaarenweise um dasselbe herum, wie um einen Glueckshafen. Da konnte man lernen, wie volksmaeßig gemalt und volksmaeßig kritisirt werden muß. Freilich ist der unbedingte Beifall der Menge kein Beweis fuer den hoehern Werth eines Bildes, aber es geht doch daraus unwiderleglich hervor, daß Peter Heß fuer Muenchen einen Beruf zum Volksmaler hat, wie keiner unter seinen hiesigen Genossen. Er ist als Genremaler, im guten Sinne des Worts, ein demagogisches Talent vom ersten Range"[382].

2.2. Das Aufkommen des Tourneebildes in den dreißiger Jahren

In den deutschen Staaten gab es im frühen 19. Jahrhundert noch keine bevölkerungsreiche Metropole mit blühendem Kunstleben, wo kommerzielle Einzelbildausstellungen nach Londoner Vorbild möglich gewesen wären. Aufgrund der politischen und demographischen Verhältnisse wurde Deutschland allerdings zum Land der Wanderausstellungen, und die hier erreichte allgemeine Mobilität von Gemälden gab auch dem Begriff des "Tourneebildes" eine neue Qualität.[383] Die Kunstvereine schufen innerhalb von kurzer Zeit eine Infrastruktur für die stetig wachsenden Bilderströme, aus denen immer wieder einzelne, in den Ausstellungen besonders beachtete Werke herausragten. Bald wurden solche Renommierstücke, die jeder Vereinsvorstand als Attraktion für seine Veranstaltung zu gewinnen suchte - fast durchweg waren das großformatige Historiengemälde - auf eigene Rundreisen geschickt. Idealismus und unternehmerisches Kalkül hielten sich dabei die Waage: Man wollte das Publikum abseits der großen Kunststädte mit den bedeutendsten Erzeugnissen der führenden Malerschulen bekannt machen, zugleich

---

380 Ebd., S. 249.
381 Ebd., S. 250.
382 Ebd., S. 254.
383 Zwar weist schon Koch, *Kunstausstellung*, S. 270, auf die Wanderausstellung als neuer, mit von den Kunstvereinen entwickelten Erscheinung im Kunstleben des frühen 19. Jahrhunderts hin, doch ist ihre Geschichte bislang kaum erforscht. Vgl. die grundsätzlichen Überlegungen bei Graßkamp, *Kunst und Öffentlichkeit*, S. 7-11 u. S. 27-31. Ein ähnlicher Fluß von Kunstwerken bestand damals allerdings auch bereits zwischen London und den Provinzen der britischen Insel, wie Fawcett, *English Provincial Art* (bes. im Kapitel "Provinces and Metropolis", S. 204-214), nachweist.

aber auch Anreize für einen häufigeren Besuch der Verkaufsausstellungen bieten, um den Umsatz zu steigern.

Auf einer Versammlung des "Vereines der Kunstfreunde im Preussischen Staat" - also des Berliner Kunstvereins - wurde 1834, im Gründungsjahr der ersten überregionalen Ausstellungsverbände, Unmut darüber laut, daß Carl Friedrich Lessings (1808-1880) *Trauerndes Königspaar* und Carl Ferdinand Sohns *Raub des Hylas*, Bilder, die als wegweisende Arbeiten einer neuen Künstlergeneration galten, nur in Düsseldorf und Berlin zu sehen waren und nicht auch in anderen preußischen Städten.[384] Wenig später kam es dann tatsächlich zur ersten Wanderausstellung eines einzelnen Gemäldes. Der erst vierundzwanzigjährige Eduard Julius Friedrich Bendemann (1811-1889), eines der hoffnungsvollen Talente der seinerzeit international renommierten Düsseldorfer Malerschule, vollendete 1835 im Auftrag des preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm IV. das großformatige religiöse Historienbild *Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem* (Abb. 30). Mit seiner sentimental-romantischen Stimmung entsprach es dem Geschmack und der seelischen Befindlichkeit des Publikums und wurde trotz geteilter Meinung unter den Kritikern zum Hauptanziehungspunkt der Düsseldorfer Akademieausstellung von 1835.[385] Anschließend gelangte es nach Berlin, wo das anhaltende öffentliche Interesse den Kronprinzen veranlaßte, es im April 1836 gegen Eintrittsgeld "zum Besten wohltaethiger Anstalten"[386] in einem Saal der Akademie auszustellen. In Deutschland war dies wohl die erste Einzelbildausstellung zu karitativen Zwecken, wie man sie etwa in Belgien schon seit längerem kannte.[387] Auch eine Lithographie nach dem Bild war zu diesem Zeitpunkt bereits auf dem Markt.[388]

Auf der offiziellen Schau der Berliner Akademie im Herbst war Bendemanns Werk erneut vertreten. Hier traf es auf ein anderes von Friedrich Wilhelm IV. erworbenes Historiengemälde eines Düsseldorfer Meisters, die *Hussitenpredigt* (Abb. 31) des erwähnten Lessing.[389] Gegenüber der Geschlossenheit und beschaulichen Melodramatik der Bendemannschen Bildwelt sprach Lessing mit seinem deutlichen Appell an den Betrachter, den prominent im Bild vertretenen 'Volksmassen' und der Leidenschaftlichkeit des revolutionären Predigers eine andere, die Entwicklung der folgenden Jahre in Deutschland fast prophetisch ankündigende Sprache. Vor dem Hintergrund wachsender Spannungen zwischen der katholischen Kirche des Rheinlandes und der protestantischen preußischen Regierung, die 1837 zur Verhaftung des Kölner Erzbischofs führten, bot der vermeintlich antikatholische Gehalt des Gemäldes reichlich Zündstoff für Diskussionen. So wirkte Lessing mit seiner Malerei unmittelbarer, wenngleich

---

384 Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 23.

385 Im *Kunst-Blatt* reicht das Spektrum der Reaktionen von Ablehnung (1835, S. 306) über verhalten positive Stimmen (ebd., S. 366) bis hin zu fast euphorischem Lob (1836, S. 190). Zur Beurteilung dieses und anderer Werke Düsseldorfer Maler durch die zeitgenössische Kritik vgl. Elke von Radziewsky, *Kunstkritik im Vormärz: Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule* (Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 36), Bochum 1983.

386 *Kunst-Blatt*, 1836, S. 190f.

387 Das früheste im *Kunst-Blatt* genannte Beispiel ist eine Ausstellung von Jan Willem Pienemanns *Schlacht bei Waterloo*, die 1819 im Rathaus von Gent "zum Besten der Armen" veranstaltet wurde. *Kunst-Blatt* 1828, S. 91f.

388 *Kunst-Blatt*, 1836, S. 190.

389 Allgemein zu Lessing als Historienmaler s. Ingrid Jenderko-Sichelschmidt, "Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings", Diss. Köln 1977; zur *Hussitenpredigt* s. S. 28-48. Zuletzt hat sich Großmann, *Künstler*, S. 185-187, mit dem Bild befaßt; s. dort auch weitere Literaturhinweise.

nicht unbedingt eindringlicher auf das Publikum des ausgehenden Biedermeier als Bendemann, der ohne konkrete Zeitbezüge eher einer allgemeinen pessimistischen Grundhaltung und einem Gefühl der Mutlosigkeit Ausdruck verlieh. Schon bald fragten Kunstvereine aus dem ganzen Land um die beiden Bilder an, und als sie im Sommer 1837 vom Pariser Salon zurückkehrten, gab ihr Besitzer sein Einverständnis zu einer weiteren gemeinsamen Rundreise, die von Münster aus über Hannover, Weimar, Königsberg i. Pr., Stettin, Lübeck und Posen schließlich im November 1839 zurück nach Berlin führte.[390]

Berühmte Tourneebilder, die das Flair des Berliner oder gar Pariser Salons mit sich in die Provinz trugen, nahmen fortan in den Verkaufsausstellungen der Kunstvereine Ehrenplätze ein. Nicht selten wurden sie in eigenen Sälen präsentiert, so daß sich die Ausstellungsbedingungen denen einer separaten Schau annäherten. Selbst meist unverkäuflich oder jedenfalls unerschwinglich, für Privatpersonen ohnehin von zu großem Format, hatten sie gleichsam eine katalysatorische Funktion. Inmitten der vielen hundert Landschaften, Porträts und Genrestücke setzten die monumentalen, intellektuell anspruchsvollen Historiengemälde herausragende Glanzlichter und weckten die Begeisterung - und die Kauflust - eines mit der gängigen Kunstware kaum mehr zu beeindruckenden Publikums. In den Feuilletons der lokalen Presse ausgiebig vorgestellt und das kulturelle Stadtgespräch beherrschend, machten sie den Kunstvereinsbesuch für die besseren Kreise zu einer gesellschaftlichen Pflicht. Als sogenannte "Hauptbilder" oder "Bravour- und Zugstücke"[391], denen ihr Ruf von weither vorauseilte, trugen sie zudem ein sensationelles Element in die sonst nicht gerade aufregenden Veranstaltungen. Damit ließen sich neue Zielgruppen jenseits des Sammler- und Kennerpublikums ansprechen, die zwar nicht als Käufer von Bildern in Frage kamen, aber dafür die Kunstvereinskassen durch vermehrte Einnahmen aus Eintrittsgeldern füllten. Sogar neue Mitglieder konnten durch sie gewonnen werden.[392]

Das überall aufblühende Kunstleben bot auch abseits des Kunstvereinsbetriebs viele Gelegenheiten zur separaten Präsentation von Gemälden. Einzelbildausstellungen wurden seit den späten dreißiger Jahren zu einem festen Bestandteil des Ausstellungslebens, wobei die Anlässe, Orte und Träger der Veranstaltungen höchst unterschiedlich waren. Das englische Modell, also die primär kommerziell ausgerichtete Ausstellung auftragslos geschaffener Werke, findet man in Deutschland zu dieser Zeit allerdings noch nicht vor. Häufiger handelte es sich bei den gezeigten Bildern um Glanzstücke aus fürstlichen Sammlungen, die ihr Besitzer für eine begrenzte Zeit hergab und zu wohltätigen Zwecken ausstellen ließ, um so zugleich seinen Kunstsinn und seine Sorge um das Gemeinwohl unter Beweis zu stellen. Bereits

390 Die Route der Wanderausstellung ist nach den Meldungen im *Kunst-Blatt* zusammengestellt: Jg. 1837, S. 292 (Münster, Hannover Weimar), Jg. 1838, S. 168 (Königsberg i. Pr.) u. 226 (Stettin), Jg. 1839, S. 236 (Lübeck) u. 308 (Posen). Vgl. Großmann, *Künstler*, S. 187, der - ohne Quellenbeleg - Dresden und Leipzig als weitere Ausstellungsorte nennt, dafür aber Posen und Stettin nicht erwähnt.

391 Etwa in *Dioskuren*, 1858, S. 71 ("Hauptbilder") u. *ebd.*, 1868, S. 49 ("Bravour- und Zugstücke"). In den Zeitschriften ist wiederholt auch - dann meist mit spöttischem oder abfälligem Unterton - von "Paradepferden", "Sensationsbildern" und "Wanderbildern" die Rede.

392 In München regte die Ausstellung des Schlachtenbildes *Die Erstürmung des Friedhofes von St. Privat* von Alphonse de Neuville 1881 im Kunstverein viele Besucher zum Beitritt an. Langenstein, *Münchener Kunstverein*, S. 208. Vgl. unten in der Chronik S. 484.

ein halbes Jahr nach der Berliner Schau von Bendemanns *Jeremias* machte das Beispiel Schule: "Dresden, 16. October. Seit einigen Tagen ist hier zum Besten des Vereins zur Unterstuetzung duerftiger Kuenstlerwittwen ein großes historisches Gemaelde 'der Tod des Herzogs von Braunschweig-Oels' ausgestellt, welches der Professor und Galleriedirector F. [Friedrich, d. V.] Matthaei im Auftrag des regierenden Herzogs von Braunschweig gemalt hat ..."[393].

Noch deutlicher tritt das dynastische und propagandistische Interesse dort hervor, wo Landesherren Porträts von sich oder Familienangehörigen nach der Fertigstellung der Öffentlichkeit vorführen ließen. Diese wohl meist unentgeltliche und auf die Residenzstadt beschränkte Schaustellung war weniger ein Nachweis über lokale Leistungen auf künstlerischem Gebiet (vgl. S. 117) als der Versuch, in der Bevölkerung um Sympathie für den 'Landesvater' und das regierende Fürstenhaus zu werben. Nachweisbar ist diese Art der Einzelbildausstellung etwa 1842: "Koburg. Mehrere Tage war hier ein lebensgroßes Porträt der verstorbenen Gemahlin des regierenden Herzogs von Koburg, angefertigt im Auftrage des Prinzen Albert, Gemahls der Koenigin Victoria, von Fraeulein Luise von Meyern-Hohenberg, oeffentlich ausgestellt ... Das Bild, welches allgemein anspricht, wird naechstens nach England abgehen ..."[394].

Vielfach fallen die Meldungen im *Kunst-Blatt* noch knapper aus, so daß darin wesentliche Informationen, etwa über die Besitzer und Entstehungsumstände einzeln ausgestellter Gemälde oder den Ort und Ausrichter der Veranstaltung, fehlen. Immerhin geben sie den entscheidenden ersten Hinweis, dem der Forschende unter Hinzuziehung der lokalen Tagespresse weiter nachgehen kann. So erfahren wir, daß im November 1839 Adolph Teichs *Kreuzfahrer unter Führung Heinrichs des Löwen bemächtigen sich eines Korsarenfahrzeugs* in der Braunschweiger Aegidienkirche zur Besichtigung[395] stand, oder daß in Wien im März 1841 ein "großes historisches Gemälde"[396], "'der heilige Andreas, der die Russen bekehrt', von Dittenberger", in der "Burg" ausgestellt war.

Im Herbst 1840 stellte das Städelsche Kunstinstitut dem Frankfurter Publikum das bei Friedrich Overbeck (1789-1869) zehn Jahre zuvor in Auftrag gegebene und seit langem mit Spannung erwartete allegorische Monumentalgemälde *Der Triumph der Religion in den bildenden Künsten* (Abb. 32) vor.[397] Das Bild, ein Hauptwerk des nazarenischen Meisters und gemaltes Manifest seiner kunsttheoretischen Auffassungen, hatte bereits nach der Fertigstellung in Rom für eine Sensation gesorgt, von der die Kunde im Laufe des Sommers auch nach Deutschland drang. Im *Kunst-Blatt* etwa las man im Juni folgende Nachricht: "Rom, den 19. Mai 1840 ... Den 20. Mai wird Overbeck's berühmtes, für Frankfurt bestimmtes Bild öffentlich ausgestellt werden. Jetzt schon ist des Künstlers Studium von hunderten der hiesigen Künstler in den wenigen Stunden besucht, in welchen es vorläufig dem Publikum zugänglich ist ..."[398].

---

393 *Kunst-Blatt*, 1836, S. 420.
394 Ebd., 1842, S. 136. Vgl. das unten auf S. 350 zitierte Beispiel von 1826.
395 Ebd., 1840, S. 9.
396 Ebd. 1841, S. 159. Es handelt sich bei dem Künstler um Gustav Dittenberger (1794-1879).
397 Ebd., 1840, S. 431.
398 Ebd., S. 221.

In einer Ausgabe vom August hieß es nachträglich über die Atelierausstellung, der "Zudrang der Besucher aus allen Staenden"[399] sei "unglaublich stark" gewesen. In Frankfurt fand das Bild dagegen eine geteilte Aufnahme:

> "Es entspricht vollkommen dem hohen Rufe, den es sich in Rom erworben, und die Verstaendniß der figurenreichen Composition wird dadurch sehr erleichtert, daß der Kuenstler in einer eigenen kleinen Broschuere seine Motive bis in Detail herausgesetzt hat. Mit diesen Motiven sind jedoch die Kunstkritiker keineswegs durchgehends einverstanden, und von dem großen Publicum steht bei unserer heutigen Bildung ohnehin nicht zu erwarten, daß es ein solches Gemaelde seiner symbolisch-allegorischen Natur nach studiren werde. Weit faßlicher war demselben das Meisterwerk der neuen belgischen Schule, die Schlacht bei Woringen [sic!], von N. de Keyser, welches mit Overbeck's Bild zu gleicher Zeit und in demselben Saale ausgestellt war. Natuerlicherweise veranlaßte diese unmittelbare Gegenüberstellung zweier der hervorragendsten Repraesentanten entgegengesetzter Richtungen der heutigen Kunst die lebhaftesten Debatten, ohne daß vermittelnde Stimmen vorerst vermocht haetten, einem jedem Werke sein Recht und seine Stelle zu wahren"[400].

Auch beim gebildeten Publikum stießen Overbeck und andere einst hochgeschätzte Nazarener seit den dreißiger Jahren zunehmend auf Kritik; der religiöse Sendungseifer und die gedankenschwere Symbolik, die wirklichkeitsfremde Thematik und klassizistisch strenge Formensprache ihrer Werke paßten nicht mehr in die Zeit. Zwar beherrschten sie noch immer die Ausbildung an den Akademien, besetzten vielfach die Posten für Hofkünstler, und schufen in München wie in anderen Residenzstädten aufwendige Freskenzyklen, doch die Mehrheit der Ausstellungsbesucher vermochte ihrer Malerei nichts mehr abzugewinnen. Im Gegenteil, das liberal gesinnte, aus seiner politischen Lähmung erwachende Bürgertum empfand die nazarenische Kunst zunehmend als Ausdrucksform und Verbündeten der Restauration. Eine Alternative dazu, eine Malerei, mit der man sich identifizieren konnte, war um 1840 noch kaum in Sicht. Allein die Entwicklung in Düsseldorf, wo eine Reihe junger Talente um Lessing einen künstlerischen Neuanfang versuchte, nährte die Hoffnung darauf. Bewunderung erregten in Deutschland damals aber vor allem die Historienbilder ausländischer Meister, besonders des Franzosen Paul Delaroche und, wie das obige Beispiel zeigt, seiner belgischen Kollegen.

2.3. Die Wanderausstellung der belgischen Bilder 1842/43

Nicaise de Keyser (1813-1887) war eine der führenden Gestalten der 1830 von Gustave Wappers an der Antwerpener Akademie begründeten belgischen Schule der Historienmalerei, die es, wegen ihrer identitätsstiftenden Funktion von der Regierung großzügig gefördert, in den folgenden Jahren rasch zu internationalem Ansehen brachte.[401] Kennzeichnend für sie war die historisch korrekte und

---

399 Ebd., S. 264.

400 Ebd., S. 431. Die Schlacht bei Worringen (5. Juni 1288) entschied den Limburgischen Erbfolgekrieg zugunsten von Brabant.

401 Margret Kampmeyer, "Peinture Nationale: Die belgische Historienmalerei von 1830 bis 1850", *Arbeit und Alltag: Soziale Wirklichkeit in der belgischen Kunst 1830-1914*, Katalog zu Ausstellung in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin,

psychologisch einfühlsame Wiedergabe bedeutender Ereignisse der nationalen Geschichte, die überwiegend der bewegten Zeit des niederländischen Freiheitskampfes gegen die spanische Fremdherrschaft (1568-1648) oder aber der unmittelbaren Vergangenheit, der Revolution von 1830, angehörten. Mit der Abkehr vom Klassizismus der Nachfolger Davids und dem Bemühen um eine malerische Auffassung des Sujets nach dem Vorbild von Rubens und anderen flämischen Meistern fand auch stilistisch eine Rückbesinnung auf nationale Traditionen statt. So trugen die Künstler dazu bei, daß auf die politische Befreiung eine für die Selbstfindung und Stabilität des jungen belgischen Staates unverzichtbare kulturelle Emanzipation von Frankreich folgte.

Ihre höchste Blüte erreichte die belgische Historienmalerei in den Werken von Louis Gallait (1810-1887), der 1841 auf dem Salon von Gent mit dem monumentalen Zeremonienbild *Die Abdankung Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555* (Abb. 33) Berühmtheit erlangte. Nach der Auftragserteilung 1837 durch die Regierung hatte Gallait eineinhalb Jahre in Paris verbracht, um dort in der Bibliotheque Nationale Kostüm-, Porträt- und Ausstattungsstudien nach Stichen des 16. Jahrhunderts anzufertigen.[402] Das Ergebnis seiner vierjährigen Arbeit war eine gemalte Rekonstruktion des Geschehens, die hinsichtlich des erreichten Grades an wissenschaftlich-antiquarischer Exaktheit, aber auch an psychologischer Durchdringung, neue Maßstäbe setzte. Durch eine tonige, stimmungsvolle Farbgebung und die geschickte Anlage von Komposition und Perspektive machte Gallait die Illusion komplett: Der Betrachter des Bildes sah sich in die Zuschauerränge des Brüsseler Palais, in dem die Abdankung einst stattgefunden hatte, versetzt und wurde Zeuge der schicksalhaften Zeremonie, die unmittelbar vor ihm zu theaterhaftem Leben erwachte. In einer das Gemälde erläuternden Broschüre hieß es denn auch: '"... denn dies ist kein Bild mehr, dies ist die Abdankung Karls V. selbst, an welcher wir nach drei Jahrhunderten von neuem teilnehmen"'[403].

Die spätromantische realistische Historienmalerei hatte seit den zwanziger Jahren einflußreiche Vorläufer in den historischen Romanen Sir Walter Scotts und anderer Autoren, die ihren Lesern mit ähnlichen Stilmitteln, vor allem einer atmosphärisch dichten, detailgenauen Erzählweise, das Hineindenken in die geschichtliche Vergangenheit, ja ihren lebendigen Nachvollzug erlaubte.[404] Auf verwandte Erscheinungen im Theater, Festwesen und der Panoramamalerei, aber auch in der Geschichtsschreibung sei an dieser Stelle lediglich hingewiesen.[405] In Deutschland wurde Carl Theodor von Piloty, der bei Delaroche und Gallait in die Lehre ging, zum wichtigsten Vertreter dieser Richtung.

September 1979, S. 178-192. Vgl. Anke Repp-Eckert, 'Peter Paul Rubens: Ein Vorbild für die belgischen Historienmaler", Ausst.-Kat. *Triumph und Tod des Helden*, S. 54-65.

402 Kampmeyer, "Belgische Historienmalerei", S. 185.

403 Auguste Voisin, *Abdication de Charles-Quint, par M. Louis Gallait, légende historique et descriptive*, Gent 1841, S. 31. Übersetz. zit. nach Kampmeyer, "Belgische Historienmalerei", S. 185.

404 In einer Besprechung einer Düsseldorfer Ausstellung von 1853 heißt es: "Ein grösseres Bild von [Wilhelm, d. V.] Camphausen, 'Puritaner unter der Regierung Carl's I., in einer Kirche gefangene Edelleute bewachend', bildet gegenwärtig den Glanzpunkt der Ausstellung mit einiger ironischer Nebenbedeutung, denn in Wirklichkeit sind die Farben etwas zu glänzend aufgetragen. Namentlich die Gewänder ... scheinen sämmtlich neu zu sein, und die auf Stroh gebetteten Edelleute sind geschmückt, als ob sie eben vor ihrer Gefangennahme Toilette zu einem Feste gemacht hätten. Doch hat das Bild grosse Vorzüge ... und drückt mit höchster Porträtwahrheit den Charakter jener Zeit aus. Es könnte in manchen Walter Scott'schen Roman unmittelbar eingefügt werden, wie diese wiederum die beste Erklärung des Bildes abgeben".

405 Siehe hierzu das Kapitel "Leben mit Geschichte" bei Hager, *Geschichte in Bildern*, S. 118-156.

Seinen Ruhm begründete er 1855 mit dem frühen Hauptwerk *Seni vor der Leiche Wallensteins*, das bis heute als reifste Schöpfung Pilotys gilt.[406]

Um 1840 jedoch sah man auf den deutschen Ausstellungen nur gelegentlich ansprechende Historienbilder der renommierten ausländischen Meister, und so galt hier Lessing mit seiner zumindest stilistisch eher konventionellen Malerei als großer Reformer und beherrschte die Diskussion im Lager der liberalen Kritiker. Das änderte sich schlagartig im Jahre 1842, als Gallaits *Abdankung* zusammen mit Eduard de Bièfves *Der Kompromiß der flandrischen Edlen am 16. Februar 1566* (Abb. 34) auf eine Tournee durch Deutschland zog. Das Bild de Bièfves zeigt die Unterzeichnung des Vertrages, mit dem sich niederländische Adlige zur Bekämpfung der Inquisition in ihrer Heimat verbündeten. Es war ebenfalls im Auftrag der belgischen Regierung entstanden und sollte, thematisch der Abdankung Gallaits eng verwandt und von gleichem Format, als dessen Pendant den Audienzsaal des Brüsseler Cour de Cassation schmücken. Dieser Umstand war, möglicherweise mehr noch als der künstlerische Rang des von der Kritik übereinstimmend als schwächer eingestuften Gemäldes, der Grund für die gemeinsame Rundreise.

Im Frühjahr 1842 bemühte sich der Vorstand des Kölner Kunstvereins erfolgreich um die beiden von der belgischen Presse gefeierten Werke, welche dann im Juli als publikumswirksame Attraktion dessen Jahresausstellung bereicherten.[407] Hinter dieser Initiative mag neben der Erwartung höherer Einnahmen auch der Wille des liberalen rheinischen Bürgertums gestanden haben, seiner Abneigung gegen die konservative preußische Kulturpolitik durch eine symbolische Öffnung hin zum fortschrittlicheren Westen Ausdruck zu verleihen.[408] In der Tat hatte Friedrich Wilhelm IV. im Vorjahr den Nazarener Peter von Cornelius nach Berlin berufen, nachdem dieser im Streit mit Ludwig I. seine jahrzehntelange Wirkungsstätte in München verlassen hatte. Doch auch die günstige geographische Lage Kölns und die gute Verkehrsanbindung der Stadt trugen dazu bei, daß die Bilder hier erstmals dem deutschen Publikum vorgestellt werden konnten. Ein Rezensent der Kölner Ausstellung von 1842 wies darauf hin und prognostizierte den Aufstieg der Stadt zu einer internationalen Kunstmetropole:

> "Die Lage von Köln macht es ganz geeignet zu einem Mittel-, wenigstens Vereinigungspunkt nordeuropäischer Kunstbestrebungen; mit Leichtigkeit können vom Oberrhein, so wie von Amsterdam und London, aus Belgien und bald auch aus Paris (und hoffentlich aus Berlin und Düsseldorf ohnehin) Werke selbst von großem Umfang zu Wasser und auf Schienenwegen dahin gelangen, und der große Festsaal des Gürzenich bietet reichlich Raum für ausgedehnteste Ausstellungen ..."[409].

Diese Hoffnung sollte sich zwar so nicht erfüllen; bemerkenswert ist gleichwohl, mit welcher Deutlichkeit bereits um 1840 die grenzüberschreitende Vernetzung des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens vorausgesehen und als Ziel angestrebt wurde. Die bildende Kunst war demnach nicht in jeder Hinsicht ein Instrument nationalstaatlicher Bestrebungen, sondern förderte, beeinflußt von Marktgesetzen, auch entgegengesetzte Tendenzen, nämlich die internationale Verflechtung (mittel-)europäischer Kultur.

---

406 Vgl. die kritische Würdigung durch Michael Bringmann, "Tod und Verklärung: Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys 'Seni vor der Leiche Wallensteins'", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 229-251.
407 *Kunst-Blatt*, 1842, S. 279.
408 Das vermutet Schoch, "Die belgischen Bilder", S. 174.
409 *Kunst-Blatt*, 1843, S. 110.

Das Interesse an ausländischer, namentlich französischer, belgischer und englischer Kunst in Deutschland hatte ambivalente Züge. Einerseits fand man grundsätzlich Gefallen an handwerklich tadelloser, ästhetisch ansprechender Malerei und war neugierig zu erfahren, was die Nachbarländer zu bieten hatten; bei den belgischen Riesenleinwänden, die in ihrer Heimat für Schlagzeilen gesorgt hatten, kam das spektakuläre Moment hinzu. Andererseits dienten die Werke ausländischer Schulen jedoch stets auch als Prüfstein, um den erreichten Stand der eigenen Kunstentwicklung kritisch zu messen - später, vor allem nach der Reichsgründung 1870/71, nicht selten auch als Negativfolie, vor der chauvinistische Kritiker die vermeintliche Überlegenheit des deutschen Kunstschaffens priesen -, und gerade die Wanderausstellung der belgischen Gemälde löste einen in seiner Heftigkeit und Breitenwirkung bis dahin nie dagewesenen Meinungsstreit aus.[410]

Die Diskussion begann schon in Köln, wo die von Karl Marx redigierte *Rheinische Zeitung*, das führende Blatt der radikalliberalen Opposition in der Region, entschieden für sie Partei nahm und zugleich die deutsche Historienmalerei angriff, die nach ihrer Ansicht zwischen der biedermeierlichen Harmlosigkeit kleinformatiger Genrebilder und beflissenem Fürstenlob in abstrakt idealisierenden Fresken verharrte. Ähnlich wie die liberale Presse dachte offenbar auch ein Großteil der Kölner Künstlerschaft: Am 5. September 1842 gab der städtische Künstlerverein zu Ehren der anwesenden Maler de Biéfve, Gallait und de Keyser ein Fest, in dessen Verlauf sie überdies zu Ehrenmitgliedern des Kunstvereins ernannt wurden.[411] Als die beiden Bilder Anfang November auf der bereits eröffneten Berliner Akademieausstellung eintrafen und dem bis dahin in der Publikumsgunst obenan stehenden Lessingschen Werk *Hus vor dem Konzil zu Konstanz* prompt die Schau stahlen, erreichten die Auseinandersetzungen ihren Höhepunkt. Am weitesten ging der Beitrag des jungen, damals noch unbekannten Jakob Burckhardt.[412] Er forderte eine Erneuerung der deutschen Historienmalerei nach belgischem Vorbild, dem jedoch ein Wandel der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse zugunsten des macht- und einflußlosen Bürgertums vorausgehen müsse - ähnlich jenem, der 1830 in Belgien stattgefunden und dort erst das Aufblühen der Kunst ermöglicht habe.

In Berlin herrschte vor den Bildern Gallaits und de Biéfves bis zur Schließung der Akademieausstellung Ende November ein solcher Andrang, daß man sie danach in die Rotunde des königlichen Museums brachte, wo sie bis zum 8. Januar weiterhin zugänglich blieben.[413] Das *Kunst-Blatt* äußerte sich lobend über die günstigeren Ausstellungsbedingungen dort:

> "Einstweilen sind die beiden belgischen Riesenbilder auf Befehl des Königs noch besonders in der Rotunde des Museums aufgestellt worden. Die Ausstellungssäle der Akademie sind auf

410 Auch in anderen Ländern stand die Kunstkritik zeitweise stark unter dem Einfluß der politischen Entwicklung und insbesondere nationalistischer Tendenzen. Vgl. Marcia Pointon, "From the Midst of Warfare and its Incidents to the peaceful Scenes of Home: The Exposition Universelle of 1855", *Journal of European Studies*, Bd. 11, Dezember 1981, Nr. 4, S. 233-261, die zeigt, daß sich nach der Mitte des Jahrhunderts antibritische Tendenzen in der französischen Kunst niederschlugen und ihr auf der Pariser Weltausstellung von 1855 die Aufgabe zuteil wurde, die allgemeine kulturelle Überlegenheit Frankreichs gegenüber England zu demonstrieren.

411 *Kunst-Blatt*, 1842, S. 324. Daß die zum Teil von Nazarenern beherrschten Akademien von Berlin, Dresden, Wien und München Gallait und de Biéfve später ebenfalls als Mitglieder aufnahmen, war dagegen eher eine durch den großen Erfolg der Künstler unausweichlich gewordene Geste.

412 Ebd., 1843, S. 1f., 9-12, 14f.

413 Ebd., S. 60.

> so kolossale Dimensionen nicht wohl eingerichtet. Zwar hatte man alles gethan, um ein günstiges Licht und eine gute Uebersicht der Darstellungen zu Wege zu bringen; auch hatte man in der That, nach Aufhebung einiger Mißstände, eine vortreffliche Beleuchtung möglich gemacht; doch war dort immer ein freierer Standpunkt wünschenswerth geblieben. Jetzt fällt das Licht etwas scharf von oben ein, durch die Mitte der Kuppel, doch steht dem Beschauer nunmehr der mannigfaltigste Wechsel des Standpunktes frei. Und wirklich trägt diese neue Aufstellung nicht wenig dazu bei, um die großartige historische Fülle und Energie, welche in beiden Bildern, bei aller Verschiedenartigkeit der Behandlung, durchgeht, vollständig auffassen zu können"[414].

Die separate Präsentation befreite das Hauptwerk nicht nur aus der lästigen 'Umklammerung' durch andere Exponate, sondern eröffnete darüber hinaus die - im zitierten Beispiel anscheinend nicht genutzte - Möglichkeit zur Inszenierung des Gemäldes und damit zur Steigerung seiner Wirkung. Hierin lag ein wesentlicher Grund für den Erfolg von Einzelbildausstellungen.[415]

Die weiteren Stationen der über zwei Jahre dauernden Rundreise waren Dresden, Prag, Wien, München, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt und Frankfurt am Main, wobei die Veranstalter und die Umstände der Ausstellungen ständig wechselten.[416] In Dresden und Frankfurt wurden die Gemälde separat und zu wohltätigen Zwecken gezeigt - hier zugunsten des Gutenbergdenkmals, dort zur Unterstützung eines Fonds für bedürftige Künstler und Künstlerwitwen. Auch die Königliche Kunstschule in Stuttgart sowie die Kunstvereine von Karlsruhe und Darmstadt führten sie dem Publikum in eigenen Ausstellungen vor, für die vermutlich ein besonderes Eintrittsgeld zu entrichten war.[417] In Wien und München dagegen wurden sie in die reguläre Schau der Akademie eingegliedert. Eine beeindruckende Leistung war die ausgedehnte, von dem belgischen Kunsthändler Buddeus[418] organisierte Wanderausstellung auch in logistischer Hinsicht: Die riesigen Leinwände füllten mitsamt den zerlegbaren, jeweils 15 Zentner schweren Rahmen neun Kisten, die auf der annähernd 3.000 km langen, von der Eisenbahn noch kaum erschlossenen Route großteils noch mit Pferdefuhrwerken, streckenweise wohl auch per Schiff, befördert wurden.[419] Trotzdem konnte das *Kunst-Blatt* nach der Ankunft der Gemälde in Brüssel im Oktober 1844 feststellen: "Sie haben bei ihrer langen Kunstreise durch Deutschland auch nicht im Mindesten gelitten"[420].

Als die Bilder in Frankfurt für den Transport nach Belgien verpackt wurden und sich in Deutschland die erste Aufregung gelegt hatte, veröffentlichte der bereits erwähnte Johann David Passavant einen längeren Artikel "Ueber die jetzige Historienmalerei in Belgien und Deutschland"[421]. In dem aus einer vermittelnden Position heraus geschriebenen Aufsatz, der die deutsche Historienmalerei im Vergleich

---

414 Ebd., S. 21.
415 Vgl. unten das Kapitel über die Präsentation von Tourneebildern.
416 Schoch, "Die belgischen Bilder", S. 174.
417 Belegt ist das zumindest im Falle Karlsruhes, wo alle Nichtmitglieder des Museums für den Besuch zahlen mußten. *Kunst-Blatt*, 1844, S. 70.
418 Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 15 u. 182, Anm. 9, deutet an, daß diese und andere Wanderausstellungen belgischer Gemälde in Deutschland unter der Leitung von Buddeus standen, gibt aber keine weiteren Hinweise.
419 Die Angaben zur Anzahl der Kisten und dem Gewicht der Rahmen stammen aus der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 1843, S. 647, worauf Schoch, "Die belgischen Bilder", S. 174, hinweist. Vgl. allgemein hierzu den Abschnitt "Transport, Verpackung und Schäden ...", unten, S. 285-292.
420 *Kunst-Blatt*, 1844, S. 420.
421 Ebd., S. 274f., 279f., 282f., 286f., 290f.

sogar als die zukunftsreichere bewertet, heißt es über die Entstehung und Popularität der neuen belgischen Schule:

> "Aber erst, seitdem die letzte Revolution der Belgier die ihnen innewohnenden Eigenschaften zu höherer Thatkraft aufregte und besonders die germanischen oder flandrischen Lebens-Elemente zu neuem Aufschwung bewegte, die sie durch einen erneuten Eifer für das Studium der vaterländischen Geschichte und Literatur kund gaben, entwickelte sich jene nationale Historienmalerei, deren Werke jetzt auf einmal, wie mit einem Zauberschlage, vor unsern erstaunten Blicken stehen. Hieher gehören de Keysers Schlacht von Worringen, Gallaits Abdankung Karls V. und de Biefve's Compromiß der niederländischen Edeln. Alle diese Künstler behandelten hier in großen Zügen Begebenheiten aus ihrer reichen vaterländischen Geschichte, die von wichtigem Einfluß auf das Schicksal ihres Landes gewesen, daher auch jetzt noch ein allgemeines nationales Interesse in Anspruch nehmen. Was aber diese Anerkennung noch bedeutend und bis zum Enthusiasmus gesteigert, ist der gesunde Sinn und die Beherrschung der Mittel, durch welche die Maler ihre Gegenstände aufgefaßt und mit Freiheit und Kraft behandelt haben. Ihre Darstellungen treten uns daher so lebendig entgegen, als ständen sie in Wirklichkeit vor uns. Ist nun auch diese letztere Eigenschaft von nur untergeordnetem Kunstwerth, wenn sie nicht mit höhern geistigen Elementen verbunden ist, so wird sie doch gerade von der Menge am ersten erkannt und oft als Höchstes geschätzt"[422].

Für Passavant folgte aus der politischen Revolution auf organische Weise die kulturelle und schließlich die künstlerische. Diese Sichtweise, nach der alle Bereiche von Staat und Gesellschaft aufs engste miteinander verknüpft sind und eine untrennbare Einheit formen, zieht sich wie ein roter Faden auch durch die Äußerungen anderer Kritiker. Bei den überzeugten Anhängern Gallaits und de Biéfves gewann deren thematische und stilistische Innovation oft eine noch weiter reichende Aussagekraft als bei Passavant, der die Bilder lediglich als äußerst lebendige Schilderungen zweier bedeutender Ereignisse am Vorabend des niederländischen Freiheitskampfes und insofern als geglückten Rückgriff auf die Geschichte und das künstlerische Erbe der Nation würdigte. Je nach weltanschaulicher Couleur des Interpreten erblickten manche darin ein rationalistisches, andere ein protestantisches oder gar demokratisches Prinzip. Schien Geschichte hier auf eine humane, weil wirklichkeitsnahe und allgemein verständliche Art vermittelt zu sein, so wirkte die Historienmalerei der Nazarener demgegenüber abstrakt und lebensfern, ja lebensfeindlich, als geistig erstarrt, pfäffisch oder aristokratisch. Diese einseitigen, oft polemisch überspitzt formulierten Urteile riefen natürlich Widerspruch aus dem Lager der konservativen Akademiker hervor. Rainer Schoch hat die komplizierte, oft theoriebeladene Argumentation beider Seiten analysiert und damit einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der um 1840 in Deutschland kursierenden Auffassungen über Historienmalerei geliefert.[423]

---

422 Ebd., S. 275.
423 Schoch, "Die belgischen Bilder".

2.4. Vormärz und Revolution (1830-1848)

Genremalerei und "Tendenzbilder"

Es kann nicht überraschen, daß in der Zeit des Vormärz, als der politisch sensibilisierte Ausstellungsbesucher bei der Betrachtung von Gemälden mit geschichtlicher Thematik stets nach dem vom Maler beabsichtigten Gegenwartsbezug fragte oder einen solchen selbst erst herstellte, als er sogar Stilmerkmale als Ausdruck ideologischer Parteizugehörigkeit verstand, daß in diesen bewegten Jahrzehnten aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen auch direkt und unverschlüsselt Eingang in die Malerei fanden. Die darin sich spiegelnde Politisierung von Publikum und Künstlerstand gedieh im liberalen Klima des Rheinlandes besonders weit. Eine Gruppe realistisch orientierter Düsseldorfer Genremaler, die Lessing als ihr Haupt ansah, begehrte in den späten dreißiger Jahren gegen den konservativen Akademiepräsidenten Wilhelm von Schadow auf und wies in ihren Arbeiten auf soziale Mißstände und politische Unterdrückung hin; Titel wie *Gottesdienst in der Zuchthauskirche* (1837), *Das Verbot der Rheinischen Zeitung* (1843), *Der Proletarier* (1845) und *Die Pfändung* (1846) umreissen das Spektrum der aufgegriffenen Themen.[424] Viele dieser Künstler waren auch selbst in demokratischen oder sozialistischen Bewegungen tätig und nahmen später an den Revolutionskämpfen teil.[425]

Bei den Werken handelte es sich um Bilder kleineren und mittleren Formats, deren Herstellung wenig Zeit und Kosten in Anspruch nahm. Abgesehen davon, daß die genannten Sujets kaum die Wahl einer monumentalen Leinwand rechtfertigen, hatte der geringe Aufwand für den Maler zwei wesentliche Vorteile: Zum einen konnte er auf Auftraggeber verzichten und mit kalkulierbarem Risiko Gemälde als persönliche - wiewohl meist im Trend der öffentlichen Meinung liegende - Stellungnahmen ausführen; zum anderen bot eine kurze Entstehungsdauer die beste Gewähr für die Aktualität der Bildaussage. Aufgrund ihrer durchschnittlichen Größe wurden sie nicht separat ausgestellt, sondern im Rahmen der regulären Veranstaltungen von Akademien und Kunstvereinen gezeigt, wo sie allerdings aufgrund ihrer außergewöhnlichen und provozierenden Themen besondere Aufmerksamkeit erregten. Die verkäuflichen Stücke gingen hier oft umgehend in den Besitz von Kunstvereinen über, die mit dem Ankauf ihre liberale Haltung unter Beweis stellen und Solidarität mit oppositionellen Künstlern üben wollten. Um die Botschaft dieser Bilder möglichst weit zu verbreiten, verlieh man sie an andere Vereine und ließ sie als Druck vervielfältigen, der dann als Jahresgabe an die Mitglieder verteilt wurde. So erwarb der Leipziger

---

424 Siehe hierzu Hanna Gagel, "Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz und 1848", *Die Düsseldorfer Malerschule*, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, 13. Mai bis 8. Juli 1979, Mainz 1979, S. 68-85, sowie Radziewsky, *Kunstkritik*, S. 164-168. Neue Erkenntnisse sind zu erwarten von dem Katalog zur Ausstellung rheinländischer Genremalerei im Kunstmuseum Düsseldorf, Januar bis März 1997 (erschien. im Böhlau Verlag), der hier nicht mehr herangezogen werden konnte.

425 Eine Reihe von Namen nennt Gagel, "Düsseldorfer Malerschule", S. 68. Daß viele in Preußen tätige Künstler eine andere Haltung einnahmen, sie die Revolution ablehnten oder fürchteten, zeigt Großmann, *Künstler*, S. 205-246. Sein Fazit lautet: "Es kann letztlich nicht von einer kollektiven Reaktion des Künstlerstandes, sondern nur von individuellen Stellungnahmen die Rede sein. Die Sozialisation, der künstlerische Alltag normierte die Berufsgruppe nicht so, daß sie auf die Umbruchssituation gleichartig reagiert hätte. Die älteren akademischen Künstler verharrten häufig im Konservatismus; die außerhalb der Akademien angesiedelte, oft jüngere Künstlergeneration engagierte sich stärker, allerdings in verschiedenen politischen Lagern" (S. 246).

Kunstverein 1837 Wilhelm Joseph Heines *Gottesdienst in der Zuchthauskirche* für das städtische Museum und bestellte im folgenden Jahr bei dem seinerzeit berühmten Stecher Franz Seraph Hanfstängl (1804-1877) in Dresden eine Lithographie nach dem Gemälde.[426]

Das Aufkommen einer sozialkritischen Genremalerei im Vormärz zeigt einmal mehr, daß Kunstausstellungen gerade in jener Zeit mehr waren als nur Bildermärkte oder Stätten selbstgenügsamer Bildung. Im drückenden Klima eingeschränkter Meinungs- und Versammlungsfreiheit, wo Zensur, Bespitzelung und die Verfolgung von "Demagogen" zum Alltag gehörten, wurden sie für das liberale, national gesinnte Bürgertum zu wichtigen Orten der Begegnung, an denen man sich über die Verhältnisse in Deutschland austauschen und seine Auffassungen miteinander abstimmen konnte. Wanderausstellungen von Gemälden, die Fürstenwillkür anprangerten, die Not des Volkes beschrieben oder die politische Entwicklung kritisch kommentierten, lösten heftige Auseinandersetzungen aus.[427] Von strengen Akademikern wegen ihrer unwürdigen Sujets und ihrer politischen Bedenklichkeit abgelehnt, leisteten die Bilder als Informationsträger, als Aufklärungs- und Agitationsmittel, oder auch als Identifikationsobjekte einen Beitrag dazu, daß verschiedene bürgerliche Gruppen innerhalb des Publikums auch überregional zu einer geschlossenen Opposition zusammenwuchsen.

Ein überaus lebhaftes Echo fanden *Die schlesischen Weber* (Abb. 35) von Carl Wilhelm Hübner (1814-1879).[428] Das noch vor dem Aufstand vom Juni 1844 entstandene Gemälde zeigt in theatralischer Übersteigerung die Verzweiflung einer Weberfamilie, deren Tuche ein selbstherrlich auftretender Fabrikant wegen angeblicher Mängel zurückweist. Von einem Bremer Kaufmann bereits im August 1844 "zu einem ansehnlichen Preise"[429] erworben, war es im September in Düsseldorf ausgestellt und wenig später im Kölner Kunstverein zu sehen. Hier wurde es, zusammen mit Reinhold Begas' *Christus mit den Mühseligen und Beladenen*, überschwenglich von der liberalen *Kölnischen Zeitung* gelobt: Der Rezensent nannte die in ihm zum Ausdruck kommende Idee "'socialistisch und folglich zeitgemäß, da sie das Streben unserer Epoche nach Aufhebung des schroffen Ständeunterschiedes versinnlicht'"[430]. Das *Kunst-Blatt*, in dem der Zeitungsartikel zitiert und kühl kommentiert wurde, lehnte die von den Anhängern der "Socialistik" betriebene Vereinnahmung der Gemälde ab und war zumindest im Falle von Begas anderer Ansicht über die Intention des Künstlers, welcher nämlich seinen Gegenstand von einem "höhern Standpunkte" gefaßt und die Bereitschaft eines Jeden zum Ausfüllen des ihm von Gott zugewiesenen Platzes thematisiert hätte.

Eine eigene Besprechung ließ die Zeitschrift Hübners *Webern* nicht zuteil werden; das ablehnende Urteil des Mitherausgebers Franz Theodor Kugler über eine Jahre später in Berlin ausgestellte Arbeit des

426 Gagel, "Düsseldorfer Malerschule", S. 72.
427 Um direkt auf tagespolitische Ereignisse reagieren zu können, bedienten sich engagierte Künstler häufig der druckgraphischen Techniken. Vgl. Großmann, *Künstler*, S. 221-246.
428 Zuletzt hat sich Großmann, *Künstler*, S. 190-194, zu dem Bild geäußert. Hier finden sich auch weiterführende Literaturangaben.
429 *Kunst-Blatt*, 1844, S. 348.
430 Zit. nach ebd., S. 401.

Künstlers legt jedoch die Vermutung nahe, daß die Mehrzahl seiner Kollegen wie er diese Art von Malerei als sozialen Hilfsappell und politische Stimmungsmache mißbilligte oder gar fürchtete:

> "Auf eine andere Weise unheimlich wirkt auf mich C. Hübner mit seinen Tendenzbildern. Dießmal haben wir von ihm ein großes Gemälde, 'die Auspfändung'. Es ist das Innere des Hauses einer armen Familie, deren Physiognomie es aufs deutlichste erkennen läßt, daß sie ohne Verschulden in die bitterste Dürftigkeit versunken ist. Schergen der Gerechtigkeit wühlen die Winkel des Hauses durch, den Armen die letzten Habseligkeiten abzupfänden; ihr Chef ist ein meisterhaftes Musterbild eiskalten mephistophelischen Hohnes ... Ist das, trotz dieses meisterlichen Pinsels, noch Kunst? kann [sic!] ein Werk, das die jammervollste Zerissenheit menschlichen Daseyns mit geflissentlicher Vermeidung alles irgendwie tragischen Konfliktes zum Gegenstande hat, noch den Anspruch machen, uns zu kräftigen, zu erbauen, uns über das Gemeine zu erheben? Das war freilich auch wohl nicht die Absicht des Künstlers; er wollte uns vielleicht unmittelbar die geheimen Abgründe des Elends darlegen und zur Abhülfe auffordern. Dazu aber genügt ein einfaches, aus dem Herzen gesprochenes Wort, dazu gehen wir in die Hütten der Armen, dazu verbinden wir uns in Vereinen, die kleinen Mittel des Einzelnen zur größeren Gesammtwirkung zusammenzutragen: dazu brauchen wir keine Bilder, und thöricht wäre es, unser Geld, das für die Armen bestimmt ist, für solche Darstellungen hinzuwerfen"[431].

Auch das *Deutsche Kunstblatt*[432], das 1850 das *Kunst-Blatt* als führende Kunstzeitschrift ablöste, hatte wenig übrig für den "Tendenzmaler" Hübner und strafte ihn und seine Düsseldorfer Kollegen durch Mißachtung. Mit wachsender Distanz zur Revolution von 1848 ging Teilen des Bürgertums offenbar auch das Verständnis für die Aufbruchsstimmung und das soziale Engagement jener Jahre verloren. Symptomatisch dafür ist das aus deutlich verengter Perspektive gefällte Urteil des Berliner Kunsthistorikers Hagen, der 1857 über das berühmteste Werk Hübners, die *Weber*, nur noch resümierend feststellen konnte: "Die Moral des Bildes heißt: Besitz ist Raub und zwar an dem blutsauren Erwerb der Armuth"[433]. Von einem an sich lobenswerten, wenngleich in der Malerei fehlplazierten Anliegen des Künstlers war keine Rede mehr.

Auf die Zeitgenossen hingegen übte das Gemälde mit seinem übertriebenem Pathos - durch das es für den heutigen Betrachter eher eine unfreiwillige Komik gewinnt - eine aufrüttelnde Wirkung aus, wie Hagen berichtet:

> "Der Direktor Wilhelm Schadow hat die Darstellung gut geheißen, denn bei einer künstlerisch-musikalischen Akademie, die zu wohlthätigen Zwecken in Düsseldorf veranstaltet wurde, kam als lebendes Bild die Komposition von Hübner zum Vorschein und Schadow selbst betheiligte sich als Sprecher bei der Feier. In Berlin wurde das Werk auf der Ausstellung belagert und der Eindruck schnitt in die Herzen der Beschauer, wie uns das der Bildhauer Schadow berichtet, dermaßen ein, das aus Mitleid bedeutende Aufträge auf Leinwand bei den armen Webern in Schlesien gemacht wurden"[434].

Die einstige Popularität des Bildes ist auch daran zu ersehen, daß es bereits 1845 als Lithographie Verbreitung fand.[435] Auf Berlin, nach Düsseldorf und Köln die dritte Station der Rundreise, folgten

---

431 Ebd., 1848, S. 185f.

432 *Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine*, wurde von Friedrich Eggers in Berlin herausgegeben und erschien von 1850 bis 1858. Seine ständigen Mitarbeiter waren die Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller Franz Theodor Kugler, Gustav Friedrich Waagen, Carl Schnaase (alle in Berlin tätig), Schulz (Dresden), Rudolf [?] Wiegmann (Düsseldorf), Ernst Förster (München) und Rudolf Eitelberger von Edelberg (Wien).

433 *Deutsches Kunstblatt*, 1857, S. 304.

434 Ebd.

435 Das *Kunst-Blatt*, 1847, S. 168, teilte die Herausgabe einer zweiten Lithographie "nach dem berühmten Bilde" mit, "nachdem die von Karl Wildt im Jahr 1845 ausgeführte Lithographie beim zweiten Abdruck zersprungen war".

Halberstadt, Frankfurt und andere Ausstellungsorte; anschließend verliert sich seine Spur.[436] Möglich ist, daß es während der Revolutionswirren vorübergehend bis nach New York gelangte, wo der Deutschamerikaner Johann Gottfried Böcker (John Godfrey Boker) am 18. April 1849 die Düsseldorf Gallery eröffnete.[437] Das am Broadway gelegene Lokal diente zu Ausstellungs- und Verkaufszwecken, zugleich aber auch als Zufluchtsort für Kunstwerke, die in Europa wegen ihrer politischen Tendenz gefährdet waren. Erst im Februar 1851 hörte man in Deutschland wieder von Hübners *Webern*: Das *Deutsche Kunstblatt* meldete, das Bild habe in der Novemberausstellung des jüngst gegründeten Österreichischen Kunstvereins in Wien Anklang gefunden, "... wenn auch nicht durch die Tendenz des Gegenstandes, doch durch die geistvolle Ausführung"[438].

Ein ähnlich wechselvolles Schicksal hatte das Hauptwerk eines anderen Düsseldorfer Genremalers. Johann Peter Hasenclever (1810-1853), der selbst als Zugführer der Bürgerwehr an den Revolutionskämpfen teilnahm, schuf Ende 1848 innerhalb weniger Wochen die Ölstudie *Arbeiter vor dem Magistrat* und dokumentierte damit Ereignisse, die sich erst am 9. Oktober 1848 in der Stadt zugetragen hatten.[439] Aufgebrachte Arbeiter waren an jenem Tag im Laufe von Kundgebungen und Unruhen in das Rathaus eingedrungen, um gegen Massenentlassungen zu protestieren und Beschäftigungsgarantien für die Betroffenen zu fordern. Ermutigt durch den prompten Verkauf einer kleinformatigen ersten Fassung an den in Düsseldorf ansässigen Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen führte Hasenclever umgehend eine monumentale, in der Bildaussage schärfer formulierte Wiederholung (Abb. 36) aus.[440] Die Darstellung politisch handelnder Arbeiter in den anspruchsvollen Dimensionen eines Historiengemäldes erregte in der Folgezeit nicht nur in Deutschland Aufsehen, sondern auch in England, wohin das Gemälde 1851 im Fluchtgepäck des mit Hasenclever befreundeten Revolutionsdichters Ferdinand Freiligrath gelangte.[441] In London besuchten Karl Marx und Friedrich Engels die Ausstellung des Bildes, daß auf Veranlassung von Engels im Sommer 1852 auch in Manchester zu sehen war. Dann wurde es nach New York verschifft und dort im August 1853 im Crystal Palace präsentiert. Marx schrieb aus diesem Anlaß für den *New York Daily Tribune*, deren Lesern er bereits durch eine Artikelserie über

---

436 Aus Mangel an Nachrichten in den Zeitschriften folge ich hier den Angaben bei Gagel, "Düsseldorfer Malerschule", S. 75. Gagel gibt allerdings selbst keine Quellen an; unwahrscheinlich ist ihre Behauptung, die *Weber* seien an allen diesen Orten noch vor Ende des Jahres 1844 ausgestellt gewesen.

437 Zu den künstlerischen Verbindungen zwischen den Vereingten Staaten und Düsseldorf s. Gerdts u. Thistlethwaite, *Grand Illusions*. In dem von Gerdts verfaßten Kapitel "The Düsseldorf Connection", S. 125-168, wird angedeutet, Hübners Bild sei bei Böcker ausgestellt gewesen (S. 128). Vgl. Raymond L. Stehle, "The Düsseldorf Gallery of New York", *New York Historical Society Quarterly*, Bd. 58, Oktober 1974, S. 304-314, bei dem davon nichts erwähnt ist. Neue Erkenntnisse sind zu erwarten vom Katalog zur Ausstellung *Vice Versa* im Berliner Historischen Museum, Oktober bis Dezember 1996, der hier nicht mehr herangezogen werden konnte. Die Ausstellung hatte die künstlerischen Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und Nordamerika im Zeitraum von 1813 bis 1913 zum Thema.

438 *Deutsches Kunstblatt*, 1851, S. 48.

439 Den Stand der Forschung faßt Großmann, *Künstler*, S. 229-233, zusammen. Herangezogen wurde ferner Gagel, "Düsseldorfer Malerschule".

440 Die Ölskizze befindet sich heute als Leihgabe des Westfälischen Kunstvereins im Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte Münster, die Erstfassung des Gemäldes (89 x 131) im Bergischen Museum Schloß Burg an der Wupper, und die Endfassung (154,5 x 224,5) im Kunstmuseum Düsseldorf. Die Daten stammen aus Großmann, *Künstler*, S. 291f.

441 Zur Ausstellungsgeschichte des Bildes s. Gagel, "Düsseldorfer Malerschule", S. 80.

die Revolution in Deutschland bekannt war, eine hymnische Besprechung und forderte das Publikum zum Besuch der Ausstellung auf. Erst 1976 gelangte das Gemälde über den Kunsthandel zurück nach Düsseldorf.

Daß die Politisierung der Kunst sich damals nicht allein auf die Düsseldorfer Schule und die Genremalerei beschränkte, belegt eine Nachricht vom Januar 1849 aus München:

> "Zu den interessantesten Bildern, die wir in letzter Zeit auf dem Kunstverein sahen, gehört eine politische Landschaft von Bernhard Stange. Eine politische Landschaft! Ja, so weit hat es der Geist der Zeit gebracht! Wir befinden uns auf hohem Bergesgipfel. Bergesgipfel ringsum ... Im Vordergrund wird von Bergbewohnern ein dreifarbiges deutsches Banner aufgepflanzt ... Es ist die Feier der Einheit Deutschlands, von der Kunst vorweg begangen, von der Wirklichkeit hoffentlich bald nachgeholt. Ein schönes mit seinem Gefühl für Form und Farbe durchgeführtes Bild, in welchem von dem künstlerischen Interesse nicht ein Korn dem politischen geopfert ist"[442].

Noch im selben Monat war der *Freiheitsmorgen Deutschlands* von Stange (1807-1880) in Dresden bei dem Kunsthändler Pietro del Vecchio ausgestellt.[443] Ob das Bild dort einen Käufer fand oder seine Wanderung fortsetzte, geht aus den Quellen nicht hervor.

Die geschilderten Beispiele dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß offene Stellungnahmen zu sozialen und politischen Fragen der Gegenwart in der Malerei auch in den vierziger Jahren Ausnahmen blieben. In den Ausstellungen dominierten weiterhin traditionell aufgefaßte Sujets ohne aktuellen Gehalt, und gerade deshalb waren Bilder wie die *Weber* oder der *Freiheitsmorgen Deutschlands* so gefragt und wurden von einer Veranstaltung zur nächsten weitergereicht. Die Revolution vermochte, wie Joachim Großmann resümiert, die Kunst nur partiell und überdies nur vorübergehend zu verändern: "... ein restaurativer Gegenschlag folgte, der den alten Themen und der herkömmlichen Ästhetik des 'Kunstschönen' wieder Geltung verschaffte und soziales Engagement diskreditierte"[444].

Historienmalerei

Ein abschließender Blick auf die Historienmalerei bestätigt die schon hinsichtlich Lessings *Hussitenpredigt* und der belgischen Bilder festgestellte Tendenz, daß deren zwar nicht mehr wie noch bei den Klassizisten zeitlos ideale, aber zumindest durch die historische Distanz scheinbar der Gegenwart entrückten Themenwelt durchaus Anlaß zur Erörterung brennender Tagesfragen bot. Ihr führender Vertreter war um die Mitte des Jahrhunderts immer noch Lessing. Er hatte zwar ebensoviele Gegner wie Anhänger, doch selbst seine Kritiker mußten eingestehen, daß es in Deutschland schon in der technischen Bewältigung großformatiger Leinwände kaum jemand mit ihm aufnehmen konnte. Seine Ära ging erst mit dem Aufstieg Pilotys zu Ende, der in München der französisch-belgischen Richtung der Historienmalerei

---

442 *Kunst-Blatt*, 1849, S. 48. Die nationale Vereinigung wurde von Künstlern übrigens auch auf andere Weise vorweggenommen. Düsseldorfer Maler veranstalteten am 6. August 1848 ein Fest deutscher Einheit, in dessen Verlauf ein Fackelzug mit bengalischen Lichtern die Fahnen der neununddreißig Bundesstaaten zu einer kolossalen Statue der Germania führte und sie in einem symbolischen Akt vor der zu ihren Füßen aufgepflanzten Bundesfahne senkten. Großmann, *Künstler*, S. 219f.
443 *Kunst-Blatt*, 1849, S. 52.
444 Ebd., S. 246.

zum Durchbruch verhalf. Seit dem zweiten großen Hus-Bild *Johannes Hus vor dem Konzil zu Konstanz* von 1842 galt Lessing als spezialisiert auf die Lebensgeschichte des böhmischen Reformators. Im Sommer 1850 schloß er den Zyklus mit dem heute verschollenen Monumentalgemälde *Johannes Hus vor dem Scheiterhaufen* ab.[445] Bereits im März des Jahres hatte er das kurz vor der Vollendung stehende Werk für 10.000 Taler an Johann Gottfried Böcker, den Betreiber der Düsseldorf Gallery in New York, verkaufen können.[446] Von den Plänen Böckers wußte das *Deutsche Kunstblatt* im Mai folgendes zu berichten:

> "Wir erfahren, dass Lessings 'Hus', den der Meister einige Wochen nach Pfingsten fertig zu bringen gedenkt, nur kurze Zeit in Düsseldorf ausgestellt werden wird, um dann sogleich nach New-York gesandt zu werden, wo es der Ausstellung des Herrn Böcker neuen Glanz verleihen soll. Wenn das Bild dann später die Runde durch die vorzüglichsten Städte der vereinigten Staaten gemacht hat, beabsichtigt der Besitzer, es in London gleichfalls auszustellen und vielleicht zu verkaufen. - Und Deutschland? Den Besitz des Werkes hat es sich von der Hand entgehen lassen ..."[447].

Im Juli ließ die Zeitschrift eine ausführliche Besprechung der Ausstellung im "grossen Galeriesaale" der Düsseldorfer Akademie folgen. Einleitend hieß es darin:

> "Zahlreiche Beschauer benutzen die wenigen Tage, während welcher das Bild noch in der alten Welt sichtbar sein wird, um durch gründliches Eindringen in seinen reichen Organismus ein bleibendes Abbild desselben in der Seele zu gewinnen. Dabei werden Ansichten und Urtheile ausgetauschtv... welche nicht selten über die Grenzen der Aesthetik und Technik in andere mehr oder weniger abgelegene Gebiete hinüber schweifen"[448].

Der Verfasser des Artikels verwies in diesem Zusammenhang auf eine Gattung vieldiskutierter "Tendenz-Kunstwerke" im Dienste des "Socialismus" und "Communismus", der Lessings Werk allerdings nicht angehöre. Insbesondere verwahrte er sich gegen die Versuche "socialistischer Demagogen", den Künstler als einen Vorkämpfer gegen Katholizismus und übertriebene Religiösität überhaupt darzustellen, und kam vielmehr zu dem Schluß: "Wollen wir dem Künstler gerecht sein, so dürfen wir auch sein neuestes, eben vollendetes Werk 'Hus vor dem Scheiterhaufen' nicht als eine Feindseligkeit gegen die katholische Kirche betrachten, sondern als eine von seinem individuellen Standpunkte aus mit möglichster Unbefangenheit aufgefasste und dargestellte geschichtliche Thatsache"[449]. Neben dem älteren, seit der *Hussitenpredigt* immer wieder gegen Lessing erhobenen Vorwurf konfessioneller Parteilichkeit wurden 1850, als man in der Öffentlichkeit über die Zugehörigkeit Böhmens zum deutschen Nationalstaat stritt, auch Stimmen laut, die den Künstler als protschechisch angriffen.[450]

Böcker nahm 1851 die Ankunft des Bildes in New York zum Anlaß, eine große, insgesamt 140 Arbeiten Düsseldorfer Meister umfassende Ausstellung zu veranstalten. Die Resonanz auf die für damalige amerikanische Verhältnisse außergewöhnliche Ansammlung qualitätvoller Malerei, vor allem auf den alles beherrschenden Mittelpunkt *Hus vor dem Scheiterhaufen*, war so stark, daß die Ausstellung

---

445 Das Bild ist ausführlich behandelt bei Jenderko-Sichelschmidt, "Historienbilder Lessings", S. 98-119.
446 *Deutsches Kunstblatt* 1850, S. 117.
447 Ebd., S. 160. Vgl. Stehle, "Düsseldorf Gallery", S. 309f., wo der Ankauf durch Böcker und die Ausstellung in der Düsseldorf Gallery - bis in das Jahr 1862 hinein (S. 313) - erwähnt sind, über zwischenzeitliche Ausstellungsreisen des Bildes in Amerika aber nichts mitgeteilt wird.
448 *Deutsches Kunstblatt, 1850, S.* 217-220, hier S. 217.
449 Ebd., S. 218.
450 Jenderko-Sichelschmidt, "Historienbilder Lessings", S. 111-114.

bei künstlicher Beleuchtung bis in die Nacht hinein geöffnet blieb.[451] Über die geplante Wanderausstellung des Gemäldes durch die Vereinigten Staaten geht aus den deutschen Zeitschriften nichts hervor. Erst ein Jahrzehnt später, im September 1862, erfuhr die Leserschaft der *Dioskuren*[452], es sei aus der Sammlung des verstorbenen Böcker "in englische Hände zurückgewandert"[453] und habe "bei Gelegenheit der jetzigen Kunst- und Industrieausstellung in London großes Aufsehen erregt". Danach sei es für einige Tage im Gebäude der Düsseldorfer Akademie ausgestellt gewesen und befinde sich nun bereits auf dem Wege nach Berlin. Der neue Besitzer, ein amerikanischer Investor namens Derby, beabsichtige, im Laufe einer Ausstellungsreise durch Deutschland einen Käufer für das Bild zu finden.[454]

Anläßlich der Schau in Berlin, die Ende Februar 1863 in der Permanenten Gemäldeausstellung des Kunsthändlers Louis Friedrich Sachse stattfand, priesen die *Dioskuren Hus vor dem Scheiterhaufen* als ein in jeder Hinsicht "... großes deutsches Historiengemälde - deutsch in seiner Darstellung, deutsch als Werk des größten deutschen Historienmalers der Neuzeit, deutsch endlich als Darstellung eines der größten Momente deutscher Reformationsgeschichte"[455] und riefen dazu auf, das Bild als "Glanzpunkt" für die junge, 1861 von Wilhelm I. gegründete Nationalgalerie zu erwerben - eine bemerkenswerte Wandlung in der Beurteilung von Stil und Sujet. Als Anfang Mai die Stadt Leipzig im Begriff stand, es für 18.000 Taler in ihren Besitz zu bringen, entschied sich der preußische König im letzten Moment für den Ankauf. Bevor das Gemälde in Berlin seine bleibende Stätte fand, war es noch in Dresden, Wien, Bremen und Nürnberg zu sehen.[456] Der in den *Dioskuren* auszugsweise abgedruckte Jahresbericht des Bremer Kunstvereins, aus dem die Ausstellung des Lessingschen Gemäldes in der Hansestadt hervorgeht, verdient deswegen besondere Beachtung, weil er Einblick gibt in die kommerzielle Seite des Unternehmens, namentlich die prozentuale Verteilung der Einnahmen zwischen den Besitzern des Bildes und der ausstellenden Institution: "Die nachherige [Mai oder Juni, d. V.] Ausstellung von Lessing's grossem Bilde 'Huß vor dem Scheiterhaufen', welche nach strenger Vorschrift der Besitzer nur gegen das von denselben bestimmte Eintrittsgeld von 12 Gr. geschehen durfte, hat durch den dem ausstellenden Verein bestimmten Antheil von 20 p. Ct. der Eintrittsgelder die hiesigen Kosten völlig gedeckt".

Ein anderes Hauptwerk der Historienmalerei um 1850 war Emanuel Gottlieb Leutzes (1818-1868) *Washington überquert den Delaware* (Abb. 37), das in den Vereinigten Staaten bis heute als Ikone des

---

451 Ebd., S. 115. Von einem kommerziellen Charakter der Schau und den sonstigen unternehmerischen Absichten Böckers ist bei Jenderko-Sichelschmidt nicht die Rede; ihre Darstellung erweckt vielmehr den Eindruck, er habe ohne Geschäftsinteressen gehandelt und seine Schätze als gemeinsinniger Sammler lediglich für eine gewisse Zeit der Öffentlichkeit zugänglich machen wollen.

452 Die *Dioskuren: Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben*, redigiert "unter Mitwirkung einheimischer und auswärtiger Kunstfreunde" - wie es auf der Titelseite heißt - von dem Berliner Max Schasler, kamen von 1856 bis 1875 in zunächst zwei monatlichen Ausgaben, seit 1860 wöchentlich heraus. Sie waren von 1859 an, nachdem das *Deutsche Kunstblatt* sein Erscheinen eingestellt hatte, die führende Kunstzeitschrift in Deutschland.

453 *Dioskuren*, 1862, S. 306.

454 Jenderko-Sichelschmidt, "Historienbilder Lessings", S. 116.

455 *Dioskuren*, 1863, S. 67.

456 Ebd., S. 229 (Dresden), 327 (Wien), 363 (Bremen) u. S. 400 (Nürnberg).

amerikanischen Patriotismus Verehrung findet.[457] Leutze, dessen Familie 1825 nach Nordamerika auswanderte, kam 1841 nach Deutschland zurück und wurde in Düsseldorf unter dem Einfluß Lessings zum Porträt- und Historienmaler ausgebildet. Anfang 1849 begann er ohne Auftraggeber das monumentale Gemälde, das zum wichtigsten in seiner Karriere werden sollte. Dargestellt ist das gewagte Manöver, mit dem Washington, dessen denkmalhaft stilisierte Gestalt die Komposition beherrscht, die Initiative gegen die zahlreicheren, besser ausgerüsteten Engländer und ihre hessischen Hilfstruppen zurückgewann. Die nächtliche Überquerung des vereisten Delaware zu Weihnachten 1776 erlaubte ihm einen Überraschungsangriff und führte zu dem psychologisch wichtigen Sieg bei Trenton.

Als Leutze die Arbeit aufnahm, war die Revolution in Deutschland gescheitert. Ihre einstigen Vorkämpfer litten unter zunehmenden Verfolgungen durch die wiedererstarkenden Regierungen, die hochfliegenden Erwartungen an die Nationalversammlung in der Frankfurter Paulskirche hatten sich nicht erfüllt. Immerhin wurden die Beratungen dort fortgesetzt, und in den Einzelstaaten hielten viele der demokratisch-liberalen Errungenschaften dem Druck der Reaktion noch stand. Leutze wollte, wie Barbara Groseclose gezeigt hat, mit dem Bild ein Zeichen der Hoffnung setzen.[458] Auch aus scheinbar aussichtsloser Lage, so laute die Botschaft, könne mit Mut und Entschlossenheit noch ein Sieg erfochten werden. Aus seiner oppositionellen Haltung hatte der Künstler nie einen Hehl gemacht: Schon in den frühen vierziger Jahren fiel er den preußischen Behörden unangenehm auf, als er sich aus Protest gegen das System der "Meisterklasse" von der Düsseldorfer Akademie distanzierte. Später war er Mitbegründer der politisch umtriebigen Künstlergemeinschaft "Malkasten", die im Juli 1850 mit der Aufnahme des zuvor inhaftierten Freiligrath einen Skandal heraufbeschwor.

Die Entstehungs- und Ausstellungsgeschichte der insgesamt vier Fassungen des Gemäldes ist verwickelt und nicht vollständig geklärt.[459] Neben einer unvollendeten Studie und einer kleinen, wohl als Vorlage für den Stecher bestimmten Kopie malte Leutze zwei große, annähernd identische Ausführungen, um die es im folgenden gehen soll. Die erste von ihnen stand im November 1850 kurz vor der Vollendung, als im Atelier ein Feuer ausbrach. Leutze gelang es, die Leinwand aus dem Rahmen zu schneiden und so in beschädigtem Zustand zu retten; außerdem war er gegen Brand versichert, so daß ihn auch finanziell kein Verlust traf. Die Versicherungsgesellschaft, in deren Besitz das Bild überging, gewährte ihm eine Auslieferungsfrist von einem halben Jahr zur Anfertigung einer Kopie. Als Gegenleistung besserte er zunächst die beschädigte Leinwand aus, und bereits im Dezember, einen Monat nach dem Unfall, war das wiederhergestellte Werk in Köln ausgestellt.

Nach einem Atelierbesuch im März 1851 berichtete der mit Leutze befreundete amerikanische Genremaler Eastman Johnson in einem Brief, die Kopie sei zu zwei Dritteln vollendet und von der

---

457 Barbara S. Groseclose, "Washington crossing the Delaware: The political context", *American Art Journal*, Bd. 7, November 1975, Nr. 2, S. 70-78, und *Emanuel Leutze, 1816-1868: Freedom is the only king*, Katalog zur Ausstellung in der National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institutes, Washington (D. C.), 16. Januar bis 14. März 1976, Washington (D. C.) 1976, S. 33-43 (Text ebenfalls von Groseclose).

458 Ausst.-Kat. *Leutze*, S. 37.

459 Ich folge zunächst Groseclose, verweise im Verlauf aber auch auf ergänzende, zum Teil sogar ihrer Darstellung widersprechende Stellen im *Deutschen Kunstblatt*, das sie offenbar nicht herangezogen hat. Vgl. ferner Boetticher, *Malerwerke*, Bd. 1, S. 857f.

amerikanischen International Art Union mit der Absicht erworben worden, sie in den Vereinigten Staaten durch Ausstellungen und den Verkauf graphischer Reproduktionen zu vermarkten.[460] Der Gründer dieser Gesellschaft war laut Peter Watson[461] der Pariser Kunsthändler Adolphe Goupil, und ihn nannte das *Deutsche Kunstblatt* denn auch als Eigentümer beim Namen: "Der Kunsthändler Hr. Goupil aus Paris bestellte dieses Bild, um vermittelst desselben seinen in den nord-amerikanischen Staaten beabsichtigten Kunstunternehmungen die allgemeine Theilnahme zu sichern, was ihm voraussichtlich auch in vollem Maasse gelingen wird"[462]. Bevor Leutze das fertige Bild im Sommer 1851 nach Amerika begleitete, ließ er es noch im Atelier zugunsten des Düsseldorfer "Künstler-Unterstützungs-Vereins"[463] ausstellen. Der Tatsache zum Trotz, daß die International Art Union 1852 als illegale Lotterie verboten wurde, fand die Tournee wie vorgesehen statt, und das wohl weiterhin unter der Leitung Goupils: In New York und Washington, vermutlich auch in anderen Städten, feierte das Gemälde triumphale Ausstellungserfolge, die den Besitzern ein Vermögen, dem Künstler dagegen Ruhm und Aufträge einbrachten. Später gelangte es in das Metropolitan Museum, wo es sich bis heute befindet.

Im Juni 1852 kehrte Leutze nach Düsseldorf zurück. Im Juli wurde dort die Erstfassung ausgestellt, die dann noch einmal nach Köln wanderte und anschließend nach Berlin, wo sie in der Akademieausstellung die Goldmedaille gewann.[464] Die Versicherungfirma hatte ursprünglich vor, das Bild mittels einer Lotterie[465] zu veräußern, nahm von diesem aufwendigen Plan aber offenbar Abstand und verkaufte es im Januar 1853 nach achttägiger Ausstellung in Bremen[466]. Drei Monate später wußte das *Deutsche Kunstblatt* Einzelheiten über das Geschäft mitzuteilen: "Der Käufer des grossen Leutzeschen Bildes ... ein hiesiger Waarenmakler, der dasselbe für den geringen Preis von 200 Frd'or [1.000 Taler, d. V.] erwarb, wird es, wie wir vernehmen, zum Gegenstande der Speculation machen und nach Californien senden"[467]. Ob das Projekt verwirklicht wurde oder das Gemälde in Bremen blieb, muß hier offen bleiben. Seit 1863 gehörte Leutzes Hauptwerk dem Kunstverein der Stadt; später bildete es einen Höhepunkt der Sammlung der Bremer Kunsthalle, bis es 1942 oder 1943 bei einem Bombenangriff verlorenging. Doch allein die Absicht, ein monumentales Gemälde in das kaum besiedelte Niemandsland des "wilden Westens" zu schicken, verblüfft: Der Bundesstaat Kalifornien existierte 1853 gerade einmal drei Jahre, und erst 1869 fand er mit der Eröffnung der Central-Pacific- Eisenbahnlinie Anschluß an den mittleren Westen. Immerhin hatten die Goldfunde von 1848 eine gewaltige Zuwanderungswelle ausgelöst, von der die Goldgräberstadt Sacramento sowie die Küstenstädte San Francisco, Los Angeles und San Diego profitierten. Der Bremer Unternehmer mag darauf spekuliert haben, daß das kulturelle Angebot in

---

460 Groseclose, "Washington", S. 74.
461 Peter Watson, *Sotheby's, Christie's, Castelli & Co.: Der Aufstieg des internationalen Kunsthandels* (Übers. aus dem Engl.), Düsseldorf 1983, S. 105.
462 *Deutsches Kunstblatt*, 1851, S. 277f., hier S. 277.
463 Ebd.
464 Ausst.-Kat. *Leutze*, S. 38, allerdings ohne Quellenbeleg. Im *Deutschen Kunstblatt*, 1852, S. 331, ist nur Berlin als Ausstellungsort nachgewiesen.
465 Groseclose, "Washington", S. 77.
466 *Deutsches Kunstblatt*, 1853, S. 43.
467 Ebd., S. 150.

den explosionsartig wachsenden Städten kümmerlich war und ein großer Bedarf etwa an visueller Unterhaltung durch Bilder bestand, der ihm entsprechende Verdienstmöglichkeiten eröffnete.[468]

Obwohl die einzelnen Teilkapitel vornehmlich dazu dienten, das Aufkommen von Tourneebildern und Einzelbildausstellungen in Deutschland von den bescheidenen Anfängen des Kunstlebens um 1800 bis zur Mitte des Jahrhunderts zu skizzieren, sind sie doch auch ein Beleg für die rasch voranschreitende Internationalisierung des Ausstellungswesens. Wurde es in den dreißiger Jahren als Erfolg gewertet, daß die Werke Lessings und Bendemanns nicht nur in Düsseldorf und Berlin, sondern auch in Stettin und Posen zu sehen waren, so hatte die mitteleuropäische Rundreise der belgischen Bilder 1842/43 schon ganz andere Dimensionen, und nur zehn Jahre später blickte sein französischer Kollege Goupil bereits über Europa hinaus und nahm den wachsenden, noch unerschlossenen amerikanischen Markt ins Visier. Um diese Entwicklung deutlich zu machen, bin ich den Bildern, namentlich den großformatigen Historiengemälden, ganz bewußt gefolgt, wo sie Deutschland - und damit auch den politischen und gesellschaftlichen Kontext von Vormärz und Revolution - verlassen, um später, wie Lessings *Hus vor dem Scheiterhaufen*, oder gar nicht mehr, wie die Zweitfassung von Leutzes *Washington*, dorthin zurückzukehren. Die Geschichte dieser beiden Werke kündigt den Übergang zur Blütezeit des Tourneebildes an, des heimatlosen Ausstellungsschlagers, der jahrelang umherwandert, bis ein Museum ihn ankauft oder niemand ihn mehr sehen will. Eine ganz entscheidende Rolle spielte bei all dem der Kunsthandel, von dem bislang kaum die Rede war. Im folgenden soll es um sein sprunghaftes Wachstum seit der Mitte des Jahrhunderts und seinen 'Griff' nach der nobelsten Gattung der Malerei gehen, aber auch um die Bemühungen der Kunstvereine, das Schlimmste zu verhindern und die Historienmalerei zu 'retten', sowie schließlich um die Versuche der Künstlerverbände, im Ringen um die 'große Kunst' und Marktanteile im Ausstellungswesen günstige Bedingungen für sich herauszuschlagen.

468 Vgl. hierzu unten, S. 358f.

3. Der Streit um die Hauptwerke: Kunsthändler, Kunstvereine und Künstlerverbände in den fünfziger und sechziger Jahren

3.1. Der Aufstieg des Kunsthandels, seine internationalen Verbindungen und sein Verhältnis zu den Vereinen und Akademien

Mit einiger Verspätung, dann aber umso dynamischer, folgte dem allgemeinen Aufschwung des Kunstlebens die Ausbildung eines leistungsfähigen, immer spürbarer das Marktgeschehen beeinflussenden Kunsthandels.[469] Professionelle Aktivitäten in diesem Bereich gab es in Deutschland zwar schon lange vorher: In Braunschweig, nicht einmal eine der großen Residenzstädte wie Wien, München oder Berlin, vertrieb die "Bremersche Kunsthandlung"[470] schon 1783 Stiche William Woolletts nach Werken von Benjamin West. Daß man bei Bremer auch Gemälde erwerben konnte, ist allerdings keineswegs sicher, denn Aufträge und Verkäufe wurden damals noch überwiegend persönlich zwischen Künstlern und ihren Kunden ausgehandelt. Der Markt war dünn, der Kontakt zwischen Malern, Bestellern und Sammlern eng; Bedarf nach Vermittlern kam erst ein halbes Jahrhundert später auf, als Angebot und Nachfrage unübersichtlich wurden und die direkte Verbindung zwischen Produzenten und Konsumenten verlorenging.

Wie seit den zwanziger Jahren die Kunstvereine, so schossen um die Mitte des Jahrhunderts in allen größeren Städten Kunsthandlungen aus dem Boden. Sie präsentierten ihr Angebot meist in "permanenten", das heißt unbefristeten, durch regelmäßigen Austausch der Ware sich stetig erneuernden Ausstellungen. Die erste Verkaufsschau dieser Art organisierte der Albrecht-Dürer-Verein 1836 in Nürnberg[471], doch schon bald ging die Initiative von Vereinen und Gesellschaften auf einzelne Geschäftsleute über. Der Kunsthändler F. Kirsch richtete im Mai 1842 in Breslau eine "bestaendige Kunstausstellung"[472] ein, um "Kunstgegenstaende jeder Art und aus alter wie neuer Zeit den Theilnehmern zur Ansicht darzubieten". Für die 'Teilnehmerschaft', also das ständige Eintrittsrecht, verlangte Kirsch einen Jahresbeitrag von einem Taler, wodurch er sich finanziell absicherte und seiner Kundschaft eine gewisse Exklusivität bot. Das *Kunst-Blatt* empfahl Kirschs Unternehmen zur

---

469 Die Geschichte des Kunsthandels in Deutschland und anderen Ländern ist, gemessen an ihrer Bedeutung für die Kunstgeschichte, noch viel zu wenig erforscht. Im Hinblick auf Preußen stellt Großmann, *Künstler*, S. 131, fest: "Auch wenn der Kunsthandel bisher weitgehend unerforscht geblieben ist, kann man davon ausgehen, daß er im Vormärz noch eine untergeordnete Rolle im System der Kunstverbreitung gespielt hat und sich erst in der zweiten Jahrhunderthälfte stärker ausbreitete". Damit sind wohl die Verhältnisse in ganz Deutschland zutreffend charakterisiert, allerdings läßt sich nach meiner Ansicht schon eher, nämlich um 1840, eine Trendwende beobachten. Das *Kunst-Blatt* und die nachfolgenden Zeitschriften spiegeln die zunehmende Geschäftstätigkeit; schon 1841 erschien in Berlin ein *Allgemeines Organ für die Interessen des Kunsthandels*. Hinweise auf die spärliche Literatur gibt Großmann, ebd., Anm. 616. Zur Entwicklung des Kunsthandels in München und seiner Beziehungen zum dortigen Kunstverein s. Langenstein, *Münchener Kunstverein*, bes. S. 129-143. Im Hinblick auf die Zeit nach 1850 enttäuscht Robin Lenman, "Painters, Patronage and the Art Market in Germany 1850-1914" *Past and Present*, Mai 1989, Nr. 123, S. 109-140, dessen Beitrag weitgehend auf Sekundärliteratur beruht und eigentlich nur die Notwendigkeit gründlicher Forschungen deutlich macht.

470 *Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstfreunde*, 1783, S. 358f.

471 Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 249.

472 *Kunst-Blatt*, 1842, S. 199f.

Nachahmung "in anderen Theilen Deutschlands"[473] und bezeugt damit, daß es sich um eines der frühesten, vielleicht das erste seiner Art handelte.

Zu Neujahr 1848 eröffnete der Leipziger Kunsthändler Pietro del Vecchio eine "bleibende Kunstausstellung"[474], in der er zunächst Kupferstiche und Gemälde zeigte. Eine zwei Jahrzehnte später in den *Dioskuren* erschienene Meldung bezeugt die anhaltende Bedeutung dieser Einrichtung für das Kunstleben, ja auch bereits für den Fremdenverkehr der Stadt, sie belegt den Wert der Ausstellung als Absatzmöglichkeit für die Leipziger Künstler, nicht zuletzt verrät sie etwas über den Charakter der dort üblicherweise angebotenen Bilder:

> "Die hiesige 'permanente' Kunstausstellung von Del Vecchio feierte kürzlich eine Art von Jubiläum, indem sie ihr zehntausendstes Bild ausgestellt hat. Die Anstalt besteht seit 1848, also nahezu 20 Jahre, und hat somit durchschnittlich jedes Jahr ein halbes Tausend Bilder dem hiesigen Publikum und den vielen Durchreisenden, welche die Ausstellung besuchen, zur Anschauung und eventuell zum Ankauf, den betreffenden Künstlern aber Gelegenheit zum Bekanntwerden und zur Bewerthung ihrer Werke geboten, das Eine gewiß so dankenswerth wie das Andere. Das jetzt (der gedachten Feier zu Ehren in einer Bekränzung) ausgestellte Gemälde ist ein hübsches Genrebild von C. Rohde: 'Großvaters Liebling'"[475].

In der Kunstmetropole Düsseldorf gab es 1848 bereits zwei Permanente Ausstellungen: Die erste rief der Hofvergolder Kraus 1846 mit Hilfe von Künstlern ins Leben, zwei Jahre darauf machte ihm die "Buddeus'sche Buch- und Kunsthandlung" unter der Leitung von Eduard Schulte Konkurrenz.[476] Ging es Kraus und anderen nichtprofessionellen Ausstellern noch vorwiegend darum, den ortsansässigen Künstlern eine Gelegenheit zum Verkauf ihrer Arbeiten zu schaffen, so verfolgten strategisch denkende Kunsthändler wie Schulte[477] weitergehende Ziele. Mit unternehmerischem Weitblick und feinem Gespür für kommende Entwicklungen bemühten sie sich um den Aufbau überregionaler, ja oft auch schon internationaler Verbindungen.[478] Als Pionier auf diesem Gebiet wirkte Louis Friedrich Sachse, der in Berlin seit 1835 Werke französischer Meister im Angebot hatte.[479] Der Münchener Kunsthandel vermittelte um die Mitte des Jahrhunderts nicht nur Bilder nach Mittel- und Norddeutschland[480], sondern drängte auch auf den englischen sowie auf den lukrativen, weil finanzkräftigen und relativ

---

473 Ebd.
474 Ebd., 1848, S. 40.
475 *Dioskuren*, 1868, S. 21.
476 Großmann, *Künstler*, S. 133. Vgl. in der sonst sorgfältig recherchierten Arbeit allerdings den Widerspruch zu S. 107, wo es heißt, Schulte hätte erst 1850 das Ausstellungsmonopol des Kunstvereins durch die Gründung einer Permanenten Kunstausstellung gebrochen.
477 Später war die Firma Schulte auch in Köln und Berlin (hier seit dem Frühjahr 1886) mit Filialen vertreten. Nicolas Teeuwisse, *Vom Salon zur Secession: Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900*, Berlin 1986, S. 126f. u. 287, Anm. 275.
478 Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang folgende Meldung im *Kunst-Blatt*, 1842, S. 141: "Düsseldorf. Ein Verein hiesiger Kunstfreunde hat beschlossen, eine Sammlung von hundert Gemaelden der besten modernen Maler aus allen Schulen Europas zu erwerben und dieselbe nach und nach in allen bedeutenden Städten Europas auszustellen". Auch wenn sich das Projekt vermutlich zerschlug - zumindest fehlen Hinweise auf dessen Verwirklichung - so verblüfft schon allein die Tatsache, daß es derlei Vorhaben so früh im 19. Jahrhundert in Deutschland gegeben hat.
479 Vgl. oben, S. 115.
480 Im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt wurden im Februar oder März 1844 auf Veranlassung eines Kunsthändlers, und sicherlich mit Verkaufsabsicht, Werke Münchener Maler ausgestellt. *Kunst-Blatt*, 1844, S. 137.

konkurrenzfreien amerikanischen Markt, wo seit der Eröffnung der New Yorker Düsseldorf Gallery im Jahre 1849 auch rheinländische Malerei vertreten war.[481]

Sachse begann am 1. August 1853 in Berlin, Jägerstraße 27, mit der Unterhaltung einer Permanenten Ausstellung, die bis zum Konkurs der Firma 1875 eine wichtige Drehscheibe des Berliner Kunsthandels blieb. Aus einer Werbeanzeige (Abb. 38) in den *Dioskuren* von 1856 geht hervor, daß der Eintrittspreis 5 Silbergroschen betrug.[482] Auch über Sachses vielfältiges Angebot, das weit mehr als nur Malerei umfaßte - ein Indiz für die immer noch bestehende Nähe zum Buchhandel, aus dem der Kunsthandel einst hervorging - gibt die Annonce Aufschluß. Neben Ölgemälden "der bedeutendsten neueren Schulen" waren bei ihm Aquarelle und Handzeichnungen erhältlich, außerdem ein breites Sortiment druckgraphischer Produkte, die sicherlich entscheidend zum Umsatz beitrugen, ferner Prospekte, Stadtansichten und Albumblätter.

Die Kunstzeitschriften honorierten Sachses Anstrengungen mit regelmäßiger, werbewirksamer Berichterstattung. Einen Eindruck von der Atmosphäre in "Sachses Kunstsalon", vor allem aber von der selbstzufriedenen Stimmung des bürgerlichen Publikums in den fünziger Jahren, seiner pseudoreligiösen, jedoch oberflächlich gewordenen Verehrung der Kunst und seiner Erwartungen an einen Besuch in deren 'heiligen Hallen', vermittelt eine Besprechung vom Mai 1855. Der seitenlange, im gemütlichen Plauderton gehaltene Artikel beginnt mit den Sätzen:

> "Die permanente Kunstausstellung von Sachse findet immer regeren Anklang. Es ist behaglich, inmitten eines belebten Stadttheiles sich mit wenigen Schritten aus dem lauten Gewühl der Straße in ein stilles Heiligthum der Kunst retten zu können. Ist es kein weiträumiger, säulengetragener Tempel, der eine Welt von künstlerischen Schöpfungen umschließt, so ist es doch eine kleine, anziehende Kapelle, die nur Raum für Werke nicht übermäßiger Ausdehnung bietet, diese aber auch in bester Beleuchtung, in wohlthuend enger Umgränzung und in gleichgearteter Nachbarschaft den Blicken zeigt ... Jetzt eben war ein Gast auf kurzen Besuch angekommen, der eine Menge von Schaulustigen täglich in seine Nähe zog. Ein neues Bild von Gallait ist immer geeignet, Sensation zu erregen ..."[483].

Der andachtsvollen Hingabe überzeugter Kunstjünger zum Trotz konnten weder die Ausstellungen des Handels noch die der Kunstvereine auf berühmte Namen und herausragende, häufig aus dem Ausland herbeigeschaffte, oft nicht einmal für den Verkauf bestimmte Zugstücke verzichten. Wegen der in der Anfangszeit noch recht beschränkten räumlichen Verhältnisse reichte es zwar nicht für die grandes machines mit ihren Dutzenden von Quadratmetern Leinwandfläche, doch ansehnliche Historiengemälde größeren Formats brachte man durchaus unter. Bei Sachse hatte die Vorführung solcher Werke eine Tradition, die sich bis in die Anfänge seiner Tätigkeit in Berlin zurückverfolgen läßt. So meldete das *Kunst-Blatt* im Oktober 1837: "Berlin, 17. August. Bei Hern [sic!] Sachse ist gegenwaertig eine historische Composition des franzoesischen Malers Biard ausgestellt: 'Der Verkauf von Sklaven an der Küste von Guinea'. Der Kuenstler war Augenzeuge aehnlicher Szenen. Das Gemaelde ist 6 Fuß hoch und

---

481 Zu den Bemühungen des Münchener Kunsthandels um Geschäftsverbindungen ins Ausland s. Langenstein, *Münchener Kunstverein*, S. 134.
482 *Dioskuren*, 1856, S. 12.
483 Ebd., 1855, S. 161.

8 Fuß breit"[484]. Kuriose Umstände führten im November 1846 zur Ausstellung eines anderen Bildes französischer Herkunft:

> "Ein vermögender Kunstfreund aus Potsdam hatte bei dem französischen Marinemaler Gudin, der bei seinem letzten Besuche hieselbst in der vornehmen Kunstwelt Furore machte, ein großes Gemälde zu einem sehr ansehnlichen Preise bestellt. Das Bild ist kürzlich angekommen, von dem Besteller jedoch, da es zum größten Theil aus Nebel besteht, nicht angenommen worden. Der Künstler ist dem Vernehmen nach zu stolz gewesen, sein Recht weiter zu verfolgen, hat aber, um sich vor unserm Publikum zu rechtfertigen, das große Nebelbild in der hiesigen Kunsthandlung von L. Sachse und Comp. öffentlich ausstellen lassen"[485].

Sachses privates und kommerzielles Etablissement war über die Jahre offenbar zu einer festen Institution im Berliner Kunst- und Ausstellungsleben geworden und konnte im Ausnahmefall - wie dem oben zitierten, wo ein um seinen Ruf besorgter Künstler das Publikum als Schiedsrichter anrief - sogar zu einem Ort mit öffentlichem Charakter werden.

Die grenzüberschreitende Verflechtung des Kunsthandels um 1850 tritt auch in den Versuchen zutage, dem wachsenden Problem der Herstellung und Verbreitung von Raubkopien druckgraphischer Erzeugnisse durch ein gemeinsames Vorgehen auf europäischer Ebene Herr zu werden. Das war kein leichtes Unterfangen, denn das Urheberrecht als solches gewann damals in vielen Ländern überhaupt erst juristische Gestalt. Preußen nahm 1837 ein Gesetz, "betreffend den Schutz des Eigenthums an den Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung"[486] in das Allgemeine Landrecht auf. Österreich ließ "literarisches und artistisches Eigenthum"[487] durch ein kaiserliches Patent vom 19. Oktober 1846 schützen, dessen wichtigste Bestimmungen interessierte Händler und Künstler im *Kunst-Blatt* nachlesen konnten. Die Wirksamkeit derartiger Gesetze war allerdings, wie sie es in geringerem Maße bis heute geblieben ist, aufgrund der schwierigen Beweisführung im Prozeßfall stark eingeschränkt. Selbst in England, wo schon 1735 der von William Hogarth angeregte, im Laufe der Zeit dann mehrfach erweiterte Engraving Copyright Act in Kraft trat, blieben die Möglichkeiten, gegen Verstöße vorzugehen, bis zu einer grundlegenden Novellierung im Jahre 1862 unbefriedigend. Die größten Schäden verursachten hier, wie auch in Frankreich, jedoch ohnehin illegale Importe von Drucken, die zu Tausenden den Markt überschwemmten. Hatten sie einmal die Grenze passiert, war ihre weitere Verbreitung über ein unüberschaubares Vertriebsnetz kaum noch aufzuhalten: Sie erschienen in den Auslagen von Buchhandlungen, Tabak- und Schreibwarenläden sowie Geschäften aller Art, ja selbst fliegende Händler an der Straßenecke und Hausierer boten sie zu Schleuderpreisen feil.[488]

---

484 *Kunst-Blatt*, 1837, S. 336. Bei dem genannten Künstler handelte es sich vermutlich um den Maler und Forschungsreisenden Francois-Auguste Biard (1798 oder 1799-1882). Vgl. zu dem Gemälde unten, S. 318 u. 369.
485 Ebd., 1846, S. 11. Bei dem Künstler handelt es sich um Théodore Gudin (1802-1880).
486 Großmann, *Künstler*, S. 90, Anm. 396.
487 *Kunst-Blatt*, 1847, S. 76.
488 Jeremy Maas, *Gambart: Prince of the Victorian Art World*, London 1975, S. 111f., zitiert in seiner Biographie des wohl erfolgreichsten englischen Kunsthändlers des 19. Jahrhunderts einen 1863 von Gambart verfaßten Bericht über die Arbeitsweise illegaler Importeure in London. Maas' für viele Aspekte des in meiner Studie behandelten Themas wichtige Biographie hat generell den Nachteil, daß sie sich streckenweise unkritisch auf autobiographisches, also nur bedingt verläßliches Quellenmaterial stützt und gelegentlich in unübersichtlicher Weise aus der älteren Literatur Zitate übernimmt, ohne die Quellen genau anzugeben.

Um das Übel an der Wurzel zu packen, gründeten die großen Londoner und Pariser Kunsthändler, als Konkurrenten gewöhnlich eher gegen- als miteinander arbeitend, 1850 einen gemeinsamen Verein.[489] Auf dessen Betreiben schloß die französische Regierung im folgenden Jahr Verträge mit England, Holland, Spanien, Portugal und Sardinien, die auf eine "internationale Gesetzgebung zum Schutze der Kunstwerke gegen unbefugtes Nachmachen"[490] abzielten. In einem offenen Brief an das *Deutsche Kunstblatt* beklagte der Verein Anfang 1852 die zögernde Haltung Preußens und Österreichs in dieser Frage und forderte beide Staaten dazu auf, sich der Unterzeichnung eines entsprechenden Abkommens nicht länger zu verschließen. In der Tat gelangten gerade aus Berlin regelmäßig kistenweise kopierte Lithographien nach englischen Originalen über den Ärmelkanal[491], was den preußischen Behörden kaum verborgen bleiben konnte. Die Redaktion des *Deutschen Kunstblattes* druckte das Schreiben ab und brachte in einem Kommentar ihre Übereinstimmung mit den Zielen des Vereins zum Ausdruck, kritisierte aber zugleich die überhöhten Einfuhrzölle auf deutsche Kunstwerke in Frankreich und England, während umgekehrt in Preußen und dem Gebiet des Deutschen Zollvereins "der ganze Centner fremder Kunstsachen nur fünfzehn Silbergroschen Eingangszoll"[492] koste. Erst wenn durch eine Angleichung der Gebühren die Wettbewerbschancen ausgewogener wären, käme aus deutscher Sicht ein Beitritt in Frage.

Zurück zu den deutschen Verhältnissen. Es fällt auf, daß die große Wachstumsperiode des Kunsthandels ausgerechnet zu einer Zeit einsetzte, als das Ausstellungswesen nach dem Hoch der dreißiger Jahre in eine ruhigere, leicht rückläufige Entwicklung mündete, der Absatz ins Stocken geriet und der Markt durch die politische Entwicklung zunehmend belastet wurde.[493] Möglicherweise eröffnete gerade diese schwierige Situation besondere Chancen für engagierte, risikofreudige Unternehmer, denn mehr als zuvor zählte jetzt die intensive Kontaktpflege mit Künstlern und Sammlern sowie eine insgesamt professionellere Vermittlungs- und Vermarktungstätigkeit. Solchen Anforderungen waren die Kunstvereine, die selbst eine problematische Phase durchlebten, nicht gewachsen. Nach den stürmischen Aufstiegsjahren litten sie zunehmend unter Selbstzweifeln und Angriffen von außen, was die Zielrichtung und den Erfolg ihrer Arbeit betraf.[494] Diese schwelende Krise erreichte um 1860 ihren Höhepunkt, als Vertreter der in den Jahren zuvor allerorts gegründeten Künstlervereinigungen in der Presse eine

489 *Deutsches Kunstblatt*, 1852, S. 76.
490 Ebd.
491 Maas, *Gambart*, S. 111f.
492 *Deutsches Kunstblatt*, 1852, S. 76.
493 Zur Absatzkrise in den vierziger Jahren, die in der Revolutionszeit ihren Höhepunkt erreichte, s. Großmann, *Künstler*, S. 161f. u. 213-215. Vgl. hinsichtlich der Häufigkeit von Ausstellungen die Statistik bei Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 505 sowie dessen Resümee auf S. 256: "Seine Blütezeit erreichte das Ausstellungswesen in den dreißiger, seinen quantitativen Höhepunkt dagegen in den fünfziger Jahren. 1857 waren in Deutschland und der Schweiz an 53 Orten Ausstellungen zu sehen, die meistens mehrere hundert Werke umfaßten. Danach traten allmählich Ermüdungserscheinungen auf. Die Ausstellungsbesprechungen hatten bereits früher an Gründlichkeit sehr nachgelassen. Überall stellte sich Routine ein".
494 Großmann, *Künstler*, S. 110, stellt einen ersten Tiefstand des Kunstvereinswesens für die Zeit um 1850 fest: "Nachteile dieser Künstlerversorgung durch das Lotteriewesen waren deutlich zutage getreten. Finanzielle Grenzen wurden ebenso sichtbar wie Gefahren für die künstlerische Qualität".

grundlegende Reform der Kunstvereine verlangten und diese auf die Vorwürfe und Vorschläge antworteten.[495]

Die Beziehungen zwischen dem Kunsthandel auf der einen und den Kunstvereinen und Akademien auf der anderen Seite läßt sich zwar, soweit das Studium der Zeitschriften ein Urteil darüber erlaubt, kaum als eine harmonische Partnerschaft beschreiben, ebensowenig jedoch als ein Aufeinanderprallen unversöhnlicher Interessen - etwa hier der Sorge um die hehre Kunst, dort dem Streben nach Profit. Eine solche starre Gegenüberstellung würde den damaligen Verhältnissen ohnehin nicht gerecht. Zumindest die Kunstvereine mußten ja ebenfalls auf die Wirtschaftlichkeit ihrer Tätigkeit achten, und schon auf personeller Ebene gab es Überschneidungen: So waren Kunsthändler aus naheliegenden Gründen häufig an der Gründung von Kunstvereinen beteiligt und spielten in den Vorständen führende Rollen.[496] Natürlich bestand zwischen der primär geschäftlichen Ausrichtung des Handels und den idealistischen Ansprüchen der Institutionen ein Widerspruch, der immer wieder Spannungen verursachte. So kam es 1838/39 zu einem Streit zwischen Sachse und der Berliner Akademie, auf deren Wunsch er eine Auswahl französischer Gemälde nach Berlin gebracht hatte, die dann aber nicht zur Ausstellung zugelassen worden waren.[497] Zur Begründung verwies die Akademieführung auf die Tatsache, daß sich darunter "'nicht ein einziges historisches, nicht ein einziges unverkäufliches Bild'"[498] befand; Sachse und seinen Kollegen warf sie vor, die Veranstaltung als öffentlichen Markt anzusehen und für ihre persönlichen Absichten mißbrauchen zu wollen.

Ein Teil der Künstler, die einen aus Geschäftssinn, andere aus Existenznot, mochte allerdings der traditionellen idealistischen Auffassung von der Ausstellung, besonders jener der Akademie, als einer zweckfreien Leistungsschau im Dienste der Allgemeinheit, an der teilnehmen zu dürfen eine Auszeichnung bedeutete, nicht mehr folgen. So verzichtete eine Gruppe von Malern in Wien 1842 kurzerhand auf diese Ehre und zog es vor, ihre Werke bei einem Händler zum Verkauf anzubieten.[499] Wohin die Entwicklung hier in den folgenden Jahrzehnten steuerte, ist einem Artikel in den *Dioskuren* von 1867 zu entnehmen, in dem Friedrich Lucanus, der Nestor der deutschen Kunstvereinsbewegung, die Vereine gegen Kritik verteidigt und die Schuld an den Mißständen im Ausstellungswesen den Künstlern zuweist: "Auch die renommirtesten Künstler haben sich nach und nach von den Ausstellungen zurückgehalten ... In neuerer Zeit ist sogar vorgekommen, daß einzelne Künstler Bestellungen von Kunstvereinen um 12-1500 Thlr. pure abgewiesen und versichert haben, am liebsten mit Kunsthändlern zu verkehren ..."[500].

---

495 Siehe unten, S. 151-165.
496 Langenstein, *Münchener Kunstverein*, S. 76f., nennt eine Reihe von Beispielen, und zeigt überdies, S. 206ff., wie der Münchener Kunstverein in immer stärkere Abhängigkeit vom Kunsthandel geriet.
497 Großmann, *Künstler*, S. 132.
498 Zit. nach ebd.
499 *Kunst-Blatt*, 1842, S. 196.
500 *Dioskuren*, 1867, S. 70.

3.2. Die Bemühungen der Kunstvereine um die Historienmalerei

Gerade um die Krone der Malerei, das großformatige Historienbild, entbrannte eine immer stärkere Konkurrenz zwischen den Kunstinstitutionen und dem Handel, wobei erstere nicht erst in den sechziger Jahren ins Hintertreffen gerieten. Für 1.200 oder 1.500 Taler waren bereits um die Mitte des Jahrhunderts keine bedeutenden Arbeiten renommierter Meister mehr zu bekommen, wie die Preise für Lessings *Hus vor dem Scheiterhaufen* und Leutzes *Washington* zeigen. Ihr Beispiel offenbart das Dilemma der Kunstvereine, die endlich ihren Ruf abschütteln wollten, als verkappte Lotterieanstalten lediglich biederes Mittelmaß zu fördern: Aller gute Wille half nicht darüber hinweg, daß die Mittel fehlten, um den galoppierenden Marktpreisen hinterherzujagen, und so mußte man mit ansehen, wie zwei Gemälde, die zumindest in nichtnazarenischen Kreisen als Hauptwerke des nationalen Kunstschaffens galten, im Schlepptau von Kunsthändlern ins Ausland wanderten und einem ungewissen Schicksal entgegengingen.

Ärger und Scham über diese unwürdigen Zustände, besonders auch das Gefühl der eigenen Ohnmacht, ließen die Kunstvereine noch gezielter als zuvor danach streben, hier durch gemeinsames Vorgehen eine Wende herbeizuführen. Ihre Anstrengungen führten schließlich im August 1854 zur Gründung der Verbindung für historische Kunst. Daß dabei auch die jüngst gemachten bitteren Erfahrungen eine Rolle spielten, geht aus dem im September 1853 verfaßten Gründungsaufruf hervor.[501] Die Autoren, der Herausgeber des *Deutschen Kunstblattes*, Friedrich Eggers, und der Geschäftsführer des Gothaischen Kunstvereins, Schulrat Loof, machten darin auf die herrschende Problematik im Bereich der Historienmalerei aufmerksam und stellten es als eine Frage nationaler Ehre und Verantwortung dar, sich der stiefmütterlich behandelten Gattung endlich auch von seiten der Kunstvereine entschlossen anzunehmen:

> "Die Schwierigkeiten, für die Kunstausstellungen grössere Meisterwerke der Kunst, namentlich grössere geschichtliche Bilder zu gewinnen, haben sich in den letzten Jahren in hohem Grade gesteigert. Bedeutende Kunstwerke sind unmittelbar in den Privatbesitz übergegangen oder von amerikanischen und englischen Spekulanten angekauft und den Kunstausstellungen gänzlich entzogen oder von Kunsthändlern erworben und in grösseren Städten zum Vortheile der Unternehmer besonders ausgestellt. Nur selten besitzen Kunstvereine die Mittel, grössere Kunstwerke anzukaufen, und wenn sie solche für ihre Ausstellungen gewonnen haben, so verdanken sie dies entweder der Gunst hoher und liberaler Beschützer der Kunst oder sie haben die Erlaubniss zur Ausstellung nur mit bedeutenden Opfern erhalten können ... Sollten wir - was ja leider an einem so bekannten Beispiel vorgekommen ist - der neuen Welt, die noch immer genug zu lernen hat an dem *Tüchtigen*, was unsere Schulen erzeugen, gerade die *Perlen* des deutschen Kunstgenius überlassen, als ob sie europamüde und heimathlos wären auf deutschem Boden?".

Gemeint war wohl Lessings *Hus vor dem Scheiterhaufen*, doch auch um Leutzes *Washington* stand es nicht besser: Die reparierte Originalfassung befand sich zwar noch in Deutschland, war jedoch bereits in den Besitz jenes Bremer Unternehmers gelangt und drohte ebenfalls über den Atlantik zu verschwinden.

Ein Jahr nach der Gründung der Verbindung berichtete Eggers in einem Artikel über Kunstvereine stolz über die breite Resonanz auf seine Initiative und über das bisher Erreichte.[502] Bislang seien dem

---

501 *Deutsches Kunstblatt*, 1853, S. 338.
502 Ebd., 1856, S. 337-341, hier S. 339.

Aufruf 26 Vereine, acht Fürsten sowie "mehrere bekannte Kunstmäcene" - unter denen sich aber noch keine Bürgerlichen befanden[503] - gefolgt, und man habe bereits zwei große Aufträge vergeben. Entsprechend optimistisch blickte Eggers in die Zukunft: "Und wie einst vor mehr als zehn Jahren belgische Bilder von Ort zu Ort zogen, so werden wir im Stande sein, die Werke unserer deutschen Meister von Stadt zu Stadt zu senden und sie unserer Nation zur Anschauung zu bringen"[504].

Daß hier ein großer Nachholbedarf bestand und man es über die Jahre hinweg, bei aller Anerkennung für die Leistungen der belgischen Nachbarn, doch als nationale Schande empfand, in Deutschland nicht ähnliche Triumphzüge von Hauptwerken vaterländischer Künstler zu erleben, kann ein Beispiel von 1847 verdeutlichen. Der Wiener Maler Carl Rahl (1822-1865) vollendete im Januar jenes Jahres in Rom das monumentale, 8 Meter breite und über 5 Meter hohe Historienbild *Der Einzug Manfreds in Luceria* (1254), ein Auftragswerk für den österreichischen Kaiser.[505] Anläßlich seiner Ausstellung an der Porta del Popolo erschien im *Deutschen Kunstblatt* eine lange, enthusiastische Besprechung, die mit der Feststellung anhub, es gehöre "wohl zu dem Vollendetsten ... was deutsche Kunst in neuerer Zeit geschaffen"[506]. Am Ende des Artikels wies der Autor auf das drohende Schattendasein des Gemäldes in einem Depot der Kaiserlichen Galerie hin und forderte, es stattdessen der deutschen Öffentlichkeit in einer Wanderausstellung vorzuführen:

> "Wien, für dessen Galerie das Bild bestimmt ist, gehört trotz seiner reichen Kunstschätze noch nicht zu den Orten, nach welchen Liebhaber und Künstler pilgern. Soviel uns bekannt, fehlt es jetzt an Raum, die Gemälde aufzustellen, durch deren Anschaffung die k. k. Regierung das Talent ihrer Angehörigen unterstützt, und es ist jetzt im Plane, eine weitläufigere Galerie zu diesem Endzwecke zu bauen. Unter diesen Umständen würde das Gemälde ... einer augenblicklichen Vergessenheit anheimfallen, wenn nicht Deutschlands Kunstvereine die Hand böten, um einem deutschen Maler die Anerkennung seiner Landsleute zu sichern. Man hat die großen Gemälde Gallait's und de Biéfve's von einer Ausstellung zur andern mit vielen Kosten spedirt, um die bedeutende Technik derselben dem vaterländischen Publikum vor Augen zu führen; - sollte man nicht dasselbe für einen Deutschen thun können, dessen Werk, wir sind es überzeugt, nicht geringere Anerkennung finden würde?"[507].

Einige Monate später, im Juni 1847, wandte sich ein Verein aus Frankfurt mit der Bitte an Franz Joseph I., ihr Rahls *Einzug Manfreds* für eine "zum Besten des Goethe-Monuments zu eröffnende"[508] Ausstellung zu überlassen. Das *Kunst-Blatt*, in dem die Meldung erschien, äußerte sich nicht mehr zu der Angelegenheit, so daß von einer abschlägigen Antwort aus Wien auszugehen ist. Zu einer Rundreise des Gemäldes durch Deutschland kam es 1851 zwar doch noch, allerdings war diese nicht annähernd so glanzvoll und spektakulär wie die der belgischen Bilder von 1842/43: Als Stationen sind lediglich

---

503 Erst seit den sechziger Jahren erwarben wohlhabende bürgerliche Mäzene Anteilscheine, sie blieben aber gegenüber dem Adel und der stärksten Fraktion, den Kunstvereinen, lange Zeit deutlich in der Minderheit. In den neunziger Jahren wandelte sich das Verhältnis durch gehäufte Beitritte von Bürgerlichen, die fortan die Geschicke der Verbindung bestimmten. Vgl. zur Entwicklung der Mitgliederstruktur Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 30, 68 u. 174f., sowie das Mitgliederverzeichnis, S. 255-258.

504 *Deutsches Kunstblatt*, 1856, S. 339.

505 *Kunst-Blatt*, 1847, S. 53-55.

506 Ebd., S. 53.

507 Ebd., S. 54f.

508 Ebd., S. 160.

Dresden und München dokumentiert, wo die Präsentation jeweils im Rahmen der akademischen Jahresausstellung stattfand.[509]

Das Funktionsprinzip der Verbindung für historische Kunst war darauf ausgerichtet, den von ihr bestellten Gemälden ein Höchstmaß an Publizität zu verschaffen. Mit dem Anteilschein erwarben die Mitglieder nämlich nicht nur die Berechtigung zur Teilnahme an der Verlosung, sondern - das galt allerdings nur für die Kunstvereine - zugleich ein Ausstellungsrecht. So befanden sich die Bilder jahrelang auf Tournee, und wo sie nicht selbst hingelangten, wurden sie dem Publikum durch Vervielfältigungen bekannt gemacht. Gabriel Hackls *Carl Borromaeus besucht und tröstet die Pestkranken* war etwa zwischen 1896 und 1904 in 47 Städten ausgestellt, wobei die Verweildauer anfänglich jeweils drei bis vier Wochen, später mehrere Monate betrug.[510] Es würde zu weit führen, näher auf die wechselvolle, gut erforschte Geschichte der Verbindung einzugehen, obwohl die Ausstellungsreisen der von ihr in Auftrag gegebenen Gemälde mit zu unserem Thema gehören. Festzuhalten bleibt hier, daß sie es trotz ihrer langen Existenz - bei ihrer Auflösung 1933 hatte sie im Grunde die von ihr geförderte Gattung längst überlebt - und ihrem hohen Engagement nicht vermochte, auf die allgemeine Entwicklung der Historienmalerei größeren Einfluß auszuüben, sie vor allem auch im Sinne von Eggers und Loof dem Zugriff profitorientierter Kunsthändler zu entziehen und ganz einer nationalerzieherischen Aufgabe zu unterstellen. Dabei darf wiederum nicht übersehen werden, daß die einzelnen Kunstvereine selbst wesentlich zur Kommerzialisierung des Kunstlebens beitrugen und herausragende Historiengemälde mindestens ebenso für ihre verkaufsfördernde Wirkung schätzten wie für ihre ideelle Strahlkraft.

Ein sprechendes Beispiel dafür ist der im Juni 1850 in Wien gegründete "Österreichische Kunstverein". Mit seinem Konzept der Permanenten, monatlich wechselnden Ausstellungen anstatt der üblichen zeitlich befristeten Veranstaltungen stieß er auf breite Zustimmung und konnte den älteren, seit Anfang der dreißiger Jahre bestehenden "Verein zur Beförderung der bildenden Künste" in kürzester Zeit überflügeln.[511] Im Februar 1851 zog er im *Deutschen Kunstblatt* eine stolze Bilanz seines bisherigen Wirkens.[512] Innerhalb von nur zweieinhalb Monaten Ausstellungstätigkeit habe man 1.500 Mitglieder werben und Kunstwerke im Wert von 13.500 Gulden entweder selbst ankaufen oder an Privatpersonen vermitteln können. Dieser Erfolg beruhte nach eigenem Bekunden mit auf "der glücklichen Erfassung richtiger und zeitgemäßer Principien". Was darunter zu verstehen ist, wird anschließend klar, wo vom Hauptzweck des Vereins die Rede ist, nämlich "dem kunstsinnigen Publikum Wiens in fortlaufenden Monatsausstellungen gediegene Kunstwerke des In- und Auslandes ... vorzuführen". Unter diesen befanden sich im November Hübners *Weber* und im Januar eine Kopie von Lessings *Hus vor dem Konzil zu Konstanz*, dessen originaler Fassung die belgischen Bilder einst in Berlin die Schau gestohlen hatten.

---

509 *Deutsches Kunstblatt*, 1851, S. 244 (Dresden) u. 359 (München).
510 Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 197, Anm. 28. Die Angaben hat Schmidt dem Begleitbuch der Wanderausstellung entnommen, das sich im Kasseler Stadtarchiv unter den Kunstvereinsakten (Sig.: "Kunstverein Nr. 16") befindet. Es handelt sich um das einzige Dokument dieser Art, das er ausfindig machen konnte. Daher geht er auf die Routen und den organisatorischen Ablauf der Reisen der Verbindungsbilder nicht näher ein.
511 Zur damaligen Situation in Wien vgl. ebd., S. 28f.
512 *Deutsches Kunstblatt*, 1851, S. 48.

In den folgenden Jahren wurde der Österreichische Kunstverein bekannt dafür, das Publikum stets mit weitgereisten Tourneebildern zu unterhalten. In der Kunstpresse galt er bald als eine eher zweifelhafte Adresse für Sensationskunst, von der sich die 1861 gegründete Wiener Künstlergenossenschaft wohltuend abhebe. Während diese, so die *Dioskuren* 1871, alle Kräfte auf die Vorbereitung der Jahresausstellung in ihrem "Künstlerhaus" richte, "huldigt dagegen die Direction des Oesterr. Kunstvereins dem Grundsatze, monatlich frisch die Neugierde anzuregen und durch Außergewöhnliches und Seltenes, das schaulustige Publikum an sich zu locken. Befriedigt diese letztere Art die abwechslungssüchtige Menge, so bietet die erstere wieder den sich vertiefenden Kunstverständigen und mit Liebe zur Kunst sich Neigenden das Gewünschte ..."[513]. Damals begannen die Unterschiede allerdings bereits zu verwischen, denn das Künstlerhaus wurde nun immer häufiger zum Schauplatz spektakulärer Einzelbildausstellungen.[514]

Diese gab es in Wien allerdings schon lange vorher. Im Sommer 1851 stellte dort eine "Gesellschaft der schönen Künste"[515] unter großer Anteilnahme der Bevölkerung Paul Delaroches *Napoleon in Fontainebleau* (1845, Abb. 39) aus. Das Gemälde stammte aus der Sammlung des Leipziger Konsuls Schletter, der es dem Verein leihweise zur Verfügung stellte. Später ließen die Veranstalter in der Zeitschrift *L'Artiste*, eines der führenden französischen Kunstmagazine, ein Schreiben über die außergewöhnliche Resonanz auf das Bild veröffentlichen, aus dem das *Deutsche Kunstblatt* für seine Leserschaft folgendes zitierte: "'Der Eifer des Wiener Publikums, das Bild eines französischen Künstlers in Augenschein zu nehmen, war sehr bemerkenswerth. Mehr als 50.000 Personen haben es besucht. Die Einnahme hat die Summe von 1.200 Fr. (320 Thlr. preuss. Cour.) in einem Tage erreicht. Die Gesammteinnahme betrug 25.000 Fr. (6.666 Thlr. 16 Sgr. preuss. Ct.) ...'".

Die beeindruckenden Zahlen, mit denen das Gelingen des Unternehmens dokumentiert wird, zeigen einmal mehr, welches gewaltige wirtschaftliche Potential die Einzelbildausstellung mittlerweile in den diesbezüglich ehemals rückständigen Kunststädten des deutschen Sprachraumes besaß. Ein einziges, separat präsentiertes Gemälde vermochte soviel Besucher anzuziehen wie sonst nur die großen Jahresausstellungen der Akademien. Weite Teile der Gesellschaft hatten ihr Interesse für die bildenden Künste entdeckt. Lange waren die Zeiten vorbei, in denen eine kleine Elite von Kennern und Sammlern diese für sich beanspruchen konnte und man, wie einst im Atelier Friedrichs, die meisten Besucher persönlich kannte. Die Krise des Ausstellungswesens in den vierziger Jahren fand offenbar nach ihrem Höhepunkt von 1848, als es in ganz Deutschland und Österreich insgesamt nur elf größere

---

513 *Dioskuren*, 1871, S. 28.

514 Vgl. die zahlreichen Beispiele unten in der Chronik. Einen - unvollständigen - Gesamtüberblick über die verschiedenen dort veranstalteten Ausstellungen gibt Rudolf Schmidt, *Das Wiener Künstlerhaus: Eine Chronik 1861-1951*, Wien 1951.

515 *Deutsches Kunstblatt*, 1851, S. 304. Von hier stammt auch das folgende Zitat aus der Zeitschrift *L'Artiste*. Die Namensverwandschaft läßt die Vermutung zu, daß es sich bei der Gesellschaft um den seit Anfang der dreißiger Jahre bestehenden älteren Kunstverein der Stadt, den "Verein zur Beförderung der bildenden Künste", handelte. Zu den Spannungen zwischen ihm und dem Österreichischen Kunstverein in den frühen fünfziger Jahren s. Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 28f. Die Ausstellung des Gemäldes von Delaroche wäre vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen zwischen den beiden Institutionen als Versuch des als altmodisch und akademisch versteift geltenden älteren Vereins zu werten, den prosperierenden Konkurrenten mit dessen eigenen Waffen zu schlagen. Wien hatte laut Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866-1918*, 2 Bde., Bd. 1: *Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1990, S. 113, um 1850/51 rund 444.000 Einwohner. Vgl. zu dem Gemälde und den Wiederholungen, die Delaroche danach in den späten vierziger Jahren schuf, Norman D. Ziff, *Paul Delaroche: A Study in Nineteenth-Century Painting*, New York 1974, S. 214-216. Vgl. unten im Kapitel "Rezeption S. 414.

Veranstaltungen gab, fast schlagartig ein Ende.[516] Die Entschlossenheit, mit der das Bürgertum im Kunstleben zur Tagesordnung überging, läßt vermuten, daß es darin eine Möglichkeit sah, die traumatischen Erlebnisse der Revolution zu verarbeiten. Die Enttäuschten mögen Vergessen und Ablenkung gesucht haben, wohl auch Ersatz für die gescheiterte nationale Einigung, indem man wenigstens die deutsche Historienmalerei über die weiterbestehenden Grenzen hinweg gemeinsam förderte - übrigens mit "großdeutscher", also Österreich einbeziehender[517] Tendenz. Die Erleichterten dagegen wandten sich nach dem erzwungenen Ausflug in die Politik beruhigt ihrer 'eigentlichen' Aufgabe in der Gesellschaft zu, der Kulturpflege. Man pilgerte in 'Kapellen' wie Sachses Kunstsalon, um im heiteren Plausch vor den Bildern den zwar nicht mehr durch Umsturzgefahr bedrohlichen, dafür aber bedrückend grau gewordenen, entzauberten Alltag zu vergessen.

Manche Kritiker sahen indes gerade in Erscheinungen wie dem Andrang eines schaulustigen Massenpublikums vor Delaroches *Napoleon* Anzeichen für einen fortschreitenden Niedergang der Ausstellungskultur - und nicht etwa den Beweis für eine erfolgreiche bürgerliche Kulturmission im Volk. Ob das Ausstellungswesen, wie es die Akademien und später die Kunstvereine ausbildeten, der Kunstentwicklung an sich förderlich war, welchen ideellen und pädagogischen Wert die auf den Ausstellungen vertretene, in immer größeren Mengen produzierte Bilderware besaß, daran schieden sich seit dem frühen 19. Jahrhundert über Generationen hinweg die Geister, bis die akademische Kunst, wie der ganze offizielle Apparat ihrer Verbreitung, sich schließlich selbst überlebt hatte und den sezessionistischen Strömungen der Moderne weichen mußte.

3.3. Künstler und Kunstvereine: Die Diskussion um das Ausstellungswesen und das Ringen um die "große" Kunst

Die Auseinandersetzungen um Sinn und Nutzen der Ausstellungen spitzten sich Ende der fünfziger Jahre zu, als Vertreter der Künstlerschaft lautstark das Wort ergriffen, um deren Position deutlich zu machen. Die neuartige Solidarität unter den Kunstschaffenden und ihr gestiegenes kollektives Selbstbewußtsein beruhten auf den Fortschritten, die sie in den zurückliegenden Jahren bei der Bildung berufsständischer Organisationen erzielt hatten: Nach einer jahrzehntelangen Periode zögerlichen Vortastens war es seit dem Ende der Revolutionswirren überall zum Zusammenschluß lokaler Vereine gekommen, und auf nationaler Ebene gelang der Durchbruch im September 1856, als sich in Bingen die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft konstituierte.[518] Damit trat neben die etablierten Institutionen und den Kunsthandel

516 Vgl. die Statistik bei Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 505.
517 Vgl. Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 174.
518 Ebd., S. 32, und Großmann, *Künstler*, S. 169-174.

- Presse, Kritik und Publikum lasse ich hier beiseite - eine dritte Kraft, die ihre Interessen fortan mit Nachdruck zu vertreten wußte.

In den Jahren 1860/61 erreichte die Debatte in den *Dioskuren* ihren Höhepunkt, wobei es hauptsächlich um die Frage ging, wie der kränkelnden Historienmalerei geholfen werden könne. Ihre wichtigsten Linien nachzuzeichnen lohnt in mehrfacher Hinsicht. Zunächst erhalten wir einen wertvollen allgemeinen, auch durch Zahlenmaterial bereicherten Einblick in den damaligen Stand und die Probleme des Ausstellungswesens. Sodann wird dabei erstens deutlich, daß um 1860 mindestens ebenso starke Spannungen zwischen Kunstvereinen und Künstlerverbänden bestanden wie zwischen Kunstvereinen und Kunsthändlern, und zweitens, daß bei aller Unterschiedlichkeit der Auffassungen nach wie vor alle Seiten der Historienmalerei eine entscheidende Bedeutung für die gesunde Entwicklung der Kunst im idealen Sinne, aber auch für die Förderung des Absatzes in den Ausstellungen beimaßen. In der Folgezeit sollte sich jedoch herausstellen, daß der Gattung damit ein nicht ausführbarer Spagat zugemutet wurde.

Zum Auftakt sei Friedrich Eggers zitiert, der 1852 im *Deutschen Kunstblatt* anläßlich der Eröffnung der Berliner Akademieausstellung einen euphorisch gestimmten Überblick über das nationale und internationale Ausstellungsgeschehen gab.[519] Außer der Dauerproblematik um die Historienmalerei, welcher er sich ein Jahr später als Mitbegründer der Verbindung für historische Kunst annahm, gab es für ihn offenbar keinen Anlaß zur Sorge. Im festen Vertrauen auf die existierenden Strukturen der Kunstvermittlung, namentlich das Versendungssystem der Kunstvereine, und ohne Bedenken gegenüber äußerem Wachstum konnte er daher schon kurz nach den Erschütterungen durch die Revolution befriedigt einen neuen Aufschwung der Künste feststellen:

> "Es ist nicht uninteressant, sich einmal mit einem Blick auf die Erdkugel zu vergegenwärtigen, welch' eine Menge von Ausstellungen sich gerade jetzt, wo das Ausstellungsleben -man kann wohl sagen- in vollster Blüthe steht, aus den Bilderkisten aufbauen, die unaufhörlich in grossen Zügen ... die Eisenstrassen des Verkehrs bedecken. In Deutschland, welches sich vor allen anderen Staaten sowohl thätig und fruchtbar in der Produktion von Kunstwerken als auch unermüdlich in der Schaustellung derselben zeigt, wechseln sechs grössere Akademieen [sic!] und andere Kunstschulen und Pflegestätten unaufhörlich miteinander ab. Und sollten je noch Lücken möglich sein, so sorgen gegen 40 Kunstvereine dafür, dass niemals eine Unterbrechung eintrete, dass es im Jahre keinen Tag gebe, an welchem man auf die Frage: 'wo ist jetzt in Deutschland eine Kunstausstellung?' keine Antwort bekäme ...".

Nach einigen Bemerkungen über die ausländischen Kunstzentren, zu denen Eggers Paris, London, Antwerpen und Amsterdam rechnete, ging er auf die Befürchtungen "bedenklicher Kunstfreunde" ein, daß die ständig zunehmenden Ausstellungskapazitäten notwendigerweise das Niveau der Veranstaltungen senken und einer Tendenz zum Mittelmaß Vorschub leisten würden. So schlimm sei es, zumindest in Deutschland, noch nicht gekommen, wenngleich man in London oder Paris dergleichen schon beobachte und die Auswahlkommissionen sich dort gezwungen sähen, immer mehr Bildern die Zulassung zu den Akademieausstellungen zu verweigern. Schließlich gelangte er zu den Kunstvereinen, gegen die immer

519 *Deutsches Kunstblatt*, 1852, S. 303f. (Friedrich Eggers, "Kunstausstellungsleben: Eröffnung der grossen Berliner Ausstellung"). Die folgenden Zitate stammen von S. 303.

wieder der Vorwurf erhoben werde, nurmehr als "höhere Verweser des *Kunstmarktes*" zu fungieren. Eggers bestreitete dies und würdigte deren Tätigkeit -in einem Blatt, das sich als Zentralorgan dieser Institutionen verstand, kann das nicht überraschen - als insgesamt höchst ertragreich. Zwar gebe es einige schwarze Schafe, welche die gesamten Einnahmen zum Ankauf möglichst vieler und preisgünstiger Bilder für die Verlosungen verwendeten und ihrer Verpflichtung nicht nachkämen, öffentliche Galerien einzurichten oder zu bereichern - "solche Städte sollten sich freiwillig aus den Cyklen streichen!" - doch die Mehrzahl stehe zu ihrer Verantwortung und zweige einen Teil der ihr zur Verfügung stehenden Mittel für solche allgemeinnützigen Zwecke ab.

Ähnlich ist der Tenor eines vier Jahre später von Eggers verfaßten Artikels über Kunstvereine, der wiederum wertvolle statistische Angaben enthält und noch deutlicher als zuvor eine wesentliche Voraussetzung für das immer perfekter organisierte System der Wanderausstellungen beim Namen nennt, und zwar den gerade in jener Zeit energisch vorangetriebenen Aufbau eines Schienennetzes.[520] Ohne die Eisenbahn und ihre revolutionäre Wirkung auf das Verkehrswesen hätte die Kunst unmöglich jenes Maß an Mobilität gewinnen können, die Eggers in seinem Beitrag anschaulich beschrieb:

> "Seitdem die verschiedenen Kunstvereinskreise, deren wir sechs in Deutschland haben, welche zusammen 34 Kunstvereinsstädte umfassen, seitdem ferner noch 20 Vereine in einzeln stehenden Städten existiren und Kunstausstellungen veranstalten, die großen Ausstellungen der Akademiestädte nicht mitgerechnet - welch' ein Wandern der Bilderkisten auf den Eisenbahnen! Man möchte glauben, es geht kein Zug ab, der nicht Kunstwerke mit sich führte. Wer nicht zu ihnen kommt, zu dem kommen sie. Was nicht durch seine monumentale Natur gehalten wird, begiebt sich auf die Reise und selbst Freskowände ... senden oft ihre Kartons hinaus oder bedienen sich der unablässig thätigen vervielfältigenden Künste, um sich zur allgemeinen Kenntniß zu bringen. Man blicke auf die Uebersicht, welche wir von den zur Zeit geöffneten Ausstellungen zu geben pflegen. Darnach stehen in diesem Augenblicke in Greifswalde 712, in Kassel etwa 400, in Darmstadt 435, in Düsseldorf 170 ohne die Nachträge, in den thüringischen Landen, in Linz Kunstwerke aus. Der Berliner Katalog der akademischen Ausstellung enthält 1.667 Nummern. Rechnet man nun noch die Monats- und permanenten Ausstellungen vieler Vereine hinzu, so darf man sagen, daß gegenwärtig gegen 4.000 neue Gemälde und andere Kunstwerke in Deutschland zur Schau stehen"[521].

Erst das rastlose Bemühen der Kunstvereine, die nicht in den Verlosungen, sondern in der Ausstellungstätigkeit ihre eigentliche, durchaus uneigennützig verstandene Aufgabe sähen, führe zu so stolzen Ergebnissen:

> "Weit mehr, als das Bedürfniß des Kunstbesitzes befriedigen sie das Bedürfniß der Kunstschau, dadurch, daß sie die transportable Welt der Kunstwerke von Ort zu Ort fahren lassen, und sie Jedem, der nur einen Schatten von Interesse für die gottgesandte Kunst hat, vor Augen stellen und das erweckte Interesse pflegen, veredeln und nähren helfen; denn nicht blos dasjenige Kunstwerk, welches man bezahlt, kann man als sein Eigenthum betrachten, sondern auch dasjenige, von dem man den Genuß, den Eindruck, den es auf uns macht, als einen sichern Schatz im Herzen mit hinwegträgt ..."[522].

---

520 Ebd., 1856, S. 337-341 (ders., "Die deutschen Kunstvereine"). Vgl. unten den Abschnitt "Transport, Verpackung und Schäden, S. 285-292.
521 Ebd., S. 337.
522 Ebd., S. 338.

Eine ganz andere Sicht der Dinge vertrat 1859 der "Entwurf einer Denkschrift zur Motivirung einer in Vorbereitung begriffenen Petition an den hohen Landtag, von einem Künstler"[523]. Die ungebremste Flut von Ausstellungen sei der Kunst eher schädlich als nützlich: "Weit davon entfernt, daß durch sie die wahre Theilnahme des Publikums angeregt wird, so wird diese im Gegentheil geringer, da der Besuch weniger aus Liebe zur Kunst als aus Neugierde, möglichst viel Neues zu sehen, geschieht". Daher müßten die vielen "temporären und wechselnden permanenten Ausstellungen" durch "stehende National- und Provinzialgalerien" ersetzt werden, denn: "Eine öffentliche stehende Galerie aus durchweg gediegenen Werken, die allmählig vermehrt würde, bildet ohne Zweifel mehr aus, flößt mehr Neigung zur Erwerbung eigener guter Werke ein, als der wandernde Markt von einer Unzahl mittelmäßiger Bilder in eleganten Goldrahmen." Die Einrichtung und Bestückung öffentlicher Galerien sei natürlich ohne das finanzielle Engagement des Staates nicht möglich. Doch übernehme dieser mit der Ausbildung der Künstler an den Akademien auch die Verpflichtung dazu, ihnen späterhin Beschäftigung zu geben:

> "Sie [die Künstler, d. V.] der zufälligen Laune des Publikums zu überlassen, ist schon deshalb unstatthaft, weil unsere Zeit leider viel zu materiell gesinnt ist und sich allzu sehr der Spekulation hingegeben hat, um für die Heranbildung des guten Geschmacks oder aus Liebe zur Kunst etwas zu thun. So ist nur das einzige Mittel übrig, daß man einen, wenn auch noch so geringen Theil der Staatseinnahmen zum Nutzen der gegenwärtig lebenden Kunst, aber auch zum Ruhm und Nutzen des Staates selbst und zur Veredlung des Sinnes des Volkes verwendet".

Damit erklärte der Verfasser das bürgerlich-private System der Kunstförderung durch die Vereine für gescheitert, und mit ihm die missionarischen Anstrengungen des Bürgertums, das einst ausgezogen war, um Bildung und Geschmack des Volkes zu heben. Mehr noch: Launenhaft, materialistisch und spekulativ geworden, habe das Bürgertum selbst längst seine Ideale verraten. Von einer Mitverantwortung der Künstler für das, was sie produzierten und auf den Ausstellungen zeigten, ist in dem Artikel nicht die Rede.

Im Juni 1860 meldete sich der prominenteste Vertreter der Kunstvereine, Friedrich Lucanus, zu Wort.[524] Sein Artikel ist zwar nicht als direkte Antwort auf den zitierten Denkschriftentwurf zu verstehen, er griff jedoch Kritik und Forderungen auf, die damals auf seiten der Künstlerschaft so oder ähnlich überall laut wurden. Dahinter stand der Zusammenschluß der Kunstschaffenden zu Interessenverbänden, und diese Entwicklung war der eigentliche Grund für Lucanus, an die Öffentlichkeit zu treten. Denn aufgrund ihres korporativen Charakters sei "die Stellung der Künstlergenossenschaften zu den Kunstvereinen ... eine wesentlich andere, als die, welche bis jetzt die einzelnen Künstler eingenommen haben, und es ist nicht zu übersehen, daß dadurch auch für die Kunst-Vereine, insbesondere in Bezug auf die Kunstausstellungen, ein Wendepunkt eintreten muß"[525].

---

523 Der Artikel, unterschrieben mit "C. L. R.", trägt den Obertitel "Wie kann die bildende Kunst zeitgemäß und auf eine ihrer würdigen Weise in allen Kunstfächern gefördert und fruchtbar für die Nation und die Künstler gemacht werden?". *Dioskuren*, 1859, S. 53-55. Die folgenden Zitate stammen von S. 55.

524 Ebd., 1860, S. 191f. (Friedrich Lucanus, "Die Künstler-Vereine und die Kunst-Vereine"). Lucanus stand an der Spitze des Vorstands des Halberstädter Kunstvereins und war mindestens bis 1869 (vgl. ebd., 1869, S. 106) Hauptgeschäftsführer des westdeutschen Kunstvereinszyklus.

525 Ebd., S. 191.

Zunächst faßte er die Geschichte der Kunstvereine zusammen und strich ihre Verdienste heraus; dieser Überblick würde übrigens, ebenso wie die abschließende Erörterung von Transport- und Versicherungsfragen bei Ausstellungen, eine nähere Betrachtung lohnen, muß aber in unserem Zusammenhang unberücksichtigt bleiben.[526] Dann ging er auf das Verhältnis der Künstler zu den Kunstvereinen ein. Es sei dadurch gekennzeichnet, daß die Künstler die Ausstellungen - gemeint waren vor allem die "Provinzialausstellungen" von Vereinen abseits der führenden Kunststädte - hauptsächlich als Absatzmärkte betrachteten und daher nur verkäufliche Bilder dorthin sendeten. Ihre Hauptwerke dagegen zeigten sie meist auf den prestigeträchtigen "Centralausstellungen" - also vermutlich[527] die jährlichen Veranstaltungen der namhaften Akademien sowie die Ausstellungen einzelner großer und wohlhabender Vereine - welche ohnehin bereits mit Schätzen aus privaten und öffentlichen Sammlungen bestückt würden. "Die Ausstellungen der Kunstvereine", klagte Lucanus, "haben dagegen große und hervorragende Kunstwerke fast allein der hohen Gunst kunstliebender Fürsten zu danken, nur, wie gesagt, in sehr seltenen Fällen der Gefälligkeit der Künstler, und dann allein, wenn persönliche Beziehungen dabei mitwirken"[528]. Mit offenen Forderungen an die Adresse der Künstler hielt er sich zurück, legte ihnen aber mit folgender Bemerkung nahe, ihr Verhalten im eigenen Interesse zu überdenken: "Nach der Bedeutung der Ausstellungen pflegt sich nicht nur die Einnahme für [sic!] Eintrittsgeldern zu richten, sondern auch die Resultate des Verkaufs. Je befriedigender, je anlockender die Kunstwerke wirken, um so lebendiger wird auch die Lust zum Kaufen, die Freude am Besitz."[529]

Lucanus' Ausführungen waren von derselben Sorge um das Niveau der Ausstellungen erfüllt, mit der er bereits 1836 in Magdeburg und Berlin die Vertreter deutscher Kunstvereine zum Erwerb größerer "historischer" oder "romantischer" Gemälde aufgefordert hatte.[530] Die jahrzehntelange Konstanz seiner Bemühungen verweist auf eine bleibende Schwäche der Ausstellungen, eben den Mangel an herausragenden Werken. Für diesen aber waren seiner Auffassung nach die Künstler ebenso verantwortlich wie die Vereine. Es müsse, forderte er, zu einem gemeinsamen Anliegen werden, die Veranstaltungen attraktiver zu gestalten. So verstand er den Artikel denn auch als wohlwollende Mahnung an einen Partner, und nicht als Angriff gegen einen Kontrahenten. Am Ende schlug er entsprechend versöhnliche Töne an, rief zu weiteren gemeinsamen Beratungen auf und bekräftigte seine Überzeugung, "daß alle Betheiligten einander dabei gern freundlich und bereitwillig entgegen kommen werden"[531].

Die "großen" und "hervorragenden" Kunstwerke, um die es Lucanus ging, waren auch das Thema einer Denkschrift, die der Karlsruher Akademiedirektor Johann Wilhelm Schirmer (1807-1863) im Namen des städtischen Künstlervereins, zu dessen Vorstand er gehörte, auf der Jahresversammlung der Allgemeinen

---

526 Dasselbe gilt für die im folgenden behandelten Artikel; sie bergen reichhaltiges Material zur Erforschung der deutschen Kunstvereins- und Ausstellungsgeschichte, auf das hier nur hingewiesen werden kann.
527 Lucanus ist hier, wie auch sonst gelegentlich, in seinen Formulierungen etwas unpräzise, zumal er anschließend nicht mehr unterscheidet, sondern wieder von den Ausstellungen der Kunstvereine insgesamt spricht.
528 Ebd.
529 Ebd., S. 192.
530 Vgl. oben, S. 110.
531 *Dioskuren*, 1860, S. 192.

Deutschen Kunstgenossenschaft im September 1860 in Düsseldorf einbrachte.[532] Einen Monat später trug er sie den in Weimar tagenden Vertretern der Verbindung für historische Kunst vor, um die Kunstvereine zur Prüfung ihrer bisherigen Tätigkeit auf diesem Gebiet zu bewegen.[533] Die am 26. Juli verfaßte, wenige Wochen später begleitend zu der Düsseldorfer Sitzung in den *Dioskuren* veröffentlichte Denkschrift richtete sich zwar nicht an Lucanus, sie ist jedoch sicherlich auch als Reaktion auf dessen am 3. Juni erschienenen Beitrag zu verstehen. Gleich zu Beginn wiesen die Autoren auf die Wichtigkeit ihres Anliegens hin: Der behandelte Gegenstand, nämlich "die verhältnißmäßig geringe Entwicklung der großen Kunst im Vergleich zu der außerordentlichen Entfaltung der in's Kleine gehenden künstlerischen Bestrebungen der neuesten Zeit"[534], sei "von außerordentlicher Bedeutung für die ganze moderne Kunstenwicklung". In einem historischen Abriß erläuterten sie dann die Ursachen für jenes Mißverhältnis: Seitdem sich um 1830 die wachsende Zahl wenig begüterter Kunstliebhaber in Vereinen zusammengeschlossen habe, sei es zu einer "Wechselwirkung"[535] zwischen Publikum und Künstlern gekommen, die vor allem die Produktion einer an "naturgemäßer Wahrheit" orientierten "kleinen Kunst" begünstigte. Auf der Strecke geblieben sei dabei die "Entfaltung großartiger, ernster bedeutungsvoller Kunstmotive, durch große künstlerische Mittel hervorgebracht". Es stelle sich somit die brennende Frage, wie thematisch anspruchsvolle "Großkunst" in Zukunft zu fördern sei.

Die monumentale Freskomalerei werde gegenwärtig bereits erfolgreich von seiten der Fürsten, der Staatsregierungen und der Städte unterstützt, jener drei "Potenzen", die über die dafür nötigen Mittel verfügten. Die Aufgabe des Publikums - das offenbar als ein Kauf- und Schaupublikum angesprochen wird - und insbesondere der Kunstvereine sei es dagegen, sich um die "transportable Werke producirende Großkunst der *Oelmalerei aller Richtungen*" zu kümmern. Natürlich sei von den Vereinen nicht der Ankauf großer Gemälde für ihre Verlosungen zu erwarten; damit wären sie finanziell überlastet. "Aber", und dann ließ Schirmer die Katze aus dem Sack, "eine für die Sache ebenso bedeutungsvolle Thätigkeit können sie dadurch entwickeln, daß sie die Ueberlassung bedeutender Kunstwerke für ihre Ausstellungen mit einem Leihgelde oder Tantième honoriren". Einzelne Vereine, wie der "Verein für bildende Kunst" in Kassel oder der "Kunstverein für das Großherzogthum Baden" in Karlsruhe, praktizierten bereits erstgenanntes Verfahren - also die Zahlung einer festgesetzten, nicht von den späteren Einnahmen durch Eintrittsgelder abhängigen Summe - das im übrigen völlig legitim sei: "Das Leihgeld tritt hier also bei großen Werken an die Stelle der Verkaufswahrscheinlichkeit und kann nur als ein durchaus billiger Ersatz für letztern angesehen werden".

Das Verleihsystem könne aber erst seine volle Wirksamkeit entfalten, wenn ganze Kunstvereinszyklen es übernähmen. Zur Erläuterung entwarf Schirmer ein mögliches Szenario:

> "Um die Tragweite dieses Plans recht deutlich zu erkennen, stelle man sich vor, die Sache sei bereits allgemein eingerichtet: alle deutschen Vereine hätten permanente oder doch in

532 Ebd., S. 270f. ("Denkschrift an die im Monat August des Jahres 1860 in Düsseldorf stattfindende deutsche allgemeine Künstlerversammlung, vorgetragen, erläutert und überreicht im Namen des Künstlervereins von Karlsruhe durch Professor J. W. Schirmer, Direktor der Großherzoglichen Kunstschule daselbst").
533 Ebd., S. 403.
534 Ebd., S. 270.
535 Dieses und die folgenden Zitate stammen von S. 271.

> kürzeren Zeiträumen wiederkehrende Ausstellungen, und honorirten die von ihnen eingeladenen Kunstwerke größerer Bedeutung und Werthes mit einem Leihgelde von 5% ihres Preises, so würde nach durchlaufenem Turnus von zehn Ausstellungen die Hälfte des verlangten Kaufpreises in der Hand des Künstlers sein. Solche Aussichten könnten schon dazu dienen, bedeutende künstlerische Potenzen aller Richtungen der Oelmalerei zu bestimmen, *unabhängig von ökonomischen Rücksichten*, ihrer Kraft entsprechende große künstlerische Aufgaben zu unternehmen und es gehört wohl nicht zu den illusorischen Ansichten, wenn wir an die Realisierung dieses Planes die Hoffnung auf einen großartigeren Aufschwung der deutschen Oelmalerei knüpfen".

Die Vorteile für die beteiligten Künstler liegen auf der Hand: Schon nach einem Turnus von zehn Veranstaltungen kämen sie auf die Hälfte des "verlangten", sicherlich nicht niedrig angesetzten Kaufpreises, und die Bilder befänden sich immer noch in ihrem Besitz, um auf weitere einträgliche Ausstellungsreisen zu gehen - es gab in Deutschland damals etwa siebzig Vereine[536] - und womöglich am Ende verkauft zu werden. Bemerkenswert ist übrigens, daß man sich nicht ausdrücklich auf Historienmalerei festlegte, sondern von Ölmalerei "aller Richtungen" sprach. Das kam einer Relativierung der traditionellen Rangfolge gleich und einer Aufwertung anderer Gattungen, vor allem der Landschaftsmalerei, deren Vertreter - man denke an Andreas Achenbachs monumentale Kompositionen[537] - sich damals häufig großer Formate bedienten, darüber hinaus aber auch den Anspruch erhoben, durch ihre verklärende Darstellung deutscher Landschaften Werke zu schaffen, die nationalen und historischen Geist atmeten. Mit der allgemein gehaltenen Formulierung dienten der Landschaftsmaler Schirmer und seine Karlsruher Kollegen ihren eigenen Interessen, aber auch der Konsensfindung innerhalb der Künstlerschaft.[538]

Auf der Düsseldorfer Konferenz von 1860 wurde allerdings keine Einigung über die Annahme des Antrages erzielt. Viele im Genre-, Landschafts- oder Stillebenfach tätige Maler lehnten ihn offenbar als für sich nutzlos oder gar schädlich ab.[539] Mit idealistischen Verheißungen von einem 'großartigen Aufschwung' der deutschen Ölmalerei konnten sie wenig anfangen. Ihnen ging es vielmehr darum, durch geregelten Absatz ihrer bescheidenen Arbeiten sich und ihren Familien ein Auskommen zu sichern. Eine zur Prüfung des Karlsruher Vorschlages eingesetzte Kommission vertagte ihre Entscheidung auf die Versammlung des folgenden Jahres in Köln, doch auch dort kam es zu keinem Beschluß. Während der Salzburger Zusammenkunft von 1862 wurde Schirmers Antrag dann endgültig zu den Akten gelegt. Die Kunstgenossenschaft entschied sich stattdessen dafür, fortan in eigener Regie Wanderausstellungen

---

536 Vgl. das Eggers-Zitat von 1856 (S. 153), wo von 54 Vereinen die Rede ist, sowie den unten, auf S. 162 besprochenen Artikel von 1867, in dem es heißt, es gebe in Deutschland annähernd hundert Kunstvereine.

537 Das größte von Achenbachs häufig überdimensionierten Gemälden ist sein *Fischmarkt in Ostende* (222 x 300). Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 428.

538 In dem "Motivirten Plan", den sie zur Konkretisierung ihrer Vorschläge im Dezember 1860 vorlegten (vgl. S. 160) ist von "großartigen Darstellungen, sowohl historischen als landschaftlichen und Genre-Inhalts" die Rede. Selbst die Verbindung für historische Kunst legte sich nach Diskussionen in ihrer Gründungsphase 1855 darauf fest, den Begriff "historisch" großzügig auszulegen, weil man der Überzeugung war, "daß er nicht begrenzt werden könne durch die herkömmlichen Bezeichnungen, welche die Kunstwissenschaft zur bequemeren Charakteristik von Gemälden anzuwenden pflege, sondern daß vor allem der Geist, in welchem ein Bild concipirt ist, den Charakter desselben bestimmen und es zu einem historischen mache, oder nicht". *Deutsches Kunstblatt*, 1855, S. 355f.

539 Der Widerstand innerhalb der Künstlerschaft wird von Schirmer und seinen Karlsruher Kollegen in dem "Motivirten Plan" zur Verwirklichung ihrer Ideen erwähnt, den sie im Januar 1861 in den *Dioskuren* vorstellten. Vgl. unten S. 160.

einzelner Hauptwerke durchzuführen, wobei die Gewinne den jeweiligen Malern als Honorar zufließen sollten.[540]

Zurück zu der Diskussion, wie sie sich in den *Dioskuren* verfolgen läßt. Wenige Wochen, bevor Lucanus in der Zeitschrift auf die Schirmersche Denkschrift reagierte, erschien dort im November 1860 ein Artikel, der bezeichnend für die damals herrschende gereizte Atmosphäre ist.[541] Die Redaktion druckte den zuvor in den *Periodischen Blättern*, dem Organ des "Kasseler Vereins für bildende Kunst", erschienenen Aufsatz ab, weil er "manches Beherzigenswerthe" enthalte, behielt sich aber ausdrücklich vor, ihn mit eigenen Bemerkungen zu begleiten. Der anonyme Autor zog eine katastrophale Bilanz der neueren Kunstentwicklung, für die er vor allem die anfänglich verdienstvoll, dann zunehmend schädlich wirkenden, mittlerweile dringend reformbedürftigen Kunstvereine verantwortlich machte:

> "Es entwickelte sich eine hastige und handwerksmäßige Konkurrenz, ein Schaffen nach Zeit-Tendenzen und ephemeren Launen des Publikums, ein Verlieren ins Kleine, Gefällige, Gedankenlose, mit andern Worten: ins *Verkäufliche*; es bildete sich ein eigenthümlicher Ausstellungsstil, zu dem sich edle Talente wie ausgemachte Stümper mit gleicher Berechtigung bekennen durften. Die Genre- und Landschaftsbildchen wanderten in wachsenden Massen von Stadt zu Stadt, in der Regel um einige hervorragende Werke geschaart, welche dieselben in's Schlepptau nehmen und das stutziger werdende Publikum versöhnen mußten; es gesellte sich auch jene Art von Kunstkritik dazu, die in dem bekannten Kreise abgenutzter und preisender Phrasen gerade so ihr oberflächliches Wesen trieb, wie die Theaterkritik in den Journalen der Schauspielerei und allen möglichen Blättern und Blättchen des mit Recensenten so gesegneten deutschen Reiches".

Als dann auch noch die Schaffung des modernen Vereinswesens als eine Leistung der Künstler hingestellt wurde, gefolgt von der Behauptung, selbst die Kritik daran sei zuerst aus ihrer Mitte hervorgegangen, hielten die Herausgeber der *Dioskuren* den Punkt für gekommen, den Autor, der ein Künstler sein müsse, mit einer ausführlichen Fußnote zurechtzuweisen. Daß es Mißstände im Kunstvereins- und Ausstellungswesen gebe, darüber bestehe kein Zweifel, und für Kritik sowie Verbesserungsvorschläge von seiten der Künstler sei man durchaus offen; das habe man erst kürzlich mit dem Abdruck der "sehr hoch" geschätzten Schirmerschen Denkschrift bewiesen. Die darin geäußerten Ideen seien allerdings bereits seit 1856 in mehreren von den *Dioskuren* veröffentlichten Artikeln entwickelt worden. Die Zeitschrift sei daher als der eigentliche Initiator der Reformdiskussion zu betrachten. Mit offenkundiger Abneigung gegen die selbstgerechte Art, in der der Verfasser des Aufsatzes jede Verantwortung von den Künstlern nahm, brach die Redaktion schließlich eine Lanze für die Kunstvereine: "Für die *Verallgemeinerung* verdienen sie den Dank der Künstler, für die *Vergemeinerung* mögen sich diese selber anklagen. Wer hat sie gezwungen, Ducentstücke für den Verkauf zu fabriciren? ... Wenn also die Vereine die Mittelmäßigkeit befördert haben, so sind die Künstler allein daran schuld".

---

540 Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 38. Hier wird auch das damalige komplizierte Verhältnis zwischen der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft und der Verbindung für historische Kunst beleuchtet, das mit für das Scheitern des Karlsruher Entwurfes verantwortlich ist.

541 *Dioskuren*, 1860, S. 379f. ("Zur Reformirung der deutschen Kunstvereine"). Die folgenden Zitate stammen von S. 379.

Anfang Dezember 1860 bezog Lucanus für die Kunstvereine Stellung zu Schirmers Überlegungen.[542] In der Tat, bemerkte er einleitend, falle es den Kunstvereinen seit Jahren immer schwerer, "große Gemälde von entschiedenem Kunstwerthe"[543] für ihre Ausstellungen zu gewinnen; von 100 eingesandten Gemälden pflegten gegenwärtig bereits 96 bis 98 verkäuflich zu sein. Weder die Künstler noch die Vereine dürften es aber so weit kommen lassen, daß die Veranstaltungen zu reinen Kunstmärkten absänken, weil dadurch "der höhere und eigentliche Zweck solcher Unternehmungen, nämlich Beförderung des Kunstgeschmacks" in Gefahr geriete. Auf die konkreten Vorschläge Schirmers eingehend, hielt er daran zunächst die Finanzierung für bedenklich. Lege man für die in Frage kommende Art von Gemälden einen Marktwert von 10.000 Talern zugrunde, so bedeutete das bei einer Leihgebühr von 5 Prozent des Wertes und einem Turnus von zehn Veranstaltungen in Jahresfrist eine Belastung von 500 Talern je Verein für einen Monat Ausstellungszeit. Diese Summe könne zwar durch Eintrittsgelder erreicht oder gar überschritten werden, "allein doch nur unter der Voraussetzung, daß dabei Gemälde, wie der 'Napoleon' von *Paul de la Roche*, und Städte wie *Berlin*, *Paris*, *Wien* als Vorbilder vorschweben". Das seien jedoch Ausnahmen, wie auch die jüngsten Erfahrungen zeigten: Feodor Dietz' *Vor den Toren Leipzigs*, in München zugunsten der aus Schleswig-Holstein Vertriebenen ausgestellt, habe nur 300 Gulden, also 170 Taler, eingebracht.[544] Mit den Einnahmen aus Eintrittsgeldern seien in der Regel schon jetzt selbst in mittelgroßen Städten die laufenden Kosten schwer zu decken, da die Vereine für Transport und Versicherung aufkämen, sie die Ausstellungen ausrichteten und Aufsichtspersonal bereitstellten. Überschüsse würden nur in größeren Städten erzielt - und dann zu Erwerbungen für die Vereinssammlungen verwendet -, in manchen kleineren dagegen erreiche die Bruttoeinnahme kaum 500 Taler. Somit müßte die Miete dem Ankaufsetat für die Verlosungen entzogen werden, was den Widerstand vieler Mitglieder hervorriefe, womit aber auch der Mehrheit der Künstler nicht gedient wäre. Auch eine Gewinnbeteiligung anstelle der Zahlung von festen Leihgebühren sei keine geeignete Lösung, denn dies setzte voraus, daß die Vereine ihre Rechnungsbücher einer anderen Körperschaft oder den beteiligten Künstlern selbst zur Kontrolle vorlegten - das aber sei den in der Verwaltung ehrenamtlich tätigen Kunstfreunden nicht zuzumuten. Das entscheidende Problem sah Lucanus jedoch darin, daß das Ausstellungswesen der Vereine durch solche Praktiken zwangsläufig in die Nähe eines spekulativen Gewerbes geriete. Die Vorstände wären gezwungen, bei jedem Angebot die Attraktivität, also den Ausstellungswert eines Gemäldes zu kalkulieren, und könnten es nur bei hohen Gewinnerwartungen einladen; fraglich sei auch, ob sie zu gewagten Geschäften dieser Art überhaupt das Recht hätten.

Nach langer Erörterung der genannten Punkte habe man auf der Konferenz der zum westlichen Zyklus gehörenden Vereine am 6. August 1860 in Düsseldorf den Beschluß gefaßt, Künstlern, "deren Werke die Bedeutung der Ausstellungen wesentlich fördern, und welche vorzugsweise allgemeine Anerkennung finden würden", Prämien in Aussicht zu stellen.[545] Gedacht sei vorzugsweise an Pokale

542 Ebd., 1860, S. 403f. (Friedrich Lucanus, "Die Schirmer'schen Anträge vom Standpunkt der Kunstvereine aus").
543 Ebd., S. 403. Von hier stammt auch das nächste, Zitat, die nachfolgenden dagegen von S. 404.
544 Vgl. unten in der Chronik S. 448f.
545 Die Deputierten der Kunstvereine kannten den Inhalt der Schirmerschen Denkschrift also schon, bevor sie am 12. August in den *Dioskuren* veröffentlicht wurde.

mit Widmung oder ähnliche Preise von eher symbolischem Wert; auf Wunsch des Künstlers könne man aber auch eine entsprechende Summe in bar auszahlen. Lucanus gab diesem Plan, dem "ohne Zweifel" auch die Antragsteller ihre Zustimmung geben könnten - hier zeigte er sich entschieden (zweck)optimistisch - eine gute Chance, verwirklicht zu werden. Da es sich dabei jedoch "um ein neues, um ein tief in das Ausstellungswesen eingreifendes Princip" handele, forderte er zuvor weitere Beratungen sowohl auf seiten der Kunst- als auch der Künstlervereine.

Die 'Antwort' auf Lucanus' Artikel, der am 2. Dezember erschien, ließ nicht lange auf sich warten, sie fiel allerdings anders aus als erhofft. Der Vorstand des Karlsruher Künstlervereins hielt unbeirrbar an seinen Ideen vom Sommer fest und ging - eben auch eine Art, zu antworten - auf das Angebot von Lucanus gar nicht erst ein. Stattdessen verabschiedete er am 10. Dezember die vorläufige Satzung einer zu gründenden "Verbindung der Kunstvereine zum Zweck der möglichst allgemeinen Verbreitung der bedeutenderen Erzeugnisse der Malerei durch permanente Kunstausstellungen" und stellte den Entwurf mit ausführlichen Erläuterungen im Januar 1861 in den *Dioskuren* zur Diskussion.[546] Der Verbindung, zu leiten von einer aus "kunstverständigen Nichtkünstlern" - also Kunstvereinsmitgliedern -, Künstlern sowie "Geschäftsmännern" zusammengesetzten Kommission, sollten vor allem die Vereine der "kleineren und Mittelstädte" angehören, die der großen Städte waren aber natürlich auch zur Teilnahme eingeladen, ebenso wie Städte, in denen bislang keine Kunstvereine existierten. Die Regelung von Verleih, Ausstellung und Honorar wich leicht vom ursprünglich vorgeschlagenen Verfahren ab: Die "Tantieme"[547] sollte nur noch 20 bis 25 Prozent des Verkaufspreises betragen, dafür war die Ausstellungsdauer an einem Ort auf zwei bis drei Wochen begrenzt und die gesamte Rundreise des Bildes auf ein halbes Jahr.

Im Anschluß an die Vorstellung der Statuten - von denen ich nur die wichtigsten angesprochen habe - folgte eine Erklärung zu der heikelsten Frage, die sich bei dem Projekt stellte, nämlich die der Finanzierbarkeit. Die Sorge, eine Verbindung der Kunstvereine in der anvisierten Form würde ihre Fähigkeit zu Ankäufen erheblich beeinträchtigen, teile man nicht, weil durch die Einrichtung Permanenter Ausstellungen mehr Geld als bisher in die Kunst fließen werde, einerseits wegen des Beitritts bislang vereins- und ausstellungsloser Städte, andererseits wegen der höheren Attraktivität der Veranstaltungen:

> "... das Publikum würde dann, anstatt eine Anhäufung von meist aus Mangel an Raum übel placirten Bildern in oberflächlicher Beschauung an sich vorüberfliegen zu lassen, nun die Gelegenheit und Muße finden, dieselben Ausstellungsgegenstände auf zwölf oder mehr Zeiträume vertheilt, angemessen aufgestellt und beleuchtet, bequem und übersichtlich nach Lust und Laune in Augenschein nehmen zu können, und dazu noch den außerordentlichen Genuß haben, eine Folge von Hauptbildern, die zu dem Besten gehören, was die Nation

546 *Dioskuren*, 1861, S. 19 u. 27f. ("Motivirter Plan zur Durchführung der Ideen, welche in der von dem Karlsruher Künstlerverein an die im September 1860 in Düsseldorf abgehaltene Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft gerichteten Denkschrift niedergelegt waren"). Die folgenden Zitate stammen von S. 19.

547 Der Begriff führt etwas in die Irre, weil Schirmer ursprünglich in seiner Denkschrift - und später auch Lucanus - die Tantieme als Möglichkeit der Gewinnbeteiligung von der Leihgebühr unterschied. Gemeint ist hier aber offenbar keine in ihrer Höhe unvorhersehbare Bezahlung durch eine prozentuale Beteiligung an den Einnahmen aus Eintrittsgeldern, sondern eine feste Mietsumme.

hervorbringt, damit in Verbindung vorgeführt zu sehen. Sollten sich durch solche Einrichtungen die Mittel nicht steigern lassen? Wir glauben es"[548].

Derselbe (wiederum wohl zweckbestimmte) Optimismus, mit dem hier ein schier unstillbarer Hunger des Publikums nach Kunst vorausgesetzt wurde, schlug sich auch in der folgenden Aufstellung eines ungefähren Jahresbudgets (Abb. 40) nieder, mit der die Karlsruher Künstlervertreter ihre "Vorarbeit", wie sie es nannten, vervollständigten. Am Schluß des Artikels betonten sie, die Unabhängigkeit der Kunstvereine zu respektieren und keineswegs deren Beschlußfindung beeinflussen zu wollen; "... wir haben nur, indem wir das Material in dieser Angelegenheit vermehrten, die Sache ihrer Reife näher zu bringen getrachtet". Auch eine ganz andere Lösung sei willkommen, wenn sie nur folgende Leitgedanken berücksichtige:

"1) Jeder Künstler, der eine Ausstellung durch ein bedeutendes Werk besonders verschönert, hat, wenn die Aussicht auf Ankauf ihm nicht dafür eine Entgeltung gewährt, ein Recht auf einen Theil der durch die Ausstellung bezweckten Einnahme.
2) Diesem Rechte wird nicht Genüge geleistet, wenn man für diesen Theil andere Gemälde zum Behuf der Verloosung ankauft."

Trotzdem mußten die Vereine die Ausarbeitung eines konkreten Finanzplanes von seiten der Künstler als Anmaßung, ja als Unverschämtheit empfinden - als wären sie selbst außerstande, die Kalkulation ihrer Ausstellungstätigkeit vorzunehmen. Ein Blick auf dieses 'Idealbudget' zu werfen lohnt sich, auch wenn es sich dabei nicht um tatsächliche oder auch nur realistisch erscheinende Zahlen handelt: In einer Stadt von 20.000 bis 30.000 Einwohnern mit 110 Familien- und 800 Einzelabbonements sowie dem Verkauf weiterer 1.600 Eintrittskarten zu rechnen, war zumindest kühn. Setzt man den bürgerlichen Bevölkerungsanteil in Städten mit der genannten Einwohnerzahl - um 1860 waren das bereits Kleinstädte - bei 5 bis 10 Prozent an, so geht die Rechnung nur auf, wenn man bei fast jedem Bürgerlichen Interesse an regelmäßigem Ausstellungsbesuch voraussetzt. Dafür gibt die Auflistung aber immerhin einen Eindruck von der Zusammensetzung der Ausgaben kleinerer Kunstvereine um 1860 und dem Verhältnis der verschiedenen Posten zueinander.

Lucanus ging auf die neuen Vorschläge - zumindest in den *Dioskuren* - nicht mehr ein, und auch sonst äußerte sich kein Vertreter der Kunstvereine zu dem Karlsruher Entwurf. Das war auch unnötig, denn am Ende konnte dieser sich selbst innerhalb der Künstlerschaft nicht durchsetzen. Erst zwei Jahre später tauchte das Thema in anderem Zusammenhang wieder in der Zeitschrift auf. Bei dem betreffenden Artikel handelt es sich um eine Mitteilung der Ende Juli 1863 in München abgehaltenen Delegiertenversammlung der Kunstvereine des westlichen Zyklus, dessen Hauptgeschäftsführer Lucanus war.[549] Darin werden die Ergebnisse der Münchener Gespräche zusammengefaßt, bei denen es vor allem um die auch von den Künstlern geforderte Reform des Ausstellungswesens zugunsten "große[r] hervorragende[r], allgemein anspechende[r] Gemälde" gegangen sei.

Was die "Rechte" oder vielmehr Pflichten der Schöpfer solcher Werke anging, waren die Kunstvereine demnach ganz anderer Auffassung als der Vorstand des Karlsruher Künstlervereins oder auch die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft. Sie mahnten die Solidarität der renommierten

548 Dieses und die folgenden Zitate stammen von S. 27f.
549 Dioskuren, 1863, S. 309f. Die folgenden Zitate stammen von S. 310.

Meister mit der Masse der einfachen, aber respektablen Brotkünstler an. Wenn erstere ihre Hauptwerke von den Ausstellungen zurückhielten und so die Qualität der Veranstaltungen minderten, sei dies nicht nur ein Unrecht gegen das Publikum, sondern auch gegen die weniger bedeutenden, auf den Verkauf angewiesenen Kollegen, "... denn ohne sogenannte Zugbilder ist kein fleißiger Besuch der Ausstellungen zu erreichen, und nur bei frequentem Besuch wird die Kasse in den Stand gesetzt, viele Käufe abzuschließen, wird es dem Privatmann Bedürfniß, sich in den Besitz von Kunstwerken zu setzen, also zu kaufen". Besonders gefährdet sei das unverzichtbare Miteinander durch ein neuerdings bei der Kunstgenossenschaft und ihren lokalen Ablegern zu beobachtendes Vorgehen:

> "Sobald nämlich eine bedeutende Erscheinung in der Kunstwelt auftaucht, ist man bemüht darauf Beschlag zu legen, und diese Zugbilder, aber einzeln und gefordert [soll wohl "gesondert" heißen, d. V.], und zum Besten der Vereinskassen überall da ausstellen zu lassen, wo eine solide Einnahme zu erwarten ist. Als Beispiel nennen wir die Ausstellungsreise des neuesten Bildes von Lessing, die 'Scene aus den Kreuzzügen'. Schirmer hat seine biblischen Landschaften auch nur gegen eine Tantieme für Ausstellungen hergegeben".

Offenbar hatte die Kunstgenossenschaft gleich nach der Salzburger Konferenz vom August 1862 damit begonnen, ihren dortigen Beschluß in die Tat umzusetzen, nämlich in eigener Regie Wanderausstellungen einzelner Bilder zugunsten der Künstlervereine und der beteiligten Maler zu organisieren.

Zu der Mahnung kam dann die Drohung: Wenn derartiges um sich greife, "wenn jeder Künstler mit seinen Werken, mit seinem Eigenthume ganz nach Belieben zu verfahren berechtigt ist", werde angesichts der schädlichen Auswirkungen auf das Ausstellungswesen der Vereine bald fraglich sein, ob diese "auch fernerhin das Ausstellen und den Verkauf mit gleicher Generösität werden fortsetzen können, wie es bisher geschehen". Schon jetzt seien die Ausstellungen mit Eintrittsgeldern allein kaum noch zu finanzieren, vielerorts leisteten die Vereine aus ihren Kassen erhebliche Zuschüsse. Demgegenüber seien die Verkaufsresultate beachtlich: Etwa jedes zehnte Bild finde einen Abnehmer, und der Gesamtumsatz[550] lasse den der Akademien in Düsseldorf und München, ja selbst in Berlin hinter sich. Im Bereich des westlichen Zyklus habe er 1863 wiederum - gemeint ist wohl: wie im Vorjahr - eine Höhe von 30.000 Talern erreicht, und zusammen mit den anderen beiden Hauptzyklen, dem östlichen und dem nördlichen, komme man auf annähernd 100.000 Taler. Schließlich: "Für die Vereinssammlungen werden oft Gemälde ec. von größeren Dimensionen und um erhebliche Summen erworben, und so liegt es denn auch im Interesse der Künstler, aber auch der großen Meister, diese für die Kunstbelebung so höchst wichtigen Institute, die für die Existenz vieler Künstler unentbehrlich geworden sind, nach besten Kräften zu unterstützen".

Zum Ausklang dieses Überblicks bietet sich ein weiterer Sprung um vier Jahre an. Im Januar 1867 griffen die *Dioskuren* das Thema der nach wie vor ausstehenden "Regenerirung"[551] der Kunstvereine auf. In dem Beitrag wurde zunächst auf die "bekannte Thatsache" hingewiesen, daß die Kunstvereine, von denen es mittlerweile an die hundert in Deutschland gebe, im vergangenen Jahrzehnt ständig Mitglieder und

550 Es wird im Text nicht deutlich, worauf das bezogen ist; gemeint ist wohl der Gesamtumsatz des westlichen Zyklus.
551 *Dioskuren*, 1867, S. 9f. (M. Gr., "Zur Regenerirung der Kunstvereine"). Das nächste Zitat stammt von S. 9, die folgenden von S. 10.

somit auch Geldmittel verloren hätten. Besonders die Vereine der größeren Städte wie Berlin, Wien oder München seien davon betroffen. Das ließe sich leicht durch Zahlen belegen, was aber wohl überflüssig sei, da jeder die Entwicklung kenne. Um unter den erschwerten Bedingungen der Gegenwart - gestiegene Preise für gute Bilder einerseits, geringere Mittel der Vereine andererseits - eine sinnvolle Weiterarbeit, die nicht im Ankauf billigen "Mittelgutes" liegen könne, zu ermöglichen, empfehle es sich, entweder die Ausgabe von "Nietenblättern" zu beenden, deren Herstellung den größten Teil der Vereinsmittel aufzehre, oder den Jahresbeitrag der Mitglieder um 25 Prozent anzuheben - "Das Eine wie das Andere jedoch mit der Verpflichtung, nur wirklich künstlerisch werthvolle Werke anzukaufen". Zum Abschluß des vorsichtig formulierten, die Verdienste der Kunstvereine mehrfach hervorhebenden Artikels forderte dessen Verfasser die Vorstände auf, der Redaktion ihre Ansichten über das Gesagte mitzuteilen; man werde jede Mitteilung dankbar entgegennehmen und zur Veröffentlichung bringen.

Sechs Wochen später meldete sich derselbe Autor erneut in der Sache zu Wort.[552] Ernüchtert stellte er fest, daß außer Lucanus, dessen Beitrag wie versprochen abgedruckt werde, niemand seinem Aufruf gefolgt sei. Selbst Lucanus' Text enttäusche, weil er kaum konstruktive Vorschläge enthalte, sondern lediglich die Vereine gegen die vermeintlichen Angriffe, die doch als wohlwollende Kritik gemeint seien, in Schutz nehme. Lucanus beteuerte zunächst die Flexibilität und Anpassungsfähigkeit der Kunstvereine, Eigenschaften, die der Verfasser des Artikels vom Januar zumindest andeutungsweise in Zweifel gezogen hatte. Für den seit Mitte der fünfziger Jahre vor allem in den größeren Vereinen spürbaren Mitgliederschwund machte er, durchaus einleuchtend, die zahlreichen Neugründungen und die daraus folgenden Abwanderungsbewegungen mitverantwortlich. Richtig sei allerdings, daß sich mit den verfügbaren Mitteln auf dem Kunstmarkt weniger erreichen lasse als früher. Zwar habe man die Verkaufsresultate erheblich steigern können: Im westlichen Zyklus, wo sie bis in die vierziger Jahre hinein jährlich etwa 20.000 Taler betragen hätten, lägen sie nunmehr seit über einem Jahrzehnt bei 30.000 Talern oder mehr. Ähnlich sei die Bilanz des östlichen Zyklus, günstiger die des norddeutschen, schwächer die des südlichen. Dieses Wachstum reiche aber bei weitem nicht aus, um den noch deutlich steileren Anstieg der Gemäldepreise auszugleichen. Eine Erhöhung der Vereinsbeiträge um 25 Prozent könne daran nur wenig ändern, zumal sie viele Mitglieder zum Austritt veranlassen würde.

Auch auf den zweiten Vorschlag, nämlich die Verteilung von Kunstdrucken an alle Aktieninhaber einzustellen, ging Lucanus ein:

> "Dieses Vertheilen ist aber eins der wirksamsten Mittel, diejenigen zu befriedigen, die für ihre Beiträge jedenfalls *etwas sicher* haben wollen, denn die Zahl der Gewinne ist gegen die Zahl der Actien immer nur eine kleine. In unserer rationellen Zeit ist die Zahl derer, die aus wirklich warmem Kunstinteresse Beiträge zahlen, bei weitem die Kleinste ... Selbst auf die Unterschrift 'für die Mitglieder des Kunstvereins' wird von manchen Wert gelegt, denn Jeder, der das Blatt im Zimmer beschaut, muß sogleich lesen, daß der Besitzer, als gebildeter Mann, die Kunst protegirt"[553].

Das Zitat ist, nebenbei bemerkt, ein selten deutlicher Beleg für die repräsentative Bedeutung der Kunstvereinsmitgliedschaft und die Funktion des Nietenblattes, das, womöglich gut sichtbar und

552 Ebd., 1867, S. 63 u. 70 (M. Gr., "Zur Regenerirung der Kunstvereine").
553 Ebd., S. 63. Die folgenden Zitate stammen von S. 70.

eingerahmt im Wohnzimmer hängend, gleichsam als Ausweis dieser Mitgliedschaft galt. Manche Vereine, fuhr Lucanus fort, ohne Namen zu nennen, die versuchsweise auf Nietenblätter verzichteten, hätten auf einen Schlag über die Hälfte ihrer Mitglieder verloren. Man müsse also nach anderen Lösungen suchen. Erfolgversprechend seien weniger drastische, teilweise schon praktizierte Sparmaßnahmen, etwa der jährliche Wechsel zwischen Bilderverlosungen und der Ausgabe von Drucken, oder deren Ankauf in höheren Auflagen zu geringeren Stückpreisen durch mehrere Vereine.

Trotz zugegebenermaßen schwieriger finanzieller Verhältnisse verwahrte er sich gegen die Behauptung, die Kunstvereine seien mit ihren kleineren Etats nur noch zur Erwerbung von "Mittelgut" in der Lage. Unter fünf- bis sechshundert ausgestellten Werken befänden sich sicher zwanzig bis dreißig "kunstwerthe" und "preiswürdige" Bilder von jungen Talenten oder Meistern aus der zweiten Reihe, welche die Vorstände mit "gediegener Einsicht" herausfinden und für ihre Verlosungen und Sammlungen ankaufen könnten. - Interessant ist die Tatsache, daß selbst ein überzeugter Befürworter und Träger des damaligen Ausstellungsbetriebs wie Lucanus nur 5 Prozent der Kunstware für qualitätvoll hielt. - Hier gelange man aber auch schon zum

> "Kern aller Noth und Klage, denn es hat sich unzweifelhaft herausgestellt, daß die Bedeutung der Ausstellungen nicht von einer übergroßen Zahl ganz interessanter und hübscher Bilder abhängt, sondern von einzelnen großen, wirklich hervorragenden Gemälden, die man wohl 'Zugbilder' zu nennen pflegt. Zwei, drei solcher Meisterwerke reichen oft aus, um dem Interesse einen höheren Aufschwung zu sichern und eine große Zahl von Besuchern anzulocken. Je zahlreicher der Besuch, um so mehr steigert sich die Lust zu schauen, im Kunstgenuß zu schwelgen, desto lebendiger wird der Wunsch, selbst zu besitzen und zu kaufen. Und dadurch wird auch ein günstiges Gesammtresultat gewonnen."

Aus mehreren Gründen werde es immer schwieriger, diese für den Absatzerfolg auf den Ausstellungen so wichtigen Gemälde für die Veranstaltungen zu gewinnen. Der nächstliegende betreffe das Verhältnis der Vereine zueinander, welches die einst vorhandene Kollegialität vermissen lasse: Früher hätten größere Vereine, wie der Düsseldorfer, den kleineren bereitwillig ihre Neuerwerbungen für Ausstellungen zur Verfügung gestellt und diesen so zu mehr Ansehen und neuen Mitgliedern verholfen; dergleichen sei leider heute nicht mehr üblich. Der zweite Grund sei das profitorientierte Verhalten der namhaften Künstler: "Auch die renommirtesten Künstler haben sich nach und nach von den Ausstellungen zurückgehalten ... In neuerer Zeit ist sogar vorgekommen, daß einzelne Künstler Bestellungen von Kunstvereinen um 12-1500 Thlr. pure abgewiesen und versichert haben, am liebsten mit Kunsthändlern zu verkehren. Selbst durch nähere Kontakte", empörte sich Lucanus, "ist von den hohen Herren jetzt nur ganz ausnahmsweise etwas zu gewinnen, und dann nur für sehr kurze Zeit". Mehr Schaden als die Zusammenarbeit Einzelner mit Kunsthändlern richteten aber die Künstlergenossenschaften an, indem sie den Vereinen neuerdings mit eigenen Ausstellungen Konkurrenz machten. Begünstigt durch den besseren Informationsfluß innerhalb der Künstlerschaft, würden bedeutende neue Werke nach ihrer Vollendung meist zuerst hier der Öffentlichkeit vorgeführt, und die Kunstvereine hätten das Nachsehen. "Ja, selbst vorherbedungene Miethe für bestimmte Zeit, ein gewisser Antheil der Gesamteinnahme für das Verleihen von Bildern wird verlangt und bezahlt, wo auf reichen Besuch zu rechnen ist". Dies ist ein weiterer Hinweis darauf, daß es doch zu einer teilweisen Verwirklichung der Karlsruher Forderungen gekommen

war - wenn auch nicht, wie von Schirmer und seinen Kollegen angestrebt, in Form einer allgemeinen Regelung, so offenbar doch in vielen Einzelfällen.[554] Bei der Anschaffung "eminenter Kunstwerke", der weiterhin dringlichsten Aufgabe, hätten sich auch die auf die Verbindung für historische Kunst gesetzten Hoffnungen nur in sehr geringem Maße erfüllt. Die Redaktion der *Dioskuren* merkte hier trocken an: "Wir haben diese Hoffnungen nie getheilt". Eine Patentlösung hatte aber auch Lucanus nicht parat. Er schloß seine Ausführungen mit der altbekannten, unverbindlichen Aufforderung an die Vereine, einzeln oder gemeinsam herausragende Gemälde zu erwerben und sie sich gegenseitig auszuleihen.

3.4. Resümee und Überleitung

Wirft man an dieser Stelle einen Blick zurück, so fällt die Konstanz der Anstrengungen, aber auch der Argumente auf, mit der Lucanus und andere im Kunst- und Ausstellungsleben Engagierte sich über Jahrzehnte hinweg um die 'große Kunst', insbesondere die Historienmalerei, bemühten. Lucanus' Empfehlungen von 1867 unterscheiden sich im Kern nicht von dem Antrag, den er bereits 1836 auf den Kunstvereinskonferenzen in Magdeburg und Berlin vorbrachte - und der damals ja auch angenommen wurde.[555] Die Klagen bürgerlicher Kunstfreunde, professioneller Kritiker und Künstler verweisen auf ein ungelöstes Problem, das so alt ist wie das Ausstellungswesen selbst, nämlich die Vorherrschaft einer für den schnellen Verkauf berechneten, wenig originellen Routinemalerei. Erstaunlich viele Zeitgenossen, und eben nicht nur künstlerische und gesellschaftliche Außenseiter, empfanden die so bestückten Ausstellungen, besonders die der Kunstvereine, schon früh als sinnentleert und langweilig. So wurde, zumal mit dem ungezügelten Wachstum der fünfziger Jahre, der Ruf immer lauter, die Qualität der Veranstaltungen durch anspruchsvolle Gemälde zu verbessern. Aus verschiedenen Gründen, die aber doch untrennbar miteinander verwoben waren, sahen alle Seiten hier einen dringenden Handlungsbedarf. Die 'Idealisten', dazu gehörten Teile des Bildungsbürgertums und ambitionierte Künstler, vor allem Historienmaler, befürchteten eine geistige Verflachung der Kunst, die dadurch zum einen ihrer 'erhebenden' Wirkung auf Intelligenz und Bürgertum verlustig ginge, zum anderen ihren Bildungsauftrag gegenüber dem Volk preisgäbe. Denen, die nüchterner und praktischer dachten, Kunstvereinsleute etwa und das Gros der Künstler, bereitete das monotone Erscheinungsbild der Ausstellungen dagegen vor allem deswegen Sorgen, weil sie es der gängigen Verkaufsware nicht zutrauten, das Kunst- und Kaufinteresse des Publikums auf Dauer wachzuhalten oder gar noch zu steigern. Die einfachen Liebhaber schließlich wollten (für ihr Eintrittsgeld) Ansprechendes, ja auch Virtuoses und Spektakuläres sehen. Freilich ist die in den Quellen überlieferte Kritik nie frei von Übertreibungen. Die Autoren gaben aus Reformeifer oder

554 Vgl. zum Beispiel in der Chronik S. 463 (Dezember 1869, Kaulbach).
555 Vgl. oben, S. 110.

Verbitterung oft eine etwas zu düstere Schilderung der Verhältnisse. Natürlich hatten die Ausstellungen neben öder Gleichförmigkeit auch Abwechslung und Höhepunkte zu bieten. Immer glänzten sie durch einzelne Publikumsmagneten, meist waren das großformatige Historiengemälde berühmter Meister. Diese Hauptwerke begannen in den dreißiger Jahren zu wandern; sie wurden als Attraktionen von einem Ausstellungsort zum nächsten weitergereicht, und gingen dabei, getrennt von den ebenfalls mobil gewordenen regulären Bildbeständen, eigene, meist längere Wege.[556]

Die zunehmende Dichte und Frequenz der Ausstellungen sowie die wachsende Größe der einzelnen Veranstaltungen machten es jedoch bald unmöglich, die angebotene Kunstware überall genügend mit solchen Tourneebildern - "Zugstücken", wie die Zeitgenossen sagten - anzureichern. Dazu waren die monumentalen Leinwände, für die es kaum einen Markt gab, zu selten. Während die anderen Gattungen blühten, befand sich die Historienmalerei in einer Dauerkrise. Die Kunstvereine versuchten, nach altem Rezept Abhilfe zu schaffen, und gründeten die Verbindung für historische Kunst, gleichsam ein Verein der Kunstvereine, eine Fusion von Aktiengesellschaften. Doch diese Maßnahme half wenig, der Verbindung war nur mäßiger Erfolg beschieden. Die steigenden Ansprüche der Künstler machte die Sache nicht einfacher. Diejenigen von ihnen, die aus Ehrgeiz oder innerer Überzeugung Historienbilder malten, ohne durch Aufträge abgesichert zu sein, gaben sich nicht mehr mit Ausstellungsruhm und Kritikerlob, mit der vagen Hoffnung darauf zufrieden, daß fürstliche Sammler ihre Arbeiten kaufen würden. Was nützte der Lorbeer, wenn das Brot fehlte? Im Bewußtsein der wichtigen Rolle, die ihre Werke in den Ausstellungen spielten, forderten sie einen materiellen Ausgleich für den gebrachten Einsatz: Wenn schon die Erwartung gering war, einen Interessenten zu finden, so wollte man wenigstens eine Prämie für das zusätzlich angelockte Publikum, also eine Gewinnbeteiligung oder Leihgebühr. Zwar konnten Schirmer und seine Kollegen, die hier lukrative Möglichkeiten erkannten und das "Recht" der Künstler daher systematisch zu verankern suchten, sich nicht durchsetzen, dennoch wurden entsprechende Zahlungen schon bald üblich. Lucanus sollte Recht behalten mit seiner 1860 geäußerten Befürchtung, die Kunstvereine könnten auf einen Weg von Geschäft und Spekulation geraten.

Die in der Kunstpresse des 19. Jahrhunderts öffentlich ausgetragene, letztlich nie zum Abschluß gebrachte Debatte um Mißstände im Ausstellungswesen und die Vernachlässigung anspruchsvoller Malerei - sie wurde oben über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren in einer eher losen Folge von Beiträgen aus den *Dioskuren* nachgezeichnet, gruppiert um den Schlagabtausch von 1860/61, der vollständig geschildert ist - konfrontierte den zeitgenössischen Leser schonungslos mit den Hintergründen eines nach außen hin perfekt funktionierenden Ausstellungsbetriebs. Die als Sprecher der beteiligten Parteien auftretenden Autoren übten dabei bewußt keine Diskretion, nahmen weder auf den Gegner noch auf mögliche gemeinsame 'Interna' Rücksicht - ganz im Gegenteil: Sie suchten die (Kunst-)Öffentlichkeit, um sie auf ihre Seite zu ziehen. Diese offensive Strategie ist für die Forschung, die auf diesem Gebiet ja erst in den Anfängen steckt, ein Glücksfall, erfahren wir doch durch die Artikel viel über die

556 Im Falle der durchschnittlichen Bilderware war ein langes Umherreisen dagegen eher ein Indiz für das geringe Publikumsinteresse und die daraus resultierenden Verkaufsprobleme; je länger ein solches Stück unterwegs war, desto stärker sank sein Preis. Vgl. dazu Großmann, *Künstler*, S. 92.

gegenseitigen Beziehungen der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen und Institutionen, die damals die Entstehung und Verbreitung von Malerei kontrollierten, über ihre unterschiedlichen Interessen und die daraus resultierenden Konflikte, sowie über den Ausstellungsalltag selbst. Insgesamt kann man in den fünfziger und sechziger Jahren von einem äußerst gespannten, kräftemäßig in etwa ausgewogenen Dreiecksverhältnis zwischen der alten, traditionellen 'Macht', den Kunstvereinen, und den aufsteigenden 'Mächten', also dem Handel und der sich organisierenden Künstlerschaft, sprechen, wobei erstere allmählich an Boden verlor. Ein solches Schema ist freilich abstrakt - und unvollständig, solange die Akademien nicht berücksichtigt werden, ganz zu schweigen von den anderen, eher indirekt beteiligten Kräften: das Schau-, Kauf- und Sammlerpublikum, Kritik und Presse. Hier wartet noch viel Forschungsarbeit, bis sich ein Gesamtbild erstellen läßt.

War die Rede von einem für den außenstehenden Betrachter scheinbar reibungslos ablaufenden Ausstellungsbetrieb, so ist das allerdings ein wichtiger Aspekt. Es wurden ja in der Tat außerordentliche organisatorische Leistungen vollbracht, um die Bevölkerung im dezentralisierten Deutschland überall mit Kunst zu versorgen. Die Zeitschriften geben zwar auch Einblick in Konkurrenzverhältnisse und Interessengegensätze, die zu teilweise scharfen Auseinandersetzungen führten, vor allem aber zeugen sie eindrucksvoll von dem kräftigen Aufschwung des Kunst- und Ausstellungslebens, das in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts neue Höhen erklomm. Ohne eine gewisse Disziplin von allen Seiten wäre diese Entwicklung unmöglich gewesen. Und so ist zu vermuten, daß bei aller Konfliktbereitschaft, trotz gegenseitiger Vorwürfe und Schuldzuweisungen, am Ende doch die Einsicht überwog, gemeinsam in einem Boot zu sitzen. Das nach der Revolution von 1848 einsetzende stürmische Wachstum im Bereich der bildenden Künste war besonders den emsigen Bemühungen der Kunsthändler zu verdanken, die bei den etablierten Institutionen, also Vereinen und Akademien, nicht immer hohes Ansehen genossen. Aber auch diese profitierten von den Auswirkungen der zunehmenden Handelstätigkeit, und um den Aufschwung nicht zu gefährden, war die Zusammenarbeit aller Parteien erforderlich. Das galt besonders im Hinblick auf das Ausstellungskarussell, welches sich nun immer schneller zu drehen begann: Permanente, jährliche, in unregelmäßigen Abständen wiederholte oder einmalige Ausstellungen aus speziellem Anlaß, veranstaltet von Akademien, Kunstvereinen, Künstlerverbänden und Kunsthändlern, kommerziellen, wohltätigen, repräsentativen, auch nationalpolitischen Zielen dienend, wechselten einander pausenlos ab, ja überschnitten sich vielfach. Eggers beschrieb das 1852 und 1855 mit schwärmerischen Worten. Erst eine großzügige Austausch- und Verleihpraxis unter den verschiedenen Veranstaltern, gesteigert durch bürokratische Effizienz, aber auch einmal spontan und unbürokratisch, machte dieses System existenzfähig - und verfolgt man in den Zeitschriften die Wege einzelner Gemälde von einer Schau zur nächsten, dabei die Dimensionen des damaligen Kunstaustausches sowie die erst schwach ausgebildeten Verkehrswege bedenkend, so kann man nur staunend feststellen, wie gut es funktionierte.

Inmitten dieses pulsierenden Systems 'thronte' das monumentale, meist in der Historie beheimatete Tourneebild: Gegenstand von Künstlerträumen, verehrt und gefordert von den Theoretikern,

erwünscht und einkalkuliert von den Ausstellungsveranstaltern - und doch rar, weil nur unter großen Opfern und Risiken zu schaffen. Mit seiner beeindruckenden Erscheinung begeisterte es das Publikum, und vielleicht auch die Kritik, steigerte es die Besucherzahlen und den Gemäldeabsatz. Ein sensationelles Zugstück konnte seinen Schöpfer berühmt machen, andere Maler zur Leistung anspornen, die Bilanz einer ganzen Ausstellung retten. Die konsequenteste Art, seinen enormen Schauwert auszunutzen, lag logischerweise darin, es separat gegen Eintrittsgeld auszustellen. Das geschah nach 1850 immer häufiger, und es waren Kunsthändler, die hier, wie im internationalen Ausstellungsgeschäft überhaupt, die Fäden in die Hand nahmen. Sie verstanden sich besser als Kunstvereinsleute oder Künstler auf flexibles Organisieren und Verhandeln, auf Kalkulation und Vermarktung, nicht zuletzt auch auf die spektakuläre Präsentation von Gemälden. Sie zeigten Tourneebilder, die sie meist direkt nach deren Vollendung von den Künstlern erworben, nicht selten sogar selbst in Auftrag gegeben hatten, in ihren Verkaufslokalen oder, wenn dort der Platz nicht ausreichte, in angemieteten Räumlichkeiten, um sie danach an andere Aussteller weiterzuvermitteln. Sie planten Reiserouten, sorgten für Transport und Versicherung, dann vor Ort für die Werbung, und kümmerten sich - ganz wichtig - um die graphische, später auch photographische Reproduktion und um den Vertrieb der Drucke. Auf alle diese Dinge geht der dritte Teil der Studie, die thematisch gegliederte Gesamtdarstellung, ausführlich ein, und die von 1850 bis 1900 reichende Chronik im Anhang bietet ergänzend eine Fülle von Beispielen dafür, welche Vielfalt sich hinter den künstlichen Begriffen "Einzelbildausstellung" und "Tourneebild" in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verbarg. Doch zuvor, im nun folgenden zweiten Teil, wird aus den vielen Beispielen gezielt die Geschichte eines einzigen Gemäldes und seiner Ausstellungen herausgegriffen, in der beide Begriffe ihre volle Ausprägung erfahren.

B. EINE FALLSTUDIE AUS DER BLÜTEZEIT DES TOURNEEBILDES: HANS MAKART, *DER EINZUG KARLS V. IN ANTWERPEN* (1878)

I. Das Gemälde, seine Entstehungs- und Ausstellungsgeschichte

1. Bildimmanente Untersuchung

1.1. Inhaltliche Beschreibung

Das Thema des Gemäldes (Abb. 41) ist der festliche Einzug Karls V. mit Gefolge in Antwerpen - ein historisches Ereignis, das am 23. September 1520 stattfand. Der bereits im Vorjahr von den deutschen Kurfürsten zum Nachfolger Maximilians I. gewählte Habsburger begab sich, von England aus kommend, in die Scheldestadt, um mit den dorthin einberufenen Generalstaaten einen finanziellen Beitrag zu seiner bevorstehenden Krönung in Aachen am 23. Oktober auszuhandeln.[557] Überliefert ist der Einzug durch Eintragungen Albrecht Dürers in das Tagebuch seiner niederländischen Reise sowie durch seine Berichte darüber an Philipp Melanchthon.[558] Auch Dürer, von Makart links im Bild dargestellt, führten finanzielle Gründe nach Antwerpen.[559] Für ihn ging es darum, sich nach dem Tod Maximilians die Fortzahlung der kaiserlichen Leibrente durch Karl bestätigen zu lassen.

Der jugendliche, damals zwanzigjährige Monarch reitet an der Spitze eines Zuges, der sich aus dem Hintergrund nach vorn bewegt und dabei den Bildraum von links nach rechts durchquert. Die Lanzen der Ritter ragen bis in die Ferne vor den Häusern der Stadt und einem türkis-grauen Himmel auf und deuten die Größe des Gefolges an. Den Vordergrund nimmt eine Vielzahl überlebensgroß gegebener Figuren ein, die sich in zwei Gruppen unterteilen läßt, nämlich Teilnehmer des Einzugs und Antwerpener Publikum. Im Zentrum erscheint, wirkungsvoll vor dunklem Hintergrund, die Gestalt Karls V. Auf dem Rücken eines mit golden glänzendem Brustpanzer geschmückten Rappens sitzend, wendet er den Blick und den zum Gruß erhobenen Arm nach links, während das Pferd der Richtung des Zuges folgt. Über seiner Prunkrüstung und einem reich verzierten Brokatmantel trägt er die Kette des Ordens vom Goldenen Vlies. Das Pferd neigt den Kopf und hält den Vorderhuf zum Schritt erhoben. So ergibt sich das Gesamtbild einer majestätisch-repräsentativen Pose, die an Reiterstandbilder erinnert.[560]

---

557 Floris Prims, *Geschiedenis van Antwerpen*, 8 Bände, Brüssel 1981 (Neuausg. d. ursprüngl. Textes von 1927-1948), Bd. 5: *Onder de erste Habsburgers 1477-1582*, S. 64. Derartige Einzüge hatten seit dem 15. Jahrhundert eine wichtige staatsrechtliche Bedeutung in den Niederlanden: die burgundischen Herzöge - und später dann die habsburgischen Erben des Titels - bestätigten den Städten dabei feierlich ihre Privilegien, welche ihrerseits Gefolgschaft gelobten und Geldgeschenke darbrachten. Vgl. John Landwehr, *Splendid Ceremonies: State Entries and Royal Funerals in the Low Countries 1515-1791. A bibliography*, Den Haag 1971.

558 Siehe dazu unten den Abschnitt "Schriftliche Quellen", S. 180f.

559 Vgl. das Kapitel "Die Reise in die Niederlande" bei Ernst Rebel, *Albrecht Dürer: Maler und Humanist*, München 1996, S. 365-395, wo aber der Einzug des Kaisers in Antwerpen nicht näher behandelt wird.

560 Makart folgt einem seit der Renaissance verbreiteten Typus von Reiterdenkmälern, der auf antike Vorbilder, vor allem das Reiterstandbild Marc Aurels in Rom, zurückgeht. Zu den Beziehungen zwischen der Historienmalerei und der Denkmalskunst im

Junge, schöne "Ehrenjungfrauen", von denen einige nur spärlich mit durchsichtigen, schleierartigen Gewändern bekleidet sind, geben Karl zu Fuß das Geleit. Die beiden Ehrenjungfrauen links tragen verschiedene Gegenstände als Symbole kaiserlicher Macht und Tugend mit sich: Zaumzeug, ein langes Schwert, dessen Griff das österreichische Wappen ziert, und einen Lorbeerkranz.[561] Rechts balanciert eine Dritte einen schweren Pokal mit kronenartig geformtem Deckel auf der Schulter - ein sogenannter "Willkomm", der im 16. Jahrhundert einziehenden Herrschern in einem Akt der Huldigung zu einem Begrüßungstrunk gereicht wurde. Dem Pferd des Standartenreiters ausweichend, beugt sich eine Rothaarige ohne Attribut zur Seite. Vor ihr posiert eine fünfte Ehrenjungfrau, ausgestattet mit prächtigem Turban und Palmenzweig. Von den beiden bekleideten Damen ganz vorn beugt sich die rechte nieder, um eine Papierrolle mit Blumenstrauß - vielleicht dem Landesherrn gewidmete Verse oder eine Bittschrift - aufzuheben. Die andere schreitet in anmutiger Haltung und veredelt Karl den Weg, indem sie aus einem Korb Rosen auf den Boden streut. Der Rest des Gefolges ist, bis auf die vornehm gekleidete Dame mit weißem Kopftuch rechts, männlichen Geschlechts. Im Dunkel der Schattenzone, weitgehend verdeckt von den Figuren davor, sind zwei Vollbärtige zu beiden Seiten Karls erkennbar sowie vier Personen, die das Privileg haben, ebenfalls zu Pferd am Einzug in die Stadt teilzunehmen: zwei Edelleute in Harnisch, ein Kardinal, und ein junger Standartenreiter mit dem Stadtwappen Antwerpens.[562] Rechts unten im Bild erscheint eine Gruppe üppig ausstaffierter Landsknechte, die dem Zug voranzieht und ihm den Weg bahnt.

Die Einwohner von Antwerpen sind auf das feierliche Ereignis angemessen vorbereitet. In edle Stoffe gekleidet haben sie sich versammelt, um den Kaiser auf würdige Weise zu empfangen. Am linken Rand der Gasse ist ein mit Tapisserien und Festons geschmücktes Festgerüst aufgebaut. Blumen- und Fruchtgirlanden zieren auch die mit Zuschauern gefüllte Loggia auf der anderen Seite, zu der eine am rechten Bildrand angedeutete Treppe führt. Die herabhängende Fahne oberhalb von Karl, deren Motiv nicht klar zu erkennen ist, läßt vermuten, daß sich hier der Zugang zu einem Wirtshaus befindet. Unter einem Torbogen weit hinten, zwischen Kardinal und Bannerträger gerade noch sichtbar, verfolgt eine weitere Figurengruppe das Geschehen. Im linken Bilddrittel gruppieren sich die Zuschauer vorn um einen marmornen Brunnen, dahinter vor oder auf dem Festgerüst. Wie überall auf dem Gemälde beherrschen auch hier Frauen die Szenerie. Ihre sowie der Männer und Kinder Aufmerksamkeit ist gefangen von dem

---

19. Jahrhundert, insbesondere im Hinblick auf Reiterdarstellungen, s. Eckart Vancsa, "Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Wien", Diss. Wien 1973, S. 177 u. 203f.

561 Im Katalog der Wiener Erstausstellung heißt es in diesem Zusammenhang: "Prof. *Makart* hat diese Jungfrauenbilder zu Trägerinnen schöner Symbole und zwar des Reichsschwertes in der Scheide, der Zügel, welche die Kunst Völker und Staaten zu regieren andeuten, des Willkommsbechers und kaiserlicher Gnadenbriefe gemacht; Blumenspenden und Friedenspalmen erklären sich von selbst". *V. Katalog der Permanenten Kunst-Ausstellung im Künstlerhause*, Wien, 1. März 1878, S. 4. Der Katalog und vieles andere Makart und das Wiener Ausstellungsleben betreffende Material ist erhalten im Archiv des Wiener Künstlerhauses, das sich im Stadt- und Landesarchiv Wien befindet. Durchgesehen habe ich dort die Bestände zu "Makart", "Munkácsy/Matejko", der "Weltausstellung 1873", sowie die gesammelten Kataloge zu Wiener Kunstausstellungen seit 1813, insbesondere die Künstlerhaus-Kataloge (seit 1869).

562 Das Wappen Antwerpens ist horizontal geteilt: Ein Doppeladler mit rot-weiß-rotem Brustschild füllt das obere Feld aus, das untere zeigt auf rotem Grund eine silberfarbene, dreieckige Festung aus Mauern und Türmen, hinter der zwei Hände aufragen. Franz Gall, *Österreichische Wappenkunde: Handbuch der Wappenwissenschaft*, Wien 1977, S. 151. Auf die Darstellung der Hände verzichtete Makart, davon abgesehen ist das Wappen korrekt wiedergegeben.

Anblick des einreitenden Herrschers. Das Spiel der Mienen zeugt von Ehrfurcht, Scheu und Neugier, und auch in der Gestik kommt die Ergriffenheit des Publikums zum Ausdruck: Die Frau rechts neben dem Brunnen wähnt sich von Karl fixiert und hebt unwillkürlich die Arme schützend vor den Körper; ein kleiner Junge, der den Einziehenden eine Blume entgegenstreckt, weicht unter dem gleichen Eindruck verängstigt in die Arme seiner Mutter zurück.

Von den Umstehenden hebt sich deutlich die Gestalt Albrecht Dürers ab, von der lediglich der Kopf aus dem Schatten eines Hauses ragt. Er fällt nicht nur wegen der eigentümlichen Haartracht mit den langen, über die Schulter fallenden Locken auf, sondern auch durch den unbewegten, distanzierten Gesichtsausdruck. Zudem wirkt er innerhalb der Zuschauermenge isoliert, was kompositorisch durch das Zurücklehnen des auf dem Brunnenrand sitzenden Knaben und die nach vorn gebeugte Haltung der Frau rechts daneben erreicht ist. So entsteht zugleich eine Gasse, die den Blick des Betrachters auf Dürer zieht. Unmittelbar hinter ihm hatte Makart ursprünglich auch die Gattin Dürers, die ihn auf der Reise begleitete, dargestellt. Ein Wiener Rezensent bemängelte anläßlich der Erstausstellung des Gemäldes im März 1878, daß sie ihrem Mann förmlich aus der Schulter herauswachse, und empfahl Makart, sie zu übermalen.[563] Offenbar hielt er sich an den Rat, denn weder in späteren Ausstellungsbesprechungen noch in Katalogtexten ist von ihr mehr die Rede. Heute ist sie aufgrund der nachlassenden Deckkraft[564] später aufgetragener Farbschichten wieder schemenhaft erkennbar (Abb. 42).

Die Einwohnerschaft Antwerpens ist durch Unterschiede in Kleidung, Verhalten und Plazierung gesellschaftlich aufgefächert. Das Paar mit Hündchen auf dem Festgerüst, der Knabe auf dem Brunnenrand, die kniende Mutter mit dem Jungen, sie alle wirken adelig, und die anderen Zuschauer auf der linken Seite mögen den wohlhabenden bürgerlichen Patrizierfamilien angehören. Demgegenüber wirkt die in Rückenansicht gegebene, durch eine angedeutete, wohl zu einem Kanal führende Treppe kompositorisch abgesonderte Gruppe geradezu ärmlich. Rechts auf der Loggia geht es ebenfalls weniger vornehm zu: Junge Frauen lehnen sich keck über die Brüstung, eine von ihnen im ärmellosen Kleid, den Blick unverwandt auf den Armbrustträger gerichtet. Von hinten drängen Personen nach, um einen Blick zu erhaschen - das paßt durchaus in die Umgebung einer Schenke, vor dessen vermeintlichem Eingang sie stehen. Die Gruppe unter dem Torbogen schließlich läßt an Gesinde denken, das sich diskret im Hintergrund zu halten hat.

563 *Neues Wiener Tageblatt*, Nr. 73, 15. März 1878, S. 2 ("Der neueste Makart").
564 Vgl. hierzu unten, S. 175f.

1.2. Formale Analyse

Komposition

Karl V. ist mehrfach als Hauptfigur des Geschehens hervorgehoben. Da sich auf ihn, der jeden anderen der Einziehenden überragt, die Blicke der Schaulustigen richten, zieht er auch die Aufmerksamkeit des Bildbetrachters auf sich. Seine Gestalt ist außerdem die Nahtstelle der perspektivischen Konstruktion, deren Fluchtlinien (Abb. 43: P 1, P 2, P 3) in der geöffneten rechten Hand Karls zusammentreffen. Vor allem aber befindet er sich im Zentrum des Gemäldes. Die optische Mittelachse der Gruppe von Pferd und Reiter (M), akzentuiert durch den angewinkelten Vorderlauf des Rappens, stimmt mit der vertikalen Mittelachse des Bildes überein.

Der Komposition liegt eine Gliederung der Bildfläche in ein mittleres, annähernd quadratisches Viereck und zwei flankierende, aufrechtstehende Rechtecke gleicher Größe zugrunde. Links verläuft die trennende Senkrechte (S 1) durch die herabhängende Girlande, schneidet Kopf und Körper der erhöht stehenden Frau sowie Dürers, und führt dann rechts am Bein des Knaben entlang, bis sie auf die Fußspitze des Jungen trifft. Die bereits als kompositorisches Mittel zur Isolierung Dürers angesprochenen auffälligen Körperhaltungen des Knaben und der Frau dienen auch dazu, die hier gesetzte Trennlinie zu stärken. Sie bilden einen rechten Winkel (W 1) mit dem Scheitelpunkt auf der Senkrechten, der diese wie ein Keil weiter nach unten treibt. Eine ähnliche Konstellation von Figuren befindet sich auf gleicher Höhe in der rechten Bildhälfte. Die durch sie hervorgerufene Winkelform (W 2) hat ihren Scheitel auf dem Kopf der sich niederbeugenden Frau. Die trennende Vertikale zwischen Mittelquadrat und seitlichem Rechteck verläuft hier ebenfalls durch die Keilspitze. Nach unten hin streift sie den Körper der Turbanträgerin und zielt auf die Schriftrolle. In die obere Richtung läuft sie rechts am Kopf des Pferdes vorbei, der das kompositorische Pendant zu Dürer bildet, dann entlang der Schattengrenze, um schließlich mit der rechten Kante des vorkragenden Stützbalkens den oberen Bildrand zu erreichen.

Beide Randzonen ähneln sich im Aufbau. Die Figurengruppen sind jeweils auf zwei Ebenen angeordnet, die Massen gleichmäßig verteilt. Die Zuschauer links neben dem Brunnen finden ein Gegengewicht in dem Trupp der Landsknechte, das Festgerüst mit dem adeligen Paar und der erhöht stehenden Frau entspricht der Loggia mit den Gästen der Schenke. Auch das Mittelquadrat zeichnet sich durch eine selbst in der Tiefenstaffelung feststellbare ausgewogene Plazierung der Figuren aus. Vorn bildet die Gruppe in Rückenansicht einen Ausgleich zu der blumenstreuenden und der die Schriftrolle aufhebenden Frau. Dahinter entsprechen sich links und rechts die Paare der Ehrenjungfrauen, die Mutter mit Säugling und die Dame mit weißem Kopftuch, die beiden vollbärtigen Männer, der schnurrbärtige Reiter und der Kardinal mit seinem Nachbarn, die drei Bürgerfrauen mit weißen Hauben und der Bannerträger zu Pferd. Vielleicht hat, das sei am Rande bemerkt, die beschriebene Gliederung der Bildfläche jenen flämischen Elfenbeinschnitzer Luedelle, der den *Einzug Karls V.* in einem Hochrelief (Abb. 44) kopierte, dazu angeregt, für sein Werk die zur Epoche des dargestellten Themas im übrigen ja

durchaus passende Form eines dreiteiligen Hausaltärchens zu wählen.[565] Zur Stabilität des Bildgefüges tragen ferner zwei lange Diagonalen (D 1, D 2) bei, die links und rechts vom oberen Bildrand ausgehen und im erhobenen Lauf des Rappens - wiederum im rechten Winkel - aufeinandertreffen. Daneben sind es die zahlreichen senkrechten Elemente, welche die insgesamt horizontal angelegte Komposition verklammern: die Girlande links oben, die Lanzen, die Fahne im Schatten des Mittelgrundes, die hölzernen Stützpfeiler rechts, und vor allem die zahlreichen Figuren.

Selbstverständlich schuf Makart das Bild nicht mit Lineal und Zirkel. Manche der beschriebenen Linien und Winkel lassen sich mehr erahnen als exakt nachzeichnen, und gerade auch die perspektivische Konstruktion ist eher schwach ausgebildet. Übrigens sind die Größenverhältnisse gelegentlich nicht richtig getroffen, man vergleiche nur den hünenhaften Armbrustträger mit der Turbanträgerin. Davon abgesehen erweist sich das scheinbare Durcheinander auf der Leinwand jedoch als ausgeklügelte, fein rhythmisierte Komposition, in der allen Figuren ein bestimmter Platz zugewiesen ist. Ihre Gruppierung erfolgte nicht beliebig, sondern stets unter der Maxime, den Zusammenhalt des Ganzen zu fördern. Die gleichmäßige Gestaltung beider Bildhälften wird vom Betrachter zwar nicht sofort wahrgenommen, doch sorgt sie dafür, daß er das Gemälde trotz der gezeigten Vielfalt als Einheit erlebt und es vor ihm nicht in eine unüberschaubare - und schwer zu genießende - Summe einzelner Teile zerfällt. Nur unter diesen Voraussetzungen konnte Makart es wagen, ein derartig großes Format zu wählen.

Bildraum und Betrachterbezug

Die gedrängt wirkende Fülle der Figuren rührt daher, daß der Bildraum bereits nach wenigen Metern durch die ausschnitthaft gegebene Architektur abgeschlossen wird und daher nur eine geringe Tiefe hat. Links oben reicht er bis in die Ferne, aber auch hier grenzt ihn die Lichtführung, die den Mittelgrund in Halbdunkel hüllt, konsequent nach hinten ab. Im Gegensatz dazu öffnet er sich zum Betrachter hin in voller Breite, dem so das Geschehen in umfassender Gesamtschau dargeboten wird. Die Figuren sind so angeordnet, daß sie ihm interessante Ansichten zeigen. Das geht so weit, daß manche der Antwerpener Zuschauer, etwa die Adelige mit dem Hündchen, oder der Knabe auf dem Brunnen, den Einzug nur durch ein unnatürliches Verdrehen des Kopfes verfolgen können. Noch stärker sind die Einziehenden auf den Betrachter ausgerichtet. Viele von ihnen drehen sich mit einer Wendung des Körpers, des Kopfes oder auch nur der Blickrichtung aus der durch den Verlauf der Straße vorgegebenen Achse, um ihm frontal zu begegnen.

Verschiedene Elemente ergänzen die Öffnung des Bildraumes und machen die Schranken zur Welt des Betrachters durchlässig. Das Geschehen findet nicht nur unmittelbar vor ihm statt, sondern bewegt sich noch auf ihn zu. Die Frau mit dem Blumenkorb stößt bereits, wie um den Rahmen zu sprengen, mit

565 Vgl. zu dem Triptychon *Experiment Weltuntergang: Wien um 1900*, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 10. April bis 31. Mai 1981, hg. v. Werner Hofmann, München 1981, S. 16.

der Fußspitze an den unteren Rand der Leinwand. Auch der Landsknecht mit der Armbrust wird mit dem nächsten Schritt aus dem Bild heraustreten. Der Betrachter wird seinerseits dadurch einbezogen, daß er die Perspektive eines Schaulustigen am Straßenrand einnimmt (Abb. 45). Gleich den in Rückenansicht gezeigten Figuren links im Vordergrund schaut er zwangsläufig zu der in Untersicht gegebenen Gruppe von Karl und seinem Pferd auf.[566]

Farbe und Licht

Die farbliche Erscheinung vieler Gemälde Makarts ist aufgrund der besonderen Arbeitstechnik des Künstlers heute eine wesentlich andere als zu ihrer Entstehungszeit, daher läßt sich das Kolorit des *Einzugs Karls V.* nur unter Vorbehalt beurteilen.[567] Wie andere Maler seiner Zeit, auf der Suche nach dem schlagenden Effekt aber experimentierfreudiger als die meisten, erhöhte er die Leuchtkraft der Farben durch den Zusatz von Asphalt. So entstand etwa das dunkle, schwere "Makart-Rot", das gleichsam zu seinem Markenzeichen wurde. Um das Trocknen der Öle zu beschleunigen, mischte er ihnen außerdem Sikkative bei. Die Verwendung dieser Substanzen war jedoch mit erheblichen Risiken verbunden. Häufig kam es schon nach kurzer Zeit zu einer Trübung der Farben und starkem Nachdunkeln. Letzeres war in gewissem Umfang sogar erwünscht, um vorzeitig den sogenannten "Galerieton" zu erhalten, der sich sonst erst nach Jahrzehnten einstellte.[568]

Für den Restaurator ist grundsätzlich schwer feststellbar, wie sehr die gegenwärtige Farbigkeit eines Gemäldes von seiner ursprünglichen abweicht.[569] Frodl, wohl der beste Kenner Makarts, vertritt die Ansicht, daß ihm anfängliche Mißgeschicke, die bis zur vollständigen Zerstörung einzelner Bilder führten, seit Anfang der siebziger Jahre nicht mehr unterliefen: "Wohl dunkelten auch an späteren Werken einzelne Farbpartien - vor allem Rot- und Brauntöne - nach, die Substanz und der Charakter der Malerei aber blieben erhalten"[570]. Diese Aussage mag generell zutreffen, ein Vergleich zeitgenössischer

566 Das Motiv der Rückenfigur fand im 19. Jahrhundert häufig als Mittel zur Einbeziehung des Betrachters Verwendung. Das bekannteste Beispiel ist Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* in der Hamburger Kunsthalle. Vgl. Kemp, *Anteil des Betrachters*, S. 103ff., bes. S. 111., der die Rückenfigur am Beispiel von Géricaults *Floß der Medusa* in einen Kanon "rezeptionsästhetischer" Stilmittel einordnet.

567 Zu Makarts Maltechnik s. Gerbert Frodl, *Hans Makart: Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg 1974, S. 14f. Vgl. Friedrich Pecht, *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts: Studien und Erinnerungen*, 4 Bde., Nördlingen 1887 (2. Aufl.), Bd. 2, S. 381. Frodls Gesamtdarstellung, in der auch die bis 1974 erschienene Literatur zu Makart erfaßt ist, bleibt bis heute die wichtigste Publikation über den Künstler. Hervorgehoben sei ferner der Katalog der großen Retrospektive von 1972 in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, *Hans Makart: Triumph einer schönen Epoche*, Stuttgart-Bad Cannstadt 1972.

568 Der Galerieton entsteht durch Oxydation der Binde- und Malsubstanzen von Ölfarben und legt sich mit der Zeit wie ein farbiger Schleier über das Gemälde. Besonders in den sechziger und siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts bemühten sich Künstler darum, diesen Vorgang durch die Verwendung von Sikkativen zu beschleunigen, um die Tönung von altmeisterlichen Werken zu erzielen.

569 Auskünfte über den materiellen Zustand und die Restaurierung des Gemäldes erteilte mir freundlicherweise die Restauratorin der Hamburger Kunsthalle, Frau Hyma Roskamp.

570 Frodl, *Makart*, S. 15. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang eine Besprechung der Wiener Ausstellung "Fünfzig Jahre österreichischer Malerei" von 1898 in der *Kunst-Chronik*, 1899, Sp. 65f. Dort heißt es über die dort vertretenen Werke Makarts, unter ihnen die *Fünf Sinne* und die *Jagd der Diana*, sie seien durchweg in einem guten Zustand und "es will scheinen, als erwiesen sich die schrecklichen Berichte von der Zerstörung der Makart'schen Bilder als starke Übertreibungen, die sensationslüsterne Superklugheit oder Böswilligkeit in Umlauf gesetzt haben. Wo der Meister prima gemalt hat, da ist alles noch klar, rein und fest.

Aussagen über das Kolorit des *Einzugs Karls V.* mit dem heutigem Befund zeigt indes, daß zumindest dieses Hauptwerk Makarts ganz erheblich an farblicher Brillanz eingebüßt hat. Ein Dresdener Kritiker schrieb im August 1879:

> "Als Hauptfarbentöne treten eigentlich nur auf Braun in vielfach sich abstufender Mannichfaltigkeit, gemildertes Weiß, hinwieder ungemein intensives Purpurroth und Dunkelblau und eine reiche Scala zum Theil sanfter und zarter, zum Theil energisch gesteigerter Fleischtöne. Mit der Vertheilung, fein empfundenen Abwägung und Verschmelzung dieser sparsamen Farbenmittel hat er jedoch Wirkungen zu erzielen gewußt, wahrhaft bezaubernd im besten Sinne des Wortes"[571].

Wieviel von dem ursprünglichen 'Zauber' mittlerweile verloren ist, geht noch deutlicher aus einem Artikel in der *Kunst-Chronik* hervor, der im April 1878 anläßlich der Wiener Erstausstellung erschien.[572] Hier werden der das Festgerüst schmückende Bildteppich und das Banner Antwerpens als "coloristische Virtuosenstücke" hervorgehoben - Details, die heute eher matt und unauffällig wirken. Daß der farbliche Verfallsprozeß schon sehr früh einsetzte, beweist eine Bemerkung des Münchener Kunstschriftstellers Friedrich Pecht aus der Mitte der achtziger Jahre: Das Bild sei "in den Schatten und dem Helldunkel noch mehr nachgedunkelt als selbst die Caterina Cornaro"[573]. Wie eindrucksvoll das Gemälde farblich einst gewesen sein muß, läßt sich also für den heutigen Betrachter nur noch erahnen.

Die Untersuchung im Zuge der Restaurierung des Gemäldes brachte zutage, daß die Endfassung das Ergebnis eines wechselvollen Schaffensprozesses darstellt und Makart wiederholt die Komposition korrigierte. Da er wenig sorgsam mit dem Material umging, schimmern heute vereinzelt Details älterer

---

Nur wo er übermalte, wie bei manchen Porträts, zeigen sich in den Schattenpartien grosse Risse, wo die Untermalung die Lasur völlig abzusprengen scheint. Aber die meisten grossen Werke Makart's werden noch eine bedeutend längere Lebensfrist haben, als ihnen vielfach zugesprochen wurde zu der Zeit, als der Rückschlag gegen die Asphaltmalerei plötzlich eintrat. Die Gefahren, die unleugbar vorhanden sind, wurden doch beträchtlich übertrieben im Anfang dieses Umschwungs ...". *Kunst-Chronik*, 1899, Sp. 65f. Vgl. in der Chronik S. 498.

571 *Dresdner Anzeiger*, Nr. 216, 2. Beilage, 4. August 1879, S. 11 ("Hans Makart's: 'Einzug Karl's V. in Antwerpen.'"). Die ausführlichste Schilderung des Kolorits, die ich aufgrund ihres dokumentarischen Wertes und ihrer schweren Zugänglichkeit hier vollständig wiedergebe, hat sich in einer Besprechung des Gemäldes anläßlich seiner Ausstellung in Hamburg im Dezember 1878 erhalten. Der Autor des zweiteiligen Artikels "Makart's 'Einzug Carl's V. in Antwerpen'" hat die Initialen J. B., Datum und Erscheinungsort - sicher Hamburg oder der norddeutsche Raum - sind unbekannt. Der Artikel befindet sich in dem Ordner "Speckter, Hans. Sammelband mit Zeitungsausschnitten, meist Aufsätze von demselben. Darunter viele Besprechungen von Ausstellungen in der Kunsthalle", Hamburger Kunsthalle, Archiv, Nr. 12, S. 21-23. Auf S. 22f. heißt es: "Der wundersame Reiz des Colorits ruht nicht in der naturgetreuen Wiedergabe von sich aus schöner Farben der dargestellten Dinge, sondern in seiner zu mächtiger decorativer Wirkung gesteigerten Einheitlichkeit. Makart hat hier mit einer verhältnißmäßig kleinen Farbenscala gearbeitet und alle Töne unter die Herrschaft eines zu goldigem Braun vertieften Orange gestellt. In ihrer Reinheit erscheint letztere Farbe nur hie und da, besonders in's Auge fallend an dem Gewande der schönen Zuschauerin links im Vordergrunde vor dem Kaiser. In allen Farben aber macht es seine Macht geltend durch Vertiefung und Kräftigung der ihm nicht nahe stehenden, durch Schwächung und Entstellung der ihm im Farbenkreis fern und gegenüber stehenden Farben. In voller Kraft des Scharlach strahlt das Roth, dem die blauen Töne fehlen, durch welche es in das Violette und Purpurne zu spielen pflegt. Dem hellen Grün wird durch die theilweise Entziehung des Blau ein gelblicher Stich gegeben, so daß die Kränze und Gewinde und die vor dem Kaiser auf den Weg gestreuten Blätter von herbstlicher Färbung angehaucht erscheinen. Das tiefe Grünblau des Sammetkleides der da Allen voraus in herrlicher Ruhe wandelnden Frau spielt, da es nach der gelben Seite verstärkt ist, in den Lichtern in ein entschiedenes Grün, und auch das Blau des Himmels, obwohl etwas außerhalb des harmonischen Zuges der übrigen Farben geblieben, läßt einen leichten Stich in's Grüne erkennen. Das reine helle Blau der Stoffe spielt in ein feines Grau hinüber, besonders deutlich an dem Aufputz des schon erwähnten orangefarbenen Kleides. Das reine dunkle Blau und das Violett fehlen oder zeigen sich doch nur in fast schwarzen oder braun überhauchten Tönen. So reißt die eine herrschende Farbe alle übrigen zu harmonischer Einheit fort, und so wird das ganze Gemälde in eine tiefe goldige Gluth getaucht, welche zu bewundern und immer wieder zu bewundern das Auge nicht müde wird".

572 *Kunst-Chronik und Kunstliteratur: Beilage der Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig 1866-1932, 1878, Sp. 441-446 (Oscar Berggruen, "Makart's Einzug Karl's V. in Antwerpen"), im folgenden Sp. 445.

573 Pecht, *Deutsche Künstler*, Bd. 2, S. 403.

Malschichten (Abb. 46) durch, die ehemals wohl unsichtbar waren, in den Quellen zumindest nicht erwähnt sind.

Die opulente malerische Gestaltung steht der Vielzahl der Figuren und ihrer prachtvollen Ausstattung in nichts nach. Helle und dunkle, warme und kalte Töne ergänzen sich zu einem variationsreichen Wechselspiel. Kontraste kennzeichnen aber auch die Malweise selbst, wie das Beispiel der mit orientalischem Schmuck versehenen Ehrenjungfrau (Abb. 47 und 48) zeigt. Der in pastosem Farbauftrag fast plastisch herausgearbeitete Schmuckbesatz des Turbans trifft hier unvermittelt auf den elfenbeinhaft glatten Frauenleib, welchen wiederum ein dünner Flor luftig umspielt, der sich bei näherem Herantreten an die Leinwand in wenige, mit trockenem Pinsel hingehauchte Striche auflöst.

Ähnlich wie eine Reihe kompositorischer Stilmittel trägt auch das Kolorit zum Zusammenhalt der Darstellung bei. Dem ausgewogenen Verhältnis vertikaler und horizontaler Elemente in seiner verklammernden Funktion entsprechend, setzte Makart an verschiedenen, über die gesamte Malfläche verteilten Stellen bestimmte Farbtöne immer wieder ein. Besonders das kräftige Dunkelrot setzt solche verbindenden und ausgleichenden Akzente. Es erscheint links im Kleid der knienden Mutter und auf dem Bildteppich, in der Mitte beiderseits von Karl in der Bekleidung des Vollbärtigen und des Kardinals, rechts im Gewand des Bannerträgers, im Haar der vor dem Pferd weichenden Frau, und schließlich im Beinkleid des Armbrustträgers.

Obwohl das geschilderte Ereignis auf offener Straße in Antwerpen stattfindet und sogar ein Teil des Himmels zu sehen ist, herrscht aufgrund des bräunlich-ockrigen Grundtones eher die Atmosphäre eines Innenraumes. Dazu tragen auch die eigentümlichen Lichtverhältnisse bei. Während überall sonst im Vordergrund diffuses Licht mäßige Helligkeit verbreitet und der Mittelgrund sogar im Halbdunkel liegt, erscheinen Karl und die Ehrenjungfrauen wie angestrahlt. Daß gerade diese Figuren im Zentrum so starkem Licht ausgesetzt sind, ließe sich zwar mit dem natürlichen Einfall der Sonnenstrahlen erklären: Durch einen schmalen Spalt links zwischen zwei Häusern hindurchscheinend, bilden sie ein Lichtbündel, das auf die Bildmitte zielt. Es stellt sich jedoch eher der Effekt künstlicher Beleuchtung ein.

1.3. Die Wirkung auf den Betrachter

Geschichte als theatralische Inszenierung

Eine Anzahl von Merkmalen, die zum Teil bereits in den vorigen Abschnitten zur Sprache kam, erweckt den Eindruck, es werde kein tatsächliches Ereignis in realer Umgebung gezeigt, sondern die Schlüsselszene einer Theatervorstellung. Der enge, nach vorn vollständig geöffnete Bildraum mit seiner

durch die Farbgebung hervorgerufenen Stimmung eines Interieurs gleicht einer Bühne. Die wichtigsten auf ihr agierenden 'Schauspieler' sind mittels eines scheinwerferartigen Bühnenlichts dramaturgisch geschickt hervorgehoben. Makart nutzte die Darstellung des Hintergrundes und des Himmels in so geringem Maße zur Vortäuschung räumlicher Tiefe, daß ihrer flächigen, kulissenhaften Erscheinung nur Absicht zugrundeliegen kann. Der Betrachter kommt sich vor wie ein Theaterbesucher in vorderer Reihe.

Auch die Bildakteure erinnern an Schauspiel und Regie. Dazu tragen ihre Ausrichtung auf den Betrachter bei sowie die übertriebene Pracht vieler Kleidungsstücke, die eher der Requisitenkammer oder der Phantasie des Künstlers entstammen als dem frühen 16. Jahrhundert, vor allem aber die gestellt anmutende Haltung der Figuren. Alle Beteiligten, so scheint es, verharren in der von ihnen eingenommenen Pose. Nicht ein zufälliger Moment aus dem Bewegungsfluß einer Handlung ist auf die Leinwand gebracht, sondern ihr sorgfältig arrangierter Höhepunkt. Selbst das Aufheben einer Schriftrolle wirkt unter solchen Bedingungen stilisiert. Die Assoziation an Schauspielkunst läßt sich dahingehend präzisieren, daß hier ein Lebendes Bild auf einer Theaterbühne zur Aufführung zu gelangen scheint. Jubel und Begeisterung der Antwerpener würden sich darin störend ausnehmen; folgerichtig ist das einzige wirklich dynamische Motiv, eine Lorbeerzweige schwenkende Frau, in die Schattenzone des Mittelgrundes, rechts neben der Girlande, verbannt. Von dort vermag es, wenn vom Betrachter überhaupt bemerkt, durch seine einfache Lebendigkeit keinen Mißklang in die lebensfern gespreizten Gebärden im Vordergrund zu bringen, allenfalls sie kontrastierend noch augenfälliger zu machen. Auch die Bewegung eines Festzugs paßt nicht in ein Lebendes Bild. Sie wird daher so weit abgemildert, daß der Zug gleichsam zum Stillstand kommt: Karl ist mit seinem Pferd geradezu in die Form eines Reiterdenkmals gegossen, und zudem kompositorisch fest im Zentrum des Bildes verankert, von wo es kein Fortkommen zu geben scheint; gleich ihm wendet sich auch ein Teil des Gefolges aus der Straßenachse heraus.

Der Eindruck des Theatralischen wäre bei den Teilnehmern des Zuges damit zu begründen, daß sie tatsächlich Rollen wahrzunehmen haben und sich vom Straßenrand aus bewundert wissen; die Zuschauer erwecken ihn jedoch in gleichem Maße. Auch Jugend, Schönheit und edle Bekleidung, besonders die der weiblichen Figuren, sind allein in der Umgebung des Kaisers plausibel: Für die hohe Ehre, ihm das Geleit zu geben, kamen nur Frauen von makellosem Äußeren in Betracht, die dem Anlaß entsprechend ausstaffiert wurden. Doch charakterisieren diese Merkmale ebenso das Antwerpener Publikum. Die Gemeinsamkeiten in Aussehen und Gebaren führen dazu, daß alle Bildakteure zu einer die Szene darstellenden Einheit verschmelzen. Nicht nur Karl und sein Gefolge präsentieren sich, sondern das gesamte Geschehen - ästhetisiert und auf seinem Höhepunkt festgehalten - wird präsentiert.

Malerei als Sinnenrausch

Läßt sich die Wirkung des Gemäldes einerseits auf den Begriff des Theatralischen bringen, so ist das zweite wesentliche Merkmal seiner Erscheinung, daß es den Betrachter mit visuellen Reizen zu

überwältigen sucht. Von entscheidender Bedeutung ist dabei die riesenhafte Größe der Leinwand, sie beeindruckt auch heute noch den Museumsbesucher. Daß die Darstellung trotz ihres über normale Maße weit hinausgehenden Formats dennoch überschaubar bleibt, verdankt sie der auf Stabilität und Beruhigung hin angelegten Komposition sowie der verklammernden Funktion des Kolorits. Erst unter diesen Voraussetzungen kommen die idealen Posen der Figuren voll zur Geltung. Der Reichtum an Farben, ungewöhnliche Lichteffekte und die märchenhaft pompöse Ausstattung tun ein übriges, um die Sinne gefangenzunehmen. Besonders der Betrachter männlichen Geschlechts fühlt sich angesprochen, denn das Bild wird beherrscht von schönen Frauen, deren feingeschnittene Gesichtszüge vielfach noch durch eine Wendung des Kopfes ins Profil betont sind. Ein zentrales Motiv sind darüber hinaus die schutzlos dem Blick des Betrachters preisgegebenen unbekleideten Ehrenjungfrauen mit ihrer erotisierenden oder voyeuristisches Interesse befriedigenden Wirkung.

Heute, wo andere Moralvorstellungen herrschen und man mit nackten Körpern - mittlerweile auch männlichen Geschlechts - täglich in den Medien konfrontiert wird, mag man sie als harmlos empfinden, wie ja auch unsere Empfindsamkeit gegenüber anderen der beschriebenen Effektmittel geringer geworden ist. Die Menschen waren vor hundertzwanzig Jahren viel weniger künstlich erzeugten visuellen Reizen ausgesetzt als in der Gegenwart. Die unausgesetzte Bilderflut in Fernsehen und Film, in Illustrierten und an Plakatwänden führt dazu, daß der Museumsbesucher Monumentalgemälde wie den *Einzug Karls V.* nicht mehr unbedingt als spektakulär empfindet. Hinzu kommt, daß die heute übliche 'neutrale' Präsentation von Kunst den Werken das effektvolle Ambiente früherer Ausstellungen vorenthält, in denen durch großzügige räumliche Verhältnisse, eine raffinierte Lichtregie und andere Mittel die Wirkung des Exponates noch einmal wesentlich gesteigert wurde.[574] Im speziellen Fall des Makartschen Bildes wissen wir außerdem, daß es erheblich an farblicher Intensität eingebüßt hat. Der Besuch in der Hamburger Kunsthalle kann uns also nur in eingeschränktem Maße die Eindrücke vermitteln, die das Publikum früherer Zeiten hatte. Immerhin steht selbst heute noch vielen der in den Makart-Saal Eintretenden ihre Verblüffung ins Gesicht geschrieben, was wohl in erster Linie auf die schieren Ausmaße der Leinwand zurückzuführen ist.

In zeitgenössischen Besprechungen stößt man im Hinblick auf die Gesamtwirkung des Bildes immer wieder auf gleichlautende Äußerungen. Sie sei "glänzend, blendend, verblüffend"[575], rühmte der Wiener Feuilletonist Ludwig Speidel, und der Makart-Anhänger Friedrich Pecht sprach gar von einem "Meer von sinnbethörendem Glanz, der uns blendet"[576]. Daß hier nicht etwa nur das Streben nach sensationellen, auflagenfördernden Formulierungen oder blinde Künstlerverehrung die Feder zu Übertreibungen führte, zeigt sich bei Autoren, die Makarts Kunst reservierter gegenüberstanden oder sie sogar ablehnten. Ein Kritiker, der die Ausstellung in Leipzig besuchte, geriet nach der Aufzählung verschiedener Mängel gegen Ende seines Artikels doch noch ins Schwärmen: "So lange man das Bild schaut, wird man von dem

574 Vgl. hierzu unten das Kapitel über die Präsentation von Tourneebildern.
575 Ludwig Speidel, "Hans Makart und die Frauen", ders., *Schriften: Auswahl in vier Bänden*, Bd. 2: *Wiener Frauen und anderes Wienerische*, Berlin 1910, S. 10-18, hier S. 13. Erstmals abgedruckt im Feuilleton der Wiener *Neuen Freien Presse* vom 24. März 1878.
576 Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878*, Stuttgart 1878, S. 66.

unaussprechlichen Reiz der schönen Gestalten und der Farbengebung so hingerissen, daß man gar nicht, selbst innerlich nicht, zum Geltendmachen der Bedenken kommt"[577]. Ein Berliner Kollege, der im übrigen durch seinen nüchternen Stil auffällt und eine vergleichsweise distanzierte Beurteilung der Schwächen und Stärken des Gemäldes abgab, konnte dem nur beipflichten: "Die nicht wegzuläugnende Hauptsache ist: das Bild wirkt glänzend, blendend, fascinirend - ein Eindruck der sich auch beim zweiten und dritten Anschauen wiederholt"[578]. Selbst in Besprechungen mit entschieden negativem Tenor finden sich ähnliche Äußerungen, die hier wie widerstrebende Eingeständnisse klingen, dort gleichsam wie Warnungen vor den 'Rattenfängertricks' des Malers. Alles sei darauf berechnet, heißt es bei einem Autor, der seine Bemerkungen in letzterem Sinne als mahnende Aufklärungsarbeit verstand, "die coloristische Wirkung zu steigern und die Sinne des Beschauers in einen Zustand der Trunkenheit zu versetzen. Das ganze Bild wimmelt von den süßesten und blendendsten Farbeneffecten ... Wohin das Auge sich richtet, empfängt es den Eindruck des Prunkvollen, Pomphaften"[579]. Darin erschöpften sich seiner Ansicht nach die Vorzüge des Bildes allerdings bereits weitgehend, und er ging dann dazu über, auf dessen Unvollkommenheiten hinzuweisen.

Wenn schon professionelle Kritiker derart von dem Gemälde beeindruckt waren, ist zu erahnen, wie sehr erst das normale Ausstellungspublikum in seinen Bann geraten mußte. Makart, das läßt sich auch ohne historische Kenntnisse über den Hergang des Einzugs Karls V. in Antwerpen im Jahre 1520 feststellen, lag wenig daran, ein realistisches Bild jenes über drei Jahrhunderte zurückliegenden Geschehens zu vermitteln. Das geschichtliche Ereignis diente ihm vielmehr dazu, ein auf schlagende Wirkung hin angelegtes, dekoratives Arrangement auf der Leinwand zu gestalten. In riesigem Format präsentierte er dem Publikum seiner Zeit das zauberhafte Reich einer vergangenen höfischen Kultur, in dem Jugend, Schönheit und Sinnlichkeit zu vollkommener Entfaltung gelangen.

577 *Leipziger Nachrichten*, Nr. 167, 17. Juni 1879, Beilage, S. 3 ("Makart's Bild").
578 *Augsburger Allgemeine Zeitung*, Nr. 78, 19. März 1879, S. 1147 ("Berliner Kunstbriefe: XII.").
579 *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 119, 12. März 1879, Mittagsausgabe, S. 6 ("Locales und Vermischtes").

2. Zur Entstehung des Bildes

2.1. Quellen und Anregungen

Makart hat sich bei Themenwahl und Gestaltung nicht nur durch schriftliche und bildliche Dokumente des 16. Jahrhunderts anregen lassen, sondern auch durch kulturelle Erscheinungen seiner Gegenwart. Beidem soll im folgenden nachgegangen werden, während die Frage künstlerischer Vorbilder im engeren Sinne - sie wäre ebenfalls zweigleisig zu beantworten, würde zur venezianischen Malerei des Frühbarock, zu Rubens und Rembrandt ebenso führen wie zu verschiedenen Meistern des 19. Jahrhunderts - weitgehend ausgeklammert bleibt.[580]

Schriftliche Quellen

Die originale Handschrift des Dürerschen Tagebuchs ist verloren, der von Hans Rupprich[581] 1956 publizierten kommentierten Fassung liegen zwei Abschriften aus dem 17. Jahrhundert zugrunde. Zu Zeiten Makarts war die kritische Aufarbeitung der Quellen noch nicht so weit fortgeschritten, für die damaligen Drucke des Tagebuchs wurde nur eine der beiden Abschriften herangezogen.[582] Das gilt auch für die Edition von 1872, die der Wiener Kunsthistoriker Moriz Thausing[583] im Vorwege seiner vier Jahre später erschienenen Biographie Dürers zusammen mit anderen schriftlichen Aufzeichnungen des Künstlers herausgab. Es ist davon auszugehen, daß Makart diese rasch Verbreitung findenden Bücher kannte, zumal auch zeitgenössische Rezensenten des Gemäldes und seiner Vorstudien sich auf die Arbeiten Thausings bezogen.[584]

In einer Notiz von Anfang August 1520 beschrieb Dürer die Vorbereitungen, die man in Antwerpen für den festlichen Einzug traf. Thausing gab die Eintragung in neuhochdeutscher Sprache wieder:

> "Mein Wirth führte mich nämlich in die Werkstätte der Maler im Zeughaus zu Antwerpen, wo sie den Triumphbau herrichten, durch welchen man den König Karl einführen soll. Dieses

---

580 Vgl. hierzu Frodl, *Makart*, S. 50f., und Renata Mikula, "Studien zu Hans Makart", Diss. Wien 1971, S. 35.

581 Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde., hg. v. Hans Rupprich, Berlin 1956-1969, hier Bd. 1, S. 146-202. Zum mutmaßlichen Verbleib der Originalhandschrift, zu den Abschriften und späteren Drucken s. S. 146.

582 Zur Publikationsgeschichte des Tagebuchs im 19. Jahrhundert vgl. Karl Hegel, "Der Einzug Karl's V. in Antwerpen: Von A. Dürer gesehen und von H. Makart gemalt", *Historische Zeitschrift*, Bd. 44, 1880, S. 446-459, hier S. 447.

583 Moriz Thausing, *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 3), Osnabrück 1970 (Nachdr. der Ausg. von 1872), S. 76-133, und ders., *Dürer: Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876.

584 Das tat zum Beispiel Oscar Berggruen in seinem Artikel in der *Kunst-Chronik*, 1878, Sp. 441-446. Die Wiener Vorstudie - ich komme noch auf sie zurück - besprach Carl von Lützow, ebd., 1875, Sp. 694f. Er bezog sich dabei statt auf die seinerzeit noch nicht erschienene Biographie von Thausing auf das Buch *Reliquien von A. Dürer* (1828) des Nürnberger Verlegers und Schriftstellers Friedrich Campe. Bei Campe ist der Wortlaut nahezu der gleiche wie bei Thausing. Frodl, *Makart*, S. 364, verweist bei der Angabe der Quellen Makarts auf die Edition Rupprichs, was nicht ganz korrekt ist. Makart stand nicht der nach quellenkritischer Methode rekonstruierte Originaltext des Tagebuchs in frühneuhochdeutscher Sprache zur Verfügung, oder im Falle der Schilderung an Melanchthon der vollständige lateinische Text, sondern in Neuhochdeutsch übertragene Fassungen gemäß dem Kenntnisstand seiner Zeit. Daher zitiere ich im folgenden aus der Quellensammlung und der Biographie Thausings, und weise auf die entsprechenden Passagen bei Rupprich in Anmerkungen hin.

> Werk ist vierhundert Bögen lang und ein jeder 40 Schuh weit und wird auf beiden Seiten der Gasse aufgestellt, zwei Stockwerke hoch; darauf wird man die Schauspiele aufführen. Diess kostet zusammen von den Schreinern und Malern 4000 Gulden, und ist diess Werk in allem überaus kostbar gemacht"[585].

An späterer Stelle hielt Dürer fest: "Ich habe einen Stüber gegeben für das gedruckte 'Einreiten zu Antwerpen', wie der König mit einem köstlichen Triumph empfangen wurde - da waren die Pforten gar kostbar verziert - mit Schauspielen, grosser Freudigkeit und so schönen Mädchengestalten, dergleichen ich wenig gesehen habe"[586].

Bei einer seiner Zusammenkünfte mit Melanchthon 1525/26 in Nürnberg schilderte Dürer den Ablauf des Einzugs. Melanchthon baute den Bericht in eine theologische Vorlesung ein, die sein Schüler Johannes Manlius publizierte.[587] Thausing schrieb hierüber:

> "Genaueres theilte er nachmals Melanchthon mit von den herrlichen Schauspielen, die er da gesehen habe, und wie in den, offenbar mythologischen Gruppen die schönsten Jungfrauen ausgestellt gewesen wären, fast ganz nackt und bloss von einem ganz dünnen und durchsichtigen Schleier umhüllt. Der junge Kaiser habe zwar die Mädchen keines Blickes gewürdigt, er aber sei gerne herangekommen, sowohl um zu sehen was vorgestellt werde, als auch um den vollendeten Wuchs der Jungfrauen genauer zu betrachten; oder wie er sich ausdrückte: Ich, weil ich ein Maler bin, habe mich ein bischen unverschämter umgeschaut"[588].

Die schriftlichen Quellen bestätigen den Eindruck, Makart habe sich nicht um eine authentische Darstellung bemüht. Er folgte der Überlieferung nur so weit, wie sie seiner Vorstellung von einer spektakulären Inszenierung des Stoffes entsprach. Von dem "Triumphbau" und den darauf gezeigten "Schauspielen" ist nichts zu sehen. Die schönen unbekleideten "Jungfrauen" versetzte er von der Höhe der zweistöckigen Gerüste hinunter auf die Straße, um sie dekorativ zu beiden Seiten Karls zu gruppieren.

Bildquellen des 16. Jahrhunderts

Karl V. ließ sich im Laufe seines Lebens immer wieder von zum Teil erstrangigen Künstlern porträtieren.[589] Da Makart häufig reiste[590] und dabei viele europäische Sammlungen besuchte, ist anzunehmen, daß er nicht nur Bernhard Strigels Wiener Bildnis Kaiser Maximilians I. im Kreis seiner Familie von 1515 (Abb. 49) kannte, sondern auch andere Darstellungen des jugendlichen Karl. Die Konrad Meit zugeschriebene Brügger Tonbüste des Siebzehnjährigen (Abb. 50) und das im Jahr darauf von Bernard van Orley geschaffene Budapester Porträt (Abb. 51) überliefern die markanten, um nicht zu sagen häßlichen Gesichtszüge: das weit vorgeschobene Kinn und die "Habsburger Lippe", die es ihm

585 Thausing, *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime*, S. 83f. Vgl. Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, S. 151f.
586 Thausing, *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime*, S. 95. Vgl. Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, S. 157f. Zum Inhalt des gedruckten Festprogramms s. ebd., S. 186, Anm. 251.
587 Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, S. 325. Der lateinische Originaltexts ist auf S. 327 abgedruckt. Vgl. die Übersetzung bei Hegel, "Einzug Karl's V. in Antwerpen", S. 452f.
588 Thausing, *Dürer*, S. 421.
589 Hervorzuheben sind die von Tizian geschaffenen Bildnisse. Vgl. Georg Poensgen, "Bildnisse des Kaisers Karl V.", Peter Rassow u. Fritz Schalk (Hg.), *Karl V.: Der Kaiser und seine Zeit*, Köln 1960, S. 173-179.
590 Frodl, *Makart*, S. 51.

unmöglich machte, den Mund vollständig zu schließen. Der Realismus der Bildnisse erlaubte eine einfühlsame Charakterisierung, von der sich bei Makart nur ein schwacher Abglanz (Abb. 52) findet. Die schmale Physiognomie mag von der Büste übernommen sein, das schwarze Barett mit Schmuckbesatz von dem Budapester Gemälde; darüber hinaus verzichtete er auf individuelle Züge zugunsten einer verschönten Wiedergabe Karls, die seiner ästhetisierten Auffassung des gesamten Geschehens entsprach. So erhielt das 'Zauberreich', das er auf der Leinwand erstehen ließ, einen zu ihm passenden Herrscher, einen 'Märchenprinzen'. Im Falle Dürers stand dessen Münchener Selbstbildnis (Abb. 53) von 1500 Pate, womit er dem gängigen Typus der Dürerdarstellung im 19. Jahrhundert folgte.[591]

Eine andere historische Bildquelle, mit der Makart vertraut war, ist das umfangreiche Holzschnittwerk *Triumphzug Maximilians*, an dem seit 1512 in kaiserlichem Auftrag Hans Burgkmair, Albrecht Altdorfer und eine Anzahl weiterer hochkarätiger Künstler arbeiteten.[592] Im Todesjahr Maximilians 1519 noch nicht fertiggestellt, sollte es schließlich unvollendet bleiben. Von den in der Albertina in Wien erhaltenen originalen Holzstöcken der Erstausgabe von 1526 wurden 1777 und 1796 zwei Neuauflagen gedruckt, welche die Holzschnittfolge im 19. Jahrhundert weithin bekannt machten. Bei der Gestaltung der Standarte mit dem Wappen Antwerpens (Abb. 54) orientierte Makart sich offenkundig an den aus der Werkstatt Altdorfers stammenden Blättern mit den berittenen Bannerträgern der österreichischen und burgundischen Erbländer (Abb. 55).[593]

Im Zentrum dieser idealen Festzugkonzeption der Renaissance stand der *Große Triumphwagen*, für den Dürer 1518 die Vorlagen schuf (Abb. 56). Auf einem reich verzierten, von Pferdegespannen gezogenen Prunkwagen thront Maximilian, umgeben von Allegorien in der Gestalt lorbeerbekränzter Frauen. Makart verwandte das Motiv der ausschreitenden Frauengestalt mit erhobenem Lorbeerkranz (Abb. 57) kaum verändert in seiner Wiener Vorstudie von 1875 (Abb. 58). In der Endfassung macht sich der Einfluß der Blätter nicht mehr im Detail bemerkbar, sondern allenfalls noch in der zugrundeliegenden Idee des von weiblichen Allegorien umgebenen Herrschers. Von hierher könnte Makarts Einfall stammen, die unbekleideten Frauen nicht, wie von Dürer berichtet, auf Schaugerüsten zu gruppieren, sondern in unmittelbarer Nähe zu Karl.

---

591 Zur Dürer-Rezeption im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit Künstlerfesten und historischen Festzügen, aber auch den üblicherweise zur Darstellung Dürers herangezogenen Bildquellen vgl. Wolfgang Hartmann, *Der historische Festzug: Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 35), München 1976, S. 22-25.

592 Hartmann, ebd., S. 34f., hat nachgewiesen, daß Makart für die von ihm entworfenen Abteilungen des historischen Festzugs von 1879 in Wien diese Holzschnittfolge als Anregung heranzog. Mit den folgenden Angaben zum *Triumphzug Maximilians* folge ich ebd., S. 11f.

593 Vgl. Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer: Graphik, Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen*, München 1963, S. 25 u. 124f. Für die Zusammenstellung der Festzugsgruppen kopierte er später sogar ganze Figuren. Vgl. Hartmann, *Der historische Festzug*, Abb. 47, 50, 51, 60 u. S. 34f.

Historische Feste und Umzüge

Die Historienmalerei war im 19. Jahrhundert nur eines von zahlreichen künstlerischen Medien, in dem sich die Zeit ein 'Bild' von der Vergangenheit machte. Das geschah in der Romanliteratur ebenso wie in der Schauspielkunst und im Festwesen. Alle diese Formen einer spielerisch-ästhetisierten Verlebendigung von Geschichte gingen von den originalen schriftlichen und bildlichen Quellen aus, aber sie beeinflußten sich auch gegenseitig. Zum Verständnis des Makartschen Gemäldes, besonders der Wahl des Themas und der Art seiner Behandlung, ist es wichtig, sich diese Parallelen und Querverbindungen der kulturellen Erscheinungen klar zu machen.

Im Falle eines gemalten Festzugs wie dem *Einzug Karls V.* liegt es nahe, den Zusammenhang mit den zahlreichen historischen Umzügen der zeitgenössischen Festkultur zu suchen. Diese wurden seit der Mitte des Jahrhunderts immer beliebter und entwickelten sich in den siebziger Jahren zu einer regelrechten Mode.[594] Besonders häufig gelangte, wie in der damaligen Historienmalerei, die Epoche der "deutschen Renaissance" um 1500, mit Maximilian I. und Karl V. als Hauptfiguren, zur Darstellung.[595] Auch in der künstlerischen Ausgestaltung kamen sich Malerei und Festzugswesen sehr nahe, was kaum verwundern kann angesichts der Tatsache, daß es oftmals renommierte Historienmaler waren, welche die Aufträge für das Arrangement der Festzüge erhielten.[596] Auch Makart wurde diese ehrenvolle Aufgabe zuteil. Für den Festzug am 27. April 1879 anläßlich der Silberhochzeit des österreichischen Kaiserpaars betraute die Wiener Künstlergenossenschaft ihn mit den Entwürfen der verschiedenen Abteilungen.[597] So wie ihm dabei die Erfahrungen des Vorjahres - die Inszenierung eines Festzugs auf der Leinwand - zugute kamen, so profitierte er andererseits bei der Ausführung eben dieses Monumentalgemäldes von der Vertrautheit mit historischen Festzügen.

Besonders hervorzuheben ist das von der Münchener Künstlergesellschaft "Allotria" am 19. Februar 1876 im königlichen Odeon ausgerichtete Maskenfest "Festzug Kaiser Karls V."[598] Das Thema war der kaiserliche Einzug in München am 10. Juni 1530. Karl V. befand sich damals auf dem Weg von Bologna zum Augsburger Reichstag. Mitglieder der Allotria schufen zur Dekoration der Bühne in wochenlanger Arbeit großformatige, Gobelins vortäuschende Kartons mit Darstellungen aus dem Leben Maximilians und Karls, vor denen dann im Laufe des Abends in einer vielfältigen Szenenfolge ein universales Bild der deutschen Renaissance entfaltet wurde - gleichsam ein bewegtes Panorama dieser Geschichts- und Kulturepoche. Friedrich August Kaulbach hatte die Ehre, die Rolle des Kaisers zu spielen, Franz von

---

594 Hartmann, *Der historische Festzug*, S. 32.
595 Zu den vorherrschenden Themen historischer Festzüge s. ebd., S. 144-152, bes. S. 145. Übersichten der beliebtesten Sujets in der Historienmalerei geben Hager, *Geschichte in Bildern*, S. 315-334, und Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 268-285. Zu den Verbildlichungen Karls V. s. Hager, S. 320f., und Börsch-Supan, S. 280f. u. 284f.
596 Hartmann, *Der historische Festzug*, S. 142.
597 Zum Wiener Festzug von 1879 s. ebd., S. 32-36, 238f. u. Abb. 49-70.
598 Zur Geschichte der Allotria siehe Andreas Haus, "Gesellschaft, Geselligkeit, Künstlerfest", *Franz von Lenbach 1836-1904*, Katalog zur Ausstellung im Lenbachhaus München, 14. Dezember 1986 bis 3. Mai 1987, bearb. v. Rosel Gollek, München 1987, S. 99-116, sowie Karl Sälzle, "Das Leben im Fest", *Ein halbes Jahrhundert Münchener Kulturgeschichte: Erlebt mit der Künstlergesellschaft Allotria*, München 1959, S. 139-195. Zum Kostümfest von 1876 siehe ebd., S. 146-153, sowie im Artikel von Haus S. 102-104.

Defregger trat als Dürer auf. Zu den Gästen zählten neben großbürgerlichen Münchener Gesellschaftskreisen viele bayerische Adelige, bis hin zu Angehörigen der königlichen Familie, außerdem zugereister auswärtiger Hochadel. Um ihnen Gelegenheit zu geben, sich passend zu kostümieren, ließ der Akademieprofessor und Allotrianer Wilhelm Diez seine Schüler über hundert Kostümskizzen anfertigen, die lange vor dem Beginn des Festes öffentlich ausgestellt wurden. Eine Reihe von Städten des Deutschen Reiches, aber auch Wien, London und St. Petersburg sandten Abordnungen ihrer Künstlerschaften. Makart, der die meisten Mitglieder der Allotria noch von seiner Studienzeit bei Piloty (1861-1866) her kannte, wäre zweifellos mit nach München gereist, hätte er sich damals nicht gerade in Ägypten aufgehalten, wo er die Wintermonate 1875/76 verbrachte.[599] Bereits zwei Monate nach dem Fest erschien jedoch in München - wie eine Anzeige[600] (Abb. 59) in der *Kunst-Chronik* belegt - eine umfangreiche, aus dreihundert Aufnahmen bestehende Photoserie, die es ihm erlaubte, sich ausgiebig über die Kostüme der einzelnen Teilnehmer und die Zusammenstellung der Gruppen zu informieren.

Im August 1877 war Makart dann tatsächlich als Vertreter der Wiener Künstlergenossenschaft unterwegs, und zwar nach Antwerpen, wo ein großer Künstlerkongreß anläßlich des 300. Geburtstages von Rubens stattfand.[601] Mehr als diese Tagung lockten aber sicherlich die in den Straßen Antwerpens aufgeführten Schauspiele und Festzüge. Die *Kunst-Chronik* berichtete ihren Lesern ausführlich von dem Geschehen und vermittelt heute einen Eindruck von den gewaltigen Anstrengungen, die man unternahm, um die ganze Stadt in eine feierliche Kulisse zu verwandeln:

> "Antwerpen zeigte sich glorios, flandrisch wohllebend und üppig, in seinem Festschmuck. Man versteht hier zu feiern und das Andenken der berühmten joyeuses entrees wachzuhalten ... Reihen von Mastbäumen längs den Straßen mit Bannern und Emblemen, Bänder und Blumen- und Laubgewinde dazwischen, Laubpforten in den Straßen, Fahnen groß und klein überall - dann die kolossalen Triumphpforten, die Säulen, Obelisken, Pavillons, die Statuen, Inschriften und was nur anzubringen war"[602].

Inwieweit Makart aus Antwerpen Anregungen für die Gestaltung bestimmter Motive mitnahm, läßt sich ebensoschwer feststellen wie im Falle des Münchener Festzugs. Wichtiger als Einzelheiten war wohl auch eher das Erlebnis insgesamt. Es mag ihm den entscheidenden Anstoß gegeben haben, die schon seit Jahren in Skizzen vorformulierte Idee endlich in einem Monumentalgemälde auszuführen.

Historienmalerei, Theater, Lebende Bilder

Auf eine detaillierte Einordnung des Bildes in die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts kann im Rahmen dieser Studie verzichtet werden. Das Pompöse und Theatralische, der gigantische Aufwand bei der

---

599 Frodl, Makart, S. 40f.
600 *Kunst-Chronik*, 1876, Sp. 439f. Die Ausgabe stammt vom 14. April 1876. Etwa hundert der Photographien sind erhalten. Vgl. die zahlreichen Abbildungen bei Haus, "Künstlerfest".
601 Zur Reise der Wiener Künstlerdelegation nach Antwerpen und den dortigen Festlichkeiten s. *Kunst-Chronik*, 1877, Sp. 630f., 777-785, 809-813 u. 825-831.
602 Ebd., Sp. 780.

Inszenierung des Ganzen, auch die Intensität des Malerischen, sind Höhe- und zugleich Endpunkte von Entwicklungen, die zum Teil mehr als ein Jahrhundert zurückreichen. Bereits Wests *Wolfe* (Abb. 1) verrät in der Komposition der Szenerie, besonders im Hinblick auf die starke Betrachterorientierung und das überaus künstliche Arrangement der Figuren, den Einfluß des Londoner Theaters[603]. Seine *Verurteilung Christi* (Abb. 15) führt das biblische Drama erstmals als 'Breitwandfilm' mit einem Massenaufgebot an Statisten vor, und sein riesiges frühromantisches Alterswerk *Tod auf dem fahlen Pferd* (Abb. 16) dringt mit einer von der Intensität her dem *Einzug Karls V.* vergleichbaren, dabei jedoch ungezügelten 'visuellen Energie' auf den Betrachter ein. Die grandes machines eines Horace Vernet, die oben behandelten Erfolgsbilder Gallaits und de Bièfves, oder auch Thomas Coutures berühmte *Römer der Verfallszeit* - das sind einige der Werke, denen Makart auf seinen zahlreichen Reisen begegnet sein wird und die ihn thematisch und stilistisch beeinflußt haben mögen; ob dazu auch Albert Landerers (1816-1893) *Einzug der schweizerischen Gesandten zum Basler Bundesschwur 1501* (Abb. 60) von 1855 zählt, wie Franz Zelger[604] vorschlägt, sei dahingestellt. Plausibler erscheint mir als direktes Vorbild Pilotys Monumentalgemälde *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus* (Abb. 61). Es machte 1873 auf der Wiener Weltausstellung Furore und war das einzige Exponat, das es in seiner spektakulären Gesamterscheinung mit Makarts gleichzeitig separat im Künstlerhaus gezeigtem Kolossalbild *Venedig huldigt Caterina Cornaro* (Abb. 62) aufnehmen konnte.[605] Wohl deuten das riesenhafte Format, die überreiche Ausstattung und die malerische Prachtentfaltung auf Einflüsse des einstigen Schülers hin; einzelne Details wie die lorbeerkranzschwenkenden Römer im Hintergrund oder die Blumengirlanden als Dekoration, vor allem aber das effektvolle Helldunkel und die diagonale Anlage des Zuges mit der Spitze rechts im Bildvordergrund, finden sich dann aber im *Einzug Karls V.* wieder. Makart mag den Erfolg Pilotys in 'seiner' Stadt Wien als Herausforderung betrachtet haben, den Münchener Künstlerfürsten mit einem noch aufwendigeren Gemälde zu übertrumpfen.

Die deutlichen Anklänge an Bühnenspiel und Lebende Bilder im *Einzug Karls V.* erklären sich zum einen aus der traditionellen Nähe der Historienmalerei zur Schauspielkunst. Im Falle Makarts sind darüber hinaus aber auch dessen vielfältige persönliche Verbindungen zur Welt des Theaters in Rechnung zu stellen: Er zählte eine Reihe von Schauspielern zu seinem Freundeskreis, wählte mit Vorliebe Themen aus Theaterstücken als Sujets, schuf Entwürfe für Bühnenvorhänge und war als Arrangeur für Lebende Bilder tätig.[606] Zu erwähnen ist schließlich seine Bekanntschaft mit Richard Wagner, dessen aufwendige

---

603 Siehe hierzu ausführlich Abrams, *West*, S. 161-184. Die enge Verbindung zwischen der Malerei und dem Theater läßt sich übrigens nicht nur in England bereits früh nachweisen. Der Historienmaler Anton Petter arrangierte beispielsweise schon 1813 seine Modelle zu Kompositionsstudien auf der Bühne eines Wiener Theaters. Vancsa, "Historienmalerei", S. 53.

604 Franz Zelger, *Heldenstreit und Heldentod: Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich/Freiburg i. Br. 1973, S. 78-80. Auf S. 80 heißt es: "Es ist wahrscheinlich, dass dieses aufwendig und dynamisch gestaltete Prunkgemälde Hans Makart in großen Zügen als Vorbild für seinen 'Einzug Karls V. in Antwerpen' gedient hat. Beide Darstellungen weisen unverkennbar ähnliche Gruppierungen der Massen und Reiter auf".

605 Zur Ausstellung der *Caterina Cornaro* s. in der Chronik S. 468-470.

606 Frodl, *Makart*, S. 20 u. 23. Hinsichtlich der Bühnenvorhänge vgl. in der Chronik S. 474. Makarts Tätigkeit als Arrangeur Lebender Bilder erwähnt Frodl, ebd., S. 24., ohne Beispiele zu nennen. Daher sei eines erwähnt, auf das ich in den Quellen gestoßen bin: Zum Auftakt der Feierlichkeiten anläßlich der Silberhochzeit des österreichischen Kaiserpaars kam es in Wien auf Einladung des Erzherzogs Ludwig zur Aufführung Lebender Bilder. Nach dem Bericht des Korrespondenten des *Berliner Börsen-*

Inszenierungskunst er schon in seiner Münchener Studienzeit erleben konnte.[607] Makart bewunderte den Komponisten, wenngleich das Verhältnis zwischen den beiden eher einseitig war; 1875 gab er ihm zu Ehren ein großes Atelierfest, im Jahr darauf besuchte er die erste Gesamtaufführung des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth.

Die Forschung hat stets auf die geschilderten Zusammenhänge hingewiesen, und schon die Zeitgenossen Makarts waren dafür nicht blind. So schrieb Adolf Rosenberg 1879 über Makarts erstes großes Historienbild, die 1873 vollendete *Caterina Cornaro*, es sei "streng genommen nichts mehr als ein geschickt gestelltes Lebendes Bild, der brillante Schlußeffekt einer Oper. Auf das Klingelzeichen des Regisseurs haben sich die Mitspieler auf ihren im Voraus angwiesenen Platz begeben, ihre Glieder sind starr und unbeweglich ... Wenn man will, ein Wachsfigurenkabinet, eine Sammlung farbiger Thonfiguren, denen der Funke des Prometheus fehlt"[608]. Diese Beschreibung läßt sich durchaus auf den *Einzug Karls V.* übertragen. Makart wirkte seinerseits auf dieses ihn beeinflussende künstlerische Medium zurück. Nach der überaus erfolgreichen Präsentation des Gemäldes auf der Weltausstellung in Paris im Sommer 1878 wandte sich, wie es in einer Meldung des *Hamburgischen Correspondenten* heißt, der Direktor des dortigen "Gaite-Theaters"[609] mit der Bitte um "colorirte Photographien" an Makart, da er die Absicht habe, "alle großen und ausgezeichneten Gemälde der Pariser Ausstellung dem Pariser Publikum als Tableaux vivants vorzuführen". Reagierte der Künstler auf diesen "speculativen Einfall", wie das Blatt schrieb, noch ablehnend - vielleicht hatte der Franzose nur zu wenig für die Photographien geboten - so konnte man dann ein Jahr später tatsächlich sein berühmtes Werk in Verbindung mit einer Posse als *tableau vivant* auf der Bühne des Wiener Ringtheaters bewundern.[610]

2.2. Die Entstehungsgeschichte

Aus einem Atelierbericht Carl von Lützows, des Wiener Redaktionsleiters der *Kunst-Chronik*, geht hervor, daß Makart sich spätestens seit dem Frühsommer 1875 mit einer monumentalen Verbildlichung des von Dürer überlieferten Einzugs befaßte.[611] Bei der entsprechend groß dimensionierten Studie (Abb. 58), die Lützow in der Werkstatt des Künstlers ausgestellt sah und in seinem Artikel besprach, sind die

---

Couriers, Nr. 191, 25. April 1879, S. 2f. ("Reporter"), hielt man das von Makart entworfene Bild *Erstes Zusammentreffen Maximilian's mit seiner Braut Maria von Burgund. Gent 14. August 1477* für die gelungenste Darbietung.

607 Zur Beziehung zwischen Makart und Wagner s. Frodl, *Makart*, S. 47f.

608 Adolf Rosenberg, "Drei Sensationsmaler, II. Hans Makart", *Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, 1879, Januar-März, S. 497-511, hier S. 505f. Bei den beiden anderen 'Sensationsmalern' handelt es sich um Arnold Böcklin ("I. Arnold Böcklin", ebd., S. 387-397) und Gabriel Max ("III. Gabriel Max", ebd., April-Juni, S. 18-30).

609 *Hamburgischer Correspondent*, Nr. 283, 27. November 1878, S. 14 ("Theater, Kunst und Wissenschaft").

610 Das erwähnt Frodl, *Makart*, S. 24, unter Berufung auf die *Neue Freie Presse* vom 2. Oktober 1879.

611 *Kunst-Chronik*, 1875, Sp. 693-695. Der Bericht ist datiert auf den 25. Juli 1875, aber für die Anfertigung der außergewöhnlich großen Studie sind sicherlich mindestens einige Wochen zu veranschlagen. Vgl. in der Chronik S. 474.

Anklänge an Theater und Lebende Bilder weniger deutlich als in der Endfassung.[612] Auch die Stabilität der Komposition und das Statuenhafte der Figuren entwickelte Makart erst zu einem späteren Zeitpunkt. Das Ereignis spielt am Hafen. Die Schiffe, mit denen Karl und sein Gefolge eingelaufen sind, nehmen im Hintergrund vor freiem Himmel breiten Raum ein. Das Tageslicht fällt ungehindert auf den Zug, der nicht stillsteht, sondern durch die energisch ausschreitende, hier noch bekleidete Ehrenjungfrau mit erhobenem Lorbeerkranz in Bewegung gehalten wird. Die Komposition wirkt weniger statisch, die Handlung bleibt im Fluß. Das liegt zum Teil am dynamischen Pinselduktus und an erzählerischen, die Szenerie auflockernden Details, vor allem aber daran, daß die Figuren in lebendiger Bewegung und mit vergleichsweise natürlichen Gebärden auftreten. Sie sind zudem weniger auf den Betrachter ausgerichtet. Für die Endfassung verlegte Makart den Ort des Geschehens in die Stadt. Die Nähe des Hafens ist nur noch durch etwas Takelage links oben im Bild angedeutet, der Himmel kaum sichtbar. Die Enge der Straße erlaubte es, den Bildraum nach hinten abzuschließen, das Bühnenhafte zu betonen und künstliche Beleuchtungseffekte zu schaffen.

Die von Frodl auf 1876 oder 1877 datierte Hamburger Farbskizze (Abb. 63) zeigt lediglich Karl und seine direkte Umgebung, und zwar in einer gegenüber dem ausgeführten Gemälde seitenverkehrten Anordnung.[613] In der mit schwungvollem Pinselstrich offenbar in wenigen Stunden hingeworfenen Studie wird weitgehend auf Einzelheiten verzichtet, stellenweise geht sie in einen fast abstrakten Tanz heller und dunkler Töne über. Bemerkenswert ist gleichwohl ein eben noch erkennbares Handlungsmotiv: Karl erhält auf einem Tablett den Willkomm gereicht. Die Plazierung des Pokals genau auf der senkrechten Mittelachse des Bildes legt die Vermutung nahe, daß Makart die Geste der Übergabe als zentrales Motiv der Komposition ausprobieren wollte. Diese Variante ließ er am Ende jedoch konsequenterweise zugunsten einer denkmalhaften Auffassung Karls fallen.

In dem Makart gewidmeten Kapitel seines Überblickswerkes *Deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts* vermerkte Friedrich Pecht, der Künstler habe die Arbeit an dem Gemälde im Herbst 1875 aufgenommen, sie aber aus verschiedenen Gründen immer wieder unterbrochen: Den Winter 1875/76 verbrachte er mit befreundeten Malern in Ägypten, 1877 unternahm er eine längere Reise nach Spanien, und dazwischen schuf er, "um rasch Geld zu verdienen, zur Hinhaltung der den unverbesserlichen Verschwender drängenden Gläubiger ein paar Dutzend anderer Bilder"[614]. Allmählich lief ihm die Zeit davon, denn das Gemälde sollte bereits im Frühjahr 1878 nach Paris gebracht werden, um dort das Prunkstück der österreichischen Malerei auf der Weltausstellung zu bilden. Begann er, wie Frodl annimmt, erst nach der Antwerpenreise und der Teilnahme an den Rubensfeierlichkeiten im Herbst 1877 ernsthaft mit der Ausführung, so ergibt sich daraus ein Zeitraum von nur einem halben Jahr bis zur Fertigstellung Ende Februar 1878.[615] Für die Bewältigung einer Leinwand von derartigen Ausmaßen war

612 Vgl. zu der Studie Frodl, *Makart*, S. 353f.
613 Zu der Hamburger Farbskizze sowie weiteren, hier nicht behandelten Vorstudien vgl. ebd., S. 363f.
614 Pecht, *Deutsche Künstler*, Bd. 2, S. 400.
615 Frodl, *Makart*, S. 24. Emil Pirchan, *Hans Makart: Leben, Werk und Zeit*, Wien/Leipzig 1942, S. 63, nennt den 24. Februar als Tag der Vollendung des Bildes.

das eine sehr kurze Spanne. Makart war allerdings, im guten wie im schlechten Sinne, als überaus produktiver "Schnellmaler"[616] bekannt, und so ist ihm ein solcher Kraftakt durchaus zuzutrauen; nur wenige Partien lassen die sonst vorherrschende Sorgfalt des Farbauftrags vermissen. Ob er Gehilfen beschäftigte, ist nicht bekannt, lediglich der Rappen Karls soll von dem Wiener Pferdemaler Rudolf Huber stammen.[617] Da Makart über ein Atelier (Abb. 64) von fast hallenartigen Abmessungen verfügte, konnte er die Leinwand in einem Stück aufspannen und so die Arbeit wesentlich erleichtern. In der Literatur findet sich außerdem der Hinweis, Makart habe eine Versenkung und eine Apparatur mit Flaschenzügen einbauen lassen, um auf Leitern verzichten zu können.[618]

Die Wiener Tageszeitung *Die Presse* berichtete am 7. März, daß der *Einzug Karls V.* sich bereits im oberen Mittelsaal des Künstlerhauses befinde, Makart daran aber noch "einige Striche nachzutragen"[619] habe und das Publikum sich daher noch ein paar Tage gedulden müsse. In der *Wiener Sonn- und Montagszeitung* hieß es, er habe es absichtlich schon vor der Vollendung in das Künstlerhaus bringen lassen, "um dort unter der Wirkung des auflösenden, zersetzenden Oberlichtes die letzte Feile an das große Bild zu legen"[620]. So wolle der Künstler sein Werk optimal auf die im Ausstellungssaal herrschenden, von den im Atelier abweichenden Lichtverhältnisse einstellen. Dem *Fremden-Blatt* ist schließlich zu entnehmen, daß das Bild zunächst ohne Rahmen gezeigt wurde, und zwar an der "Sensationswand des Künstlerhauses, derselben, wo einst 'Katharina Cornaro' und später auch Siemiradzki's Nero-Bild gehangen"[621].

616 So bezeichnete ihn etwa ein Kritiker in der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Nr. 19, 10. März 1878, S. 2 ("Caféhaus-Plaudereien"). Vgl. unten S. 270f.
617 Frodl, *Makart*, S. 364, unter Berufung auf die Wiener *Neue Freie Presse* vom 17. Juni 1908.
618 Karl Ziak, *Wien vor hundert Jahren oder Rausch und Katzenjammer*, Wien 1973, S. 198. Ähnliches erwähnen, wie bei Ziak auch hier ohne Quellenbeleg, Richard Hamann u. Jost Hermand, *Gründerzeit* (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd. 1), Berlin 1965, S. 25.
619 *Die Presse*, Nr. 65, 7. März 1878, S. 1 ("Feuilleton").
620 *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Nr. 19, 10. März 1878, S. 2 ("Caféhaus-Plaudereien").
621 *Fremden-Blatt*, Nr. 70, 12. März 1878, S. 11 ("Feuilleton: Künstlerhaus").

3. Ausstellung, Rezeption, Vermarktung

3.1. Die Erstausstellung in Wien

3.1.1. Ablauf

Am 9. März 1878 meldete die *Neue Freie Presse*, Makarts Werk werde vom nächsten Tag an, einem Sonntag, "auf kurze Zeit"[622] im Künstlerhaus zur Ausstellung gelangen, bevor es seine Reise nach Paris antrete. In der Sonntagsausgabe der Zeitung erschien unter der Rubrik "Theater und Vergnügungen in Wien" erstmals eine von nun an täglich hier plazierte Werbeanzeige (Abb. 65), aus der hervorgeht, daß daneben die Permanente Ausstellung weiterlief. Von ihr ist in den Pressekritiken fortan allerdings kaum die Rede, der *Einzug Karls V.* stand eindeutig im Mittelpunkt des Interesses von Rezensenten wie Besuchern. Der Eintrittspreis betrug regulär 50 Kreuzer, an Sonn- und Feiertagen nachmittags ab zwei Uhr dagegen nur 20 Kreuzer. Die Anzeige machte auf die Möglichkeit aufmerksam, Jahreskarten zum Preis von 8 Gulden für Familien, oder 4 Gulden für Einzelpersonen, zu erwerben. Die Künstlergenossenschaft wollte mit der Schau des Makartschen Sensationsbildes offenbar nicht nur kurzfristig für Schlagzeilen und Besucherandrang sorgen, sondern möglichst auch neues Stammpublikum gewinnen. Die Veranstaltung war täglich von neun bis fünf Uhr zugänglich.

Schon am Eröffnungstag kamen 3.000 Personen[623], und im Laufe der Woche blieb der Ansturm so groß, daß die Öffnungszeit am Donnerstag auf halb neun[624] und am Samstag wiederum um eine halbe Stunde[625] vorverlegt wurde. Am Sonntag, den 17. März, der ursprünglich als letzter Ausstellungstag angekündigt war, übertraf der Andrang dann noch einmal alle Erwartungen. Die *Presse* gab davon am Montag eine anschauliche, durch Zahlen bereicherte Schilderung:

> "Alles, was die nackten Ehrenjungfrauen noch nicht gesehen hatte oder sie noch einmal sehen wollte, benützte diese letzte Gelegenheit - Vormittags für Fünfzig, Nachmittags für Zwanzig Kreuzer. In ununterbrochener Procession drängte es sich durch das Portal ins Vestibül und über die steile Treppe hinan, so daß für die Abgehenden kaum Platz war. Im Saale selbst herrschte fortwährend ein solches Gedränge, daß nur jene das Bild betrachten konnten, die bis vorn an die Barrieren geschoben worden waren. Diese wollten den günstigen Standpunkt nicht so bald verlassen, als es den rückwärts Stehenden beliebte und so kam es zu gegenseitigem Drängen und Stoßen. Bis Mittag hatten sich bereits über 1500 zahlende Besucher eingefunden, zu denen sich noch einige Hundert Mitglieder der Genossenschaft und Abonnementskarten-Besitzer einfanden. In den Nachmittagsstunden steigerte sich der Zudrang ins Ungeheure. Es entstand momentan im Saal ein so heftiger Schub nach vorn, daß, um das Gemälde vor Beschädigungen zu schützen, an die Aufbietung von Sicherheitswache gedacht wurde. Zuletzt mußten die Kassen geschlossen werden, um den Menschenstrom zeitweise zu brechen. Die Anzahl der Besucher betrug, wie wir aus dem Künstlerhause erfahren, mindestens 10.000 Personen, soweit sich dies aus dem Kassebefund bestimmen läßt"[626].

---

622 *Neue Freie Presse*, Nr. 4.861, 9. März 1878, S. 7 ("Theater- und Kunstnachrichten").
623 Ebd., Nr. 4.864, 12. März 1878, S. 7 ("Theater- und Kunstnachrichten").
624 Ebd., Nr. 4.867, 15. März 1878, S. 6 ("Theater- und Kunstnachrichten").
625 *Die Presse*, Nr. 75, 17. März 1878, S. 2f. ("Feuilleton").
626 Ebd., Nr. 76, 18. März 1878, S. 1 ("Kleine Chronik").

Der Ausschuß der Künstlergenossenschaft ersuchte, wie es in dem Artikel weiter heißt, angesichts des enormen Publikumsinteresses Makart um die Erlaubnis zu einer Verlängerung der Ausstellung - eine Bitte, welcher der Künstler "mit großer Bereitwilligkeit für diese Woche" zugestimmt habe.

Derlei kurzfristige Verschiebungen des Schlußtermins kamen bei Einzelbildausstellungen häufiger vor. Sicherlich waren sie nicht selten von vornherein geplant und dienten dazu, am vermeintlich letzten Tag das bis dahin unentschlossene Publikum anzulocken; andererseits weisen sie hin auf den unsicheren Verlauf von Wanderausstellungen, bei denen die nächste Station des Bildes oft noch nicht feststand und das Scheitern von Verhandlungen zu improvisierten Entscheidungen zwang - meist eben in der Form, daß man zunächst die laufende Ausstellung verlängerte. Im vorliegenden Fall ist angesichts des Termindrucks davon auszugehen, daß ursprünglich keine 'unvorhergesehene' Verlängerung beabsichtigt war. Als die

+Künstlergenossenschaft dann aber ihre Pläne änderte und Makart - wohl noch am Samstag - sein Einverständnis gab, unterließ man es, das Publikum deutlich darauf hinzuweisen und so Einbußen bei der zu erwartenden Rekordeinnahme am Sonntag in Kauf zu nehmen. Das *Illustrirte Wiener Extrablatt* bemerkte dazu kritisch:

> "Wenn man den Plakaten glauben dürfte, war gestern der *letzte* Tag der Ausstellung; erst später erfuhr man, daß die Direktion sich veranlaßt gesehen habe, das Bild noch einige Tage in Wien zu behalten. Sonderbarer Weise wurde der Zettel, welcher diese erfreuliche Thatsache zur 'öffentlichen Kenntniß' bringen sollte, statt vor dem Eingang ziemlich weit drinnen affigiert, so daß Diejenigen, welche sich in dem heillosen Gedränge bis zu diesem Zettel vorgearbeitet hatten, von ihrer 'thätigen Umkehr' keinen Gebrauch mehr machen konnten, denn jetzt mußten sie schon hinein, ob sie wollten oder nicht"[627].

Waren die Besucher einmal so weit gekommen, kehrten sie auch aus einem anderen Grund nicht mehr um. Schon von der Treppe des Künstlerhauses konnte man nämlich durch den Eingang zum Hauptsaal Karl 'ins Angesicht' blicken und wurde so neugierig darauf, das ganze Bild zu sehen. Ein Feuilletonist beschrieb mit blumigen Worten die unwiderstehliche Anziehungskraft, die das Gemälde dadurch gewann:

> "'Der Einzug Karl V.' empfängt uns, wenn wir die à la Knaack gebaute Treppe des Künstlerhauses emporsteigen; das Bild füllt uns gleich von vornherein das Auge mit Licht und Glanz und wie eine Syrene zieht's den Beschauer mit verlockenden Spektralklängen hinab in das unendliche Farbenmeer, wenn er sich nicht bei Zeiten an irgend einen Mastbaum, oder in Ermanglung eines solchen, an einen der herumstehenden Stühle binden läßt"[628].

Auf diese Weise hatte an gleicher Stelle bereits fünf Jahre zuvor Makarts *Caterina Cornaro* die Ausstellungsbesucher 'empfangen', und derselbe Effekt stellt sich auch heute noch ein, wenn man von der ähnlich wie im Wiener Künstlerhaus ins Obergeschoß führenden Treppe im Altbau der Hamburger Kunsthalle auf den *Einzug Karls V.* blickt (Abb. 66).[629]

Am Montag, den 25. März, wurde die Ausstellung geschlossen und das Bild unverzüglich zu Photoaufnahmen in den "Pavillon des Amateurs" im Prater gebracht.[630] Die Tatsache, daß das

---

627 *Illustrirtes Wiener Extrablatt*, Nr. 76, 18. März 1878, S. 2 ("Was gibt's denn Neues?").
628 Ebd., Nr. 71, 13. März 1878, S. 4 ("Ein großer Wurf").
629 Vgl. unten, S. 266.
630 *Konstitutionelle Vorstadt-Zeitung*, 29. März 1878, S. 3 ("Theater- und Kunstnachrichten"). Der *Pavillon des Amateurs* gehörte zu jener Gruppe von Gebäuden, die für die Weltausstellung auf dem Pratergelände errichtet worden waren und

Oberstkämmereramt der Benutzung des in kaiserlichem Besitz stehenden Gebäudes zustimmte, nährte das Gerücht, Franz Joseph erwäge den Ankauf des Gemäldes. Schnell waren Summen von bis zu 110.000 Gulden im Gespräch, und die *Morgen-Post* berichtete gar, der Handel sei bereits zu einem Preis von 80.000 Gulden abgewickelt worden.[631] Von seiten des Hofes beeilte man sich, die Spekulationen zu beenden, indem man der Presse mitteilte, daß an eine Erwerbung nicht gedacht sei.[632] Am 29. März wurde das Bild endlich nach Paris abgeschickt - keinen Tag zu früh, denn am 10. April lief dort die Einsendefrist für die zur Weltausstellung bestimmten Kunstwerke ab.[633]

Hinweise auf die Besucherzahl geben neben den oben zitierten Quellen zwei weitere Meldungen: Im *Fremden-Blatt* hieß es am 22. März, bislang hätten an Wochentagen durchschnittlich 3.000 Personen das Bild gesehen[634], und in dem offenbar wenig verläßlichen Artikel der *Morgen-Post* ist gar von insgesamt 82.000 Besuchern[635] die Rede. Glaubwürdiger erscheint folgende detaillierte Bilanz, welche die *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* Mitte April, kurz nach einer außerordentlichen Generalversammlung der Wiener Künstlergenossenschaft, veröffentlichte:

> "Es haben sich, um das Bild zu sehen, innerhalb weniger Tage 34.088 zahlende Personen zu demselben gedrängt, die vielen nicht bezahlenden Freischärler ... wurden nicht gezählt. Diesen 34.088 wurden abgenommen an Eintrittsgeldern fl. 13.240 13, für 6.693 Cataloge fl. 669 30 und für 7450 Garderobestücke fl. 372 50. Die Ausgaben beliefen sich auf fl. 852 69, so daß ein Ueberschuß als Reingewinn im Betrage von fl. 13.429 41 verblieb"[636].

Die Gesamtbesucherzahl, einschließlich der Freikarteninhaber, lag demnach wohl zwischen 40.000 und 50.000. Übrigens ist aus dem Text zu ersehen, daß ein Katalog 10 Kreuzer und die Garderobenabgabe 5 Kreuzer kostete; schätzungsweise 15 bis 20 Prozent der Besucher nutzten den angebotenen 'Service'. Makart, verlautete aus dem Artikel weiter, habe den gesamten Betrag "in liberalster Weise" der Künstlergenossenschaft überlassen, die daraufhin in ihrer Generalversammlung beschloß, dem Künstler ihrerseits ein "Ehrengeschenk" von 6000 Gulden zu machen. Man möchte nicht unterstellen, daß dieser Austausch von vornherein abgesprochen war; möglich wäre es immerhin, denn diese großzügigen Gesten waren bestens dazu geeignet, beide Seiten in gutem Licht erscheinen zu lassen und etwaigen Vorwürfen angesichts eines durch die bloße Ausstellung des Gemäldes in kürzester Zeit angehäuften Vermögens zu begegnen.[637]

---

anschließend als Bildhauerateliers dienten. Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861-1986: 125 Jahre in Bilddokumenten*, Wien 1986, S. 65.

631 *Morgen-Post*, Nr. 84, 27. März 1878, S. 3 ("Tagesneuigkeiten").

632 *Konstitutionelle Vorstadt-Zeitung*, 29. März 1878, S. 3 ("Theater- und Kunstnachrichten").

633 *Fremden-Blatt*, 28. März 1878, S. 6 ("Theater und Kunst").

634 Ebd., 22. März 1878, S. 12 ("Theater und Kunst").

635 *Morgen-Post*, Nr. 84, 27. März 1878, S. 3 ("Tagesneuigkeiten").

636 *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, Nr. 29, 15. April 1878, S. 2 ("Caféhaus-Plaudereien").

637 Frodl, *Makart*, S. 61, Anm. 71, weist darauf hin, daß Makart, der im übrigen als überaus freigiebig, ja verschwenderisch galt, schon bei früherer Gelegenheit seine Einnahmen der Künstlergenossenschaft zur Verfügung gestellt hatte. Welche gewaltige Summe 13.000 Gulden damals in der Tat waren, läßt sich daran ermessen, daß die Gesamteinnahme des Österreichischen Kunstvereins durch Eintrittsgelder 1871 nur knapp 20.000 Gulden betrug, erbracht durch 32.977 zahlende Personen. Das geht aus dem Geschäftsbericht für das Jahr 1871 hervor, der auf der 21. Generalversammlung des Österreichischen Kunstvereins am 28. Mai 1872 vorgestellt wurde und aus dem die *Dioskuren*, 1872, S. 182, zitieren. Die genaue Geldsumme wird dort zwar nicht genannt, doch heißt es, gegenüber dem Vorjahr habe man 6.270 Gulden mehr eingenommen durch 10.113 zusätzliche zahlende Besucher. Aus diesem Verhältnis ergibt sich ein Betrag von rund 20.000 Gulden bei 32.977 verkauften Eintrittskarten. Es handelte sich dabei übrigens um das beste Ergebnis der zurückliegenden zehn Jahre; im Geschäftsjahr 1866/67 (1.12.66-30.11.67) entfielen

3.1.2. Stimmen der Kritik

Die knapp bemessene Dauer schmälerte nicht etwa den Erfolg der Schau, vielmehr steigerte der auf zwei Wochen konzentrierte Besucherandrang noch ihren spektakulären Charakter. Die Ausstellung war weit mehr als ein alltägliches Ereignis im Kunstleben der Stadt.[638] Es kam gleichsam zu einer Art 'Makart-Fieber' in Wien. Ludwig Speidel, Feuilletonist der *Neuen Freien Presse*, schrieb am 24. März über die gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung der Ausstellung:

> "Ein so geräuschvolles und die Geister aufregendes Wiener Ereignis, wie es die Ausstellung von Makarts neuestem Gemälde: 'Der Einzug Karls V. in Antwerpen' bildet, ist in der letzten Zeit weder auf theatralischem noch auf musikalischem Gebiete erlebt worden. Ein Zug der Neugierde, der nach dem Künstlerhause strebt, geht durch alle Schichten der Bevölkerung, und wer das Bild von Makart nicht gesehen, ist vom Tagesgespräch ausgeschlossen"[639].

Journalisten, Kunstschriftsteller und Historiker fühlten sich angesichts der außergewöhnlichen Resonanz auf das Gemälde veranlaßt, in der Tagespresse und in Kunstzeitschriften ausgiebig ihre Meinung über dessen künstlerische Bedeutung mitzuteilen und mögliche Gründe für die Begeisterung der Ausstellungsbesucher zu erörtern.[640] Die vielen Äußerungen anerkannter oder selbsternannter Kunstexperten unterscheiden sich erheblich voneinander; oft ist die Leidenschaftlichkeit, mit man Stellung bezog, der einzige gemeinsame Nenner.[641] Nur wenige Autoren betrachteten den Streit um Makarts jüngste Schöpfung aus einer gewissen Distanz, die es ihnen erlaubte, in nüchterner Argumentation Stärken und Schwächen des Bildes gegeneinander abzuwägen, es in das Gesamtwerk Makarts einzuordnen, und sich dabei gelegentlich sogar über die Aufregung bei Publikum und Kritik lustig zu machen. Die Mehrzahl aber nahm die Angelegenheit ernster, feierte entweder enthusiastisch das 'Farbgenie' Makart oder verdammte ihn mit derselben Entschiedenheit als 'Geschichtsfälscher'. Mit diesen dem Vokabular der Zeit angepaßten Schlagworten sind die beiden wichtigsten, sich gegenseitig ausschließenden Bewertungsnormen bezeichnet: hier die 'historische Wahrheit', die den Maler an die überlieferten Fakten band und seinen Entfaltungsmöglichkeiten enge Grenzen setzte, dort die 'künstlerische Qualität', die von ihm geradezu forderte, sich von den Quellenvorgaben zu lösen und eigenen Ideen zu folgen. Viele Kritiker orientierten sich kompromißlos an einem dieser Kriterien und

---

auf das Ausstellungskonto des Vereins lediglich 3.474 Gulden, eingebracht durch zahlende 15.341 Nichtmitglieder - ein Betrag, auf den man damals nach den katastrophalen Ergebnissen während der Kriegsereignisse im Vorjahr aber sogar stolz war. Ebd., 1868, S. 235, unter Berufung auf den Jahresbericht des Vereins. Leider steht mir kein Zahlenmaterial aus den späten siebziger Jahren zur Verfügung.

638 Ihr großer Erfolg ist um so bemerkenswerter angesichts der Tatsache, daß der Österreichische Kunstverein zu gleicher Zeit ebenfalls eine sensationelle Einzelbildausstellung veranstaltete. Vgl. dazu im Kapitel über die Präsentation von Tourneebildern S. 330f. und in der Chronik S. 476.

639 Ludwig Speidel, "Hans Makart und die Frauen", S. 10.

640 Den folgenden allgemeinen Bemerkungen liegt eine Auswertung der - vielfach bereits zitierten - Besprechungen in den wichtigsten Wiener Tageszeitungen sowie der Kunst-Chronik - hier besonders Oskar Berggruens Leitartikel "Makart's 'Einzug Karl's V. in Antwerpen'", 1878, Sp. 441-446 - zugrunde, sie treffen aber auch auf das Presseecho an späteren Ausstellungsorten zumindest des deutschsprachigen Raumes zu. In ausländischen Kunstmetropolen wie Paris und London stand Makart mit seinem Gemälde aufgrund des reichen Ausstellungsangebotes nicht allein im Zentrum des Interesses. Vgl. hinsichtlich der Rezeptionsgeschichte auch die bei Frodl, *Makart*, S. 364f., genannten Titel.

641 Das war bei Makart keineswegs neu. Seit seinem ersten großen Auftritt 1868, als er im Münchener Kunstverein mit der *Pest in Florenz* für Diskussionen sorgte (vgl. in der Chronik S. 460f.), provozierte er die Kritik zu heftigen Reaktionen und spaltete sie in jene zwei Lager, die ich im folgenden bezeichne. Vgl. dazu Frodl, *Makart*, S. 13.

legten, beabsichtigt oder nicht, mit ihren Besprechungen stets auch ein Bekenntnis ab über ihr Verständnis von Kunst, insbesondere von Historienmalerei, und deren Aufgaben in der Gesellschaft. Ein vieldiskutierter Punkt war außerdem die Frage, ob die Darstellung unter moralischen Gesichtspunkten akzeptabel sei.

Künstlerischer Wert, historische Treue, moralische Vertretbarkeit

Bei denen, die eine Vereinnahmung der Historienmalerei durch die Geschichtswissenschaft ablehnten, fand der *Einzug Karls V.* vorwiegend Anerkennung. Man pries die malerische Ausführung als erneuten Beweis für die koloristische Begabung Makarts und stellte selbst in der Zeichnung der Figuren, wo er bislang als sträflich nachlässig galt, deutliche Fortschritte gegenüber früheren Arbeiten fest. Hinsichtlich einzelner Punkte, etwa der Komposition oder der perspektivischen Durchdringung, gab es jedoch auch unter den Kritikern, die das Gemälde vorrangig als Kunstwerk betrachteten, völlig unterschiedliche, ja konträre Ansichten - ein Indiz dafür, daß der sachliche Blick auf das Bild oft durch die Einstellung zum Schaffen Makarts insgesamt oder gar durch persönliche Zu- oder Abneigung getrübt war.[642] Die heftigste negative Reaktion stammte denn auch von Anselm Feuerbach, einem Antipoden Makarts nicht nur in künstlerischer Hinsicht, der seit 1873 an der Wiener Akademie lehrte, es aber an Popularität und wirtschaftlichem Erfolg nicht mit seinem Rivalen aufnehmen konnte. Vermutlich unter dem Eindruck der Ausstellung im Künstlerhaus entstand im Frühjahr 1878 eine Sammlung von Aphorismen, die schon im Titel *Ueber den Makartismus: Pathologische Erscheinung der Neuzeit* nicht mit Polemik sparte.[643]

Das umstrittenste Motiv des Bildes war die Gruppe der Ehrenjungfrauen. Die allseits gewürdigte malerische Delikatesse der unbekleideten Körper stand dabei nicht zur Diskussion, und auch die Tatsache der Nacktheit an sich war für viele der 'Moralisten' gerade noch annehmbar, weil man die Erscheinung der Frauen allgemein eher als schamvoll und naiv denn freizügig und frivol empfand. Dem mag man aus heutiger Sicht zustimmen, insbesondere im Vergleich zu dem, was dem Publikum damals sonst auf Ausstellungen geboten wurde (Abb. 67).[644] Unverzeihlich jedoch blieb es, sie "im Staub und Koth der Gasse"[645] marschieren zu lassen: "Diese Vorführung des Menschenfleisches ist so gewaltsam, so sehr aller Ueberlieferung und allem Menschenverstande widersprechend herbeigezerrt, daß hiedurch das Ganze zur Nudität wird". Hier setzte auch die Kritik der historisch Engagierten ein. Mehr noch als die Geschmacklosigkeit rief das offensichtliche Desinteresse des Künstlers am überlieferten Hergang des Geschehens ihre Mißbilligung hervor. Makart hatte das Ereignis offenkundig nur als Vorwand benutzt,

642 So stand Friedrich Pecht mit seiner Meinung allein da, daß "kein deutscher Maler so viel Raumgefühl und Beherrschung der Perspektive" beweise, und auch aus heutiger Sicht liegen hier kaum die Stärken Makarts. Pecht, *Kunst und Kunstindustrie*, S. 67.
643 *Anselm Feuerbach: Briefe und Aufzeichnungen*, hg. v. Julius Allgeyer, Stuttgart 1904 (2. Aufl.), S. 450-459. Laut Allgeyer, S. 450, Anm. 1, zuvor abgedruckt in der *Neuen Freien Presse* vom 3. Mai 1891.
644 Bei dem abgebildeten Gemälde handelt es sich um die *Geburt der Venus* (1879; 303 x 216) von Adolphe William Bouguereau (1825-1905). Bouguereau mag Makarts Bild im Sommer 1878 auf der Pariser Weltausstellung gesehen haben; die Figur der Venus ähnelt in ihrer Haltung stark den Ehrenjungfrauen, ist jedoch im Ausdruck ungleich lasziver.
645 *Deutsche Zeitung*, 17. März, Morgenausgabe, S. 1 ("Feuilleton: Ein neues Bild von Makart").

um nach seinen Vorstellungen einen Reigen schöner und vor allem unbekleideter Frauen auf die Leinwand zu bringen. Je nach Ausprägung des historischen 'Gewissens' der Autoren reichte der Grad ihrer Ablehnung von eher beiläufigen Hinweisen bis hin zu ungezügelter Empörung. Während Speidel sich mit der ironischen Bemerkung begnügte, der Titel des Gemäldes hätte eigentlich "'Die nackten Jungfrauen beim Einzuge Karls V. in Antwerpen"[646] lauten müssen, klang bei Oskar Berggruen Erbitterung durch, als er nach einer Aufzählung von Mängeln resümierte:

> "... und was schließlich als Augenpunkt übrig bleibt, das sind einige nackte und einige bekleidete Frauengestalten. Um diese zur Erscheinung zu bringen, ist das riesige Stück Leinwand bemalt worden; sonst hat es keinen Zweck. Deshalb wurde Kaiser und Reich heraufbeschworen, deshalb alle Costümsammlungen geplündert, deshalb die patrizischen Jungfrauen ... zwischen Rosse und Landsknechte nackt auf das holprige Straßenpflaster gesetzt, deren Schmutz der zarte Fuß der Schönen treten muß, deshalb endlich kein geringerer Augenzeuge hingestellt, als Albrecht Dürer, welchem da zugemuthet wird, etwas zu sehen, was sich auf diese Weise - nicht zugetragen"[647].

Moriz Thausing, der Makart mit seinen Arbeiten über Dürer unfreiwillig den Stoff für das Gemälde geliefert hatte, fühlte sich nicht nur in seinem wissenschaftlichen Ethos verletzt, sondern auch persönlich herausgefordert. In einem "Offenen Brief an den Bürgermeister der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien"[648], den Thausing 1883 in einem anderen Zusammenhang verfaßte, ergriff er die Gelegenheit, die gravierendste Verfälschung des geschichtlichen Sachverhalts richtigzustellen: "Dahin [an den Häuserfassaden, d. V.] auf geschmückte Schaubühnen, etwa in der Höhe des ersten Stockwerkes, haben wir uns die entblössten Mädchen zu denken, und selbstverständlich ganz unbeweglich, als sogenannte lebende Bilder"[649]. Am Beispiel des Makartschen Werkes beklagte er Fehlentwicklungen in der Historienmalerei und forderte größere Einflußmöglichkeiten für Historiker, da die Künstler mit der freien Themenwahl und -gestaltung überfordert seien.

Die gleichsam 'offizielle' Antwort der Geschichtswissenschaft gab jedoch bereits drei Jahre zuvor Karl Hegel in der *Historischen Zeitschrift*.[650] Bemerkenswert an dem Artikel, der das von Makart verbildlichte Ereignis untersucht, sind weniger inhaltliche Details als die Tatsache, daß der Streit um die Mißachtung der Quellen offenbar so hohe Wellen schlug, daß sich die Vertreter der Zunft zu einer Stellungnahme genötigt sahen. Das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Kunst war also keineswegs nur einseitig. Gab der Historiker hier gemäß seinem Anspruch auf gemalte Historie ein Urteil über das Bild ab, so hatte es umgekehrt das Kunstwerk vermocht, den Historiker herauszufordern und ihm sein Betätigungsfeld vorzugeben. Auch Hegel korrigierte die falsche Plazierung der Ehrenjungfrauen. Anders als später Thausing sprach er, und das sicherlich zurecht, aber nicht von einem Mißverständnis Makarts; vielmehr habe der Künstler "um der malerischen Wirkung willen"[651] die Quellen absichtlich falsch

---

646 Speidel, "Hans Makart und die Frauen", S. 13.
647 *Kunst-Chronik*, 1878, Sp. 444.
648 Moriz Thausing, "*Ein offener Brief an* den Bürgermeister der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien", *ders.*, *Wiener Kunstbriefe*, Leipzig 1884, S. 386-397, hier S. 394f. Wie auf S. 397 angemerkt ist, wurde das Schreiben im Feuilleton der *Deutschen Zeitung* vom 21. Januar 1883 veröffentlicht.
649 Ebd., S. 394.
650 Hegel, "Einzug Karl's V. in Antwerpen".
651 Ebd., S. 454.

interpretiert. Das Fazit seines Artikels lautet: "In Hans Makart's effektvollem Bilde ist nichts historisch als die übrigens wenig gelungenen Porträts Karl's V. und Dürers nebst den farbenprächtigen Kostümen der Zeit; die im Vordergrund dahinziehenden nackten Jungfrauen aber sind und bleiben trotz all ihrer Reize - ein unverzeihlicher Mißgriff des Malers."[652] Daß man in Wien anders über Makarts Fähigkeiten als Historienmaler dachte, zeigt die Tatsache, daß er im November 1878 zum Professor der "Specialschule für Historienmalerei" an der Wiener Kunstakademie ernannt wurde.[653]

Zeitgenössische Porträts

Die für damalige Verhältnisse immerhin gewagte Nacktheit der Ehrenjungfrauen erhielt ihre eigentliche Pikanterie erst dadurch, daß Makart den Gesichtern die Züge von bekannten Damen der Wiener Gesellschaft gab. Es war zwar kein Geheimnis, daß sie dem Künstler lediglich ihre Köpfe dargeboten hatten und die Körper von bezahlten Modellen stammten. So schrieb Ludwig Speidel im März 1878 in der *Neuen Freien Presse*: "Zu den nackten weiblichen Gestalten auf seinem jüngsten Bilde nennt man ganz ruhig Namen. Allerdings handelt es sich bloß um Kopf und Schultern"[654]. Den zusätzlichen Sensationswert des Gemäldes konnte das aber nicht schmälern. Noch im August 1879 wies ein Dresdener Kritiker anläßlich der dortigen Ausstellung auf das sich hartnäckig haltende Gerücht hin, "Fräuleins der Wiener aristokratischen und bürgerlichen Gesellschaft"[655] hätten Makart im Atelier "bis auf's ß" Modell gestanden. Nichts sei denn auch über das Bild so bekannt geworden wie der Knittelvers:

"Er malt beim Einzug Karls des Fünften
Mit kluger Hand in großem Styl
Der unberockt und unbestrümpften
Jungfrauen Wiens gar gern und viel".

Aus den Besprechungen der Wiener Lokalpresse geht hervor, daß die ganze Darstellung mit weiblichen und männlichen Porträts durchsetzt ist. Die *Morgen-Post* ließ es am 15. März unter dem Titel "Indiscretionen eines Künstlers"[656] ihrerseits an Zurückhaltung fehlen, indem sie mit gezielten Anspielungen, die Kennern der betreffenden Kreise zur Identifikation reichen mußten, auf die abgebildeten Wiener Persönlichkeiten aufmerksam machte. Unter den kostümierten Frauengestalten falle eine "hochdiplomatische, blonde Schönheit" ins Auge, die Makart schon häufig gemalt habe. Bei der Frau mit dem Blumenkorb handele es sich um die "vielgenannte Schönheit des bekannten hiesigen Kunstindustriellen K.". Auf ähnlich dezente Weise werden, allerdings ohne die Figuren im Bild genau zu bezeichnen, eine Sängerin des Operntheaters sowie die Gattinnen eines Schriftstellers, eines Diplomaten und eines "Börsianers" bloßgestellt. Besondere "Würze" erhalte der Gesprächsstoff über das Bild aber vor

652 Ebd., S. 459.
653 *Kunst-Chronik*, 1879, Sp. 180. Frodl, *Makart*, S. 26, weist darauf hin, daß Makart schon 1876 vom Kaiser ein Professorentitel übertragen wurde; er vermutet, daß die Ernennung als Ersatz für nicht vergebene Aufträge und nicht getätigte Ankäufe gedacht war.
654 Speidel, "Hans Makart und die Frauen", S. 18.
655 *Dresdner Nachrichten*, Nr. 214, 2. August 1879, S. 3 ('Feuilleton').
656 *Morgen-Post*, Nr. 73, 15. März 1878, S. 2f. ('Tagesneuigkeiten').

allem dadurch, daß man bei den nackten Frauen links von Karl "ohne Mühe" die Köpfe von "Frau Gr...v" und "Fräulein K...n" auf den nach Modellen kopierten Körpern wiedererkenne. Der Autor schließt seinen Artikel mit der Bemerkung, er wolle nicht darüber urteilen, ob Makart das Recht dazu habe, stadtbekannte Damen auf derartige Weise der öffentlichen Betrachtung preiszugeben; ohnehin sei deren Eitelkeit so groß, daß sie womöglich noch Gefallen daran fänden.

In ähnlichem Stil schritt Daniel Spitzer zwei Wochen später auf der Suche nach bekannten Gesichtern das Bild ab, kam dabei auch auf männliche Porträts zu sprechen und nutzte schließlich die Gelegenheit, über die gesellschaftlichen Ambitionen eines bis in den Ministerrang gelangten bürgerlichen Aufsteigers zu spötteln, auch wenn dieser selbst nicht dargestellt war:

> "Wir begegnen da den schönen, edlen Zügen der Frau H...., die himmlische Rosen ins irdische Leben eines unserer Volkswirthe webt, auf dem Bilde aber vor dem einherreitenden Kaiser Blumen streut; Frau v. T..... mit leuchtenden Augen, rosenlachendem Munde und so reicher Schönheit, daß der Maler sie ein holländisches Kopftuch tragen läßt, um wenigstens ihr üppiges goldblondes Haar zu verbergen; dem ausdrucksvollen Kopf der Gattin eines Journalisten, die schon deshalb auf dem Bilde nicht fehlen durfte, da ihr Mann fast ausschließlich Leitartikel über Spanien schreibt; unserer größten Tragödin, deren prächtig geschnittener Kopf sich auf dem Leibe einer guillotinirten Juno niedergelassen hat; endlich dem wundervollen Fräulein - doch bleiben wir vorläufig noch bei den bekleideten Personen des Bildes. Auch unter den männlichen Gestalten trifft man die Porträts bekannter Persönlichkeiten - seltsamerweise jedoch nicht unseren Herrn Reichs-Finanzminister Baron Hofmann, der doch sonst überall zu sehen ist: auf allen Bällen, in sämmtlichen Theatern, bei allen Schauspielerinnen, in allen Sätteln u. s. w. Ich habe genau die Umgebung der auf dem Bilde befindlichen Frau Wolter vom Burgtheater gemustert - Se. Excellenz war wirklich nicht zu finden"[657].

Ob auch einer der Landsknechte rechts und ein Zuschauer links als Porträts anzusehen seien, wage er nicht zu entscheiden, doch "scheinen mir die beiden Nasen zu sehr aus der Ringstraße gegriffen zu sein, als daß ich glauben könnte, der Maler habe hier blos einer Vorliebe für phantastische Arabesken nachgegeben".

Bei aller Bestimmtheit, mit der die zitierten Rezensenten einzelne Personen im Bild beim Namen nannten, lassen doch Widersprüche die Vermutung zu, daß bei der Identifikation auch ein wenig Phantasie im Spiel war - es sei denn, beide meinten dieselbe, wenn der eine die blumenstreuende Frau im Vordergrund als Gattin oder Geliebte des "Kunstindustriellen K." anspricht, der andere dagegen als "Frau H." und Gattin eines "Volkswirthes".[658] In einem anderen Artikel wird die Frage dementsprechend auch zurückhaltender behandelt: "Sie [die Ehrenjungfrauen, d. V.] haben reizende, individuelle Gesichtchen, und wer viel in der Wiener Gesellschaft herumkommt, mag an manchem verwandten Zug bewunderter Schönheiten gemahnt werden; wie tief diese verschämte Porträtähnlichkeit reiche, das ist freilich eine andere Frage"[659]. Bei heutiger Betrachtung wirken die Frauengestalten doch allzu schematisch nach einem Schönheitsideal gestaltet, als daß eine eindeutige Identifikation möglich erschiene. Selbst in seinen Bildnissen neigte Makart bekanntlich dazu, weibliche Modelle mit dem Pinsel in einen Jungbrunnen zu

---

657 *Neue Freie Presse*, Nr. 4.880, 29. März 1878, S. 1f. ("Wiener Spaziergänge").

658 Eine dritte, teils mit den Äußerungen der Wiener Kritiker übereinstimmende, teils von ihnen abweichende Version bietet ein Artikel, der ein Jahr später anläßlich der Ausstellung des Gemäldes in Berlin in der *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 127, Morgenausgabe, 16. März 1879, S. 7 ("Lokales und Vermischtes") erschien.

659 *Die Presse*, Nr. 65, 7. März 1878, S. 1 ("Feuilleton").

tauchen, was zwar auf Kosten individueller Züge ging, seiner Beliebtheit als Porträtmaler aber keineswegs schadete.[660] Daß die Gestalt des Bärtigen hinter der Trägerin des Willkomm ein Selbstporträt des Künstlers sei, wie der frühe Makart-Biograph Emil Pirchan vermutet, wird durch zeitgenössische Quellen nicht bestätigt.[661]

Erfolgsgründe

Selbsterklärte Sachwalter der historischen Wahrheit wie Hegel und Thausing konzentrierten ihre Kritik darauf, Widersprüche zu den Quellen des 16. Jahrhunderts aufzuzeigen. So berechtigt die Hinweise auf falsch plazierte Ehrenjungfrauen und schlecht geratene Porträts Karls V. und Dürers auch sein mochten, verwundert es doch, daß der blanke Anachronismus, illustre Wiener Zeitgenossen auf der Leinwand wiederzufinden, von ihnen nicht als mindestens ebenso große Verletzung, ja Entwürdigung der Historie gebrandmarkt wurde. Auch andere offensichtlich aus der Gegenwart des Künstlers gegriffene Details erregten keinen Anstoß - etwa die Frau mit Turban und Palmwedel, ein Reflex der Orientmode der sechziger und siebziger Jahre, oder der gründerzeitliche Backenbart des im Profil gegebenen Mannes in der linken Zuschauergruppe.

Einige Rezensenten stellten gerade die modernen Elemente und die bühnenhafte Inszenierung des Geschehens in den Mittelpunkt ihrer Argumentation, weniger allerdings, um die mangelhafte Authentizität der Darstellung zu beklagen, als um die Malerei Makarts und ihren Erfolg beim Publikum zu beurteilen. Adolf Rosenberg charakterisierte 1879 in einem möglicherweise durch den *Einzug Karls V.* angeregten Aufsatz die Historienmalerei der Piloty-Schule, als deren konsequentesten Vertreter er Makart hervorhob. Seine Eindrücke decken sich mit denen des heutigen Betrachters:

> "Das dramatische Pathos ihrer [der Piloty-Schule, d. V.] Historienmaler war allmählich zum theatralischen geworden, ihre historischen Kompositionen waren geschickt gruppirte, lebende Bilder, wie sie die moderne Inszenirungskunst unter bengalischer Beleuchtung oder bei elektrischem Licht am Schlusse von großen Opern und Spektakelstücken zu stellen liebt. Das individuelle Leben war am Ende ganz in die gedankenlose Sinnlichkeit eines berauschenden Kolorismus aufgegangen. Indem sich so die Malerei immer mehr vom Leben entfernte und dem Theater näherte, wurden auch ihre Effektmittel gröber. Um große Massen, an denen sich die koloristische Meisterschaft erproben konnte, zu bewältigen, bedurfte es großer Flächen ..."[662].

Zurück zu den Äußerungen Wiener Kritiker. Zunächst verdient Daniel Spitzer Aufmerksamkeit, der das eigentümliche Miteinander von Vergangenheit und Gegenwart auf dem Gemälde mit der ironischen Bemerkung bedachte: "Wenn man aber alle diese modernen Gesichter und Menschen in mittelalterlichen Prachtgewändern sieht, dann könnte man als Wiener glauben, Karl V. halte nicht seinen Einzug in

660 Zur Porträtmalerei Makarts siehe Frodl, *Makart*, S. 43-45.
661 Frodl, *Makart*, S. 364f., mit Hinweis auf Pirchan, *Makart*, 2. Aufl. 1954, S. 55f.
662 Adolf Rosenberg, "Hans Makart und die Piloty-Schule (1879)", Heidi C. Ebertshäuser (Hg.), *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts: Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchener Malerei*, München 1983, S. 118.

Antwerpen, sondern auf einen unserer Costümbälle während des Faschings"[663]. Ludwig Speidel sah gerade darin den Schlüssel für die Begeisterung des Publikums:

> "Das Bild selbst erklärt solche ungewöhnliche Teilnahme. Es ist in Wien, und, was mehr sagen will, aus Wien heraus gemalt worden. Es ist, und das sagt noch mehr, wesentlich ein Frauenbild. Es stellt Frauen dar und gefällt den Frauen, und wer die Frau für sich hat, hat auch den Mann. Und nicht nur Frauen im allgemeinen stellt das Bild dar, [sondern solche, d. V.] die man in Gesellschaft gesprochen, mit der man auf dem letzten Opernballe den ersten Walzer getanzt. Man sucht also sich selbst, man sucht seine Frau und findet sie"[664].

Oscar Berggruen, der das Bild in der *Kunst-Chronik* regelrecht verriß, hielt die Sache für viel zu bedenklich, um sich darüber im Plauderton auszulassen. Er sah in Malern wie Makart eine generelle Gefahr für die Entwicklung der Kunst, und nahm daher kein Blatt vor den Mund:

> "Ein Wort noch über die 'Sensation', welche das besprochene Bild in Wien hervorgerufen, denn auch dieses äußerliche Moment gehört zur Charakterisirung der Makart'schen Richtung. Es ist bekannt, daß der Künstler seit seiner Ansiedlung in Wien mit besonderer Vorliebe in jenen Kreisen verkehrt, welche den Inbegriff der 'Gesellschaft' in sich zu vereinigen glauben. Wie das gekommen und von welcher Art dieser Verkehr ist, gehört nicht hieher; genug an dem, daß der Künstler sich veranlaßt fand, sein Bild zur Galerie aller schönen oder auffallenden Gestalten zu machen, die ihm in jenen Kreisen des Wiener Lebens begegnen. An und für sich ist dawider nichts einzuwenden; doch müssen die Porträtfiguren nicht mit ostentativer Absichtlichkeit als Selbstzweck hingestellt, sondern im Rahmen des Ganzen angemessen verwendet werden ... Diese bekannten Gesichter aufzusuchen und sich an ihrem positiven oder negativen Costüme zu ergötzen, war selbstverständlich für das Publikum, welches das großstädtische Privilegium der Neugierde für sich in Anspruch nimmt, obligat; nicht bloß im high life, sondern auch in jenen Schichten, welche unterhalb der 'obersten Zehntausend' liegen, mußte man das Bild gesehen haben. Daraus zumeist ist der ungeheuere Zulauf zu erklären, den das Künstlerhaus plötzlich aus ganz Wien fand; das künstlerische Interesse kam gegenüber dem lokalen kaum in Betracht, obwohl viele der guten Wiener und der hübschen Wienerinnen, die sich vor dem Bilde damit unterhielten, zu den einzelnen Gestalten die Namen der Urbilder zu suchen, die Kunst zum Vorwande dieses bedenklichen Kunstgenusses genommen haben"[665].

Bild und Publikum in der Karikatur

Angesichts der aufsehenerregenden Begleitumstände der Ausstellung und der pikanten Spekulationen, zu denen das Gemälde Anlaß gab, überrascht es nicht, daß sich auch Karikaturisten des Themas annahmen. Die *Wiener Luft*, Beilage des "Humoristischen Wochenblatts" *Figaro*, brachte ab Mitte März gleich in vier aufeinanderfolgenden Ausgaben Cartoons, in denen die Schau und das Wiener Publikum aufs Korn genommen wurden. Den Anfang machte eine Ansicht des Ausstellungssaals mit Blick auf das Bild (Abb. 68).[666] Die Besucher sind durchweg vornehm gekleidet, was aber wohl kaum den tatsächlichen Verhältnissen entsprochen haben dürfte. Im Vordergrund links fällt eine mißmutig dreinschauende, durch einen sombreroartigen Hut und Zottelhaar zum Gnom karikierte Gestalt auf. Während die Herren rechts in

663 *Neue Freie Presse*, Nr. 4.880, 29. März 1878, S. 2 ("Wiener Spaziergänge").
664 Speidel, "Hans Makart und die Frauen", S. 10.
665 *Kunst-Chronik*, 1878, Sp. 446.
666 *Wiener Luft*, Nr. 12, 1878, S. 4.

lässiger Haltung über das Gemälde als Bilderbogen der Wiener Gesellschaft räsonieren, wendet sie sich mit trotzig verschränkten Armen zum Gehen, begleitet von einer winzigen, nur angedeuteten Figur in gleicher Haltung. Es mag sich dabei um Feuerbach oder auch Thausing mit einem Schüler handeln.

Auf der zweiten Zeichnung, betitelt "Neueste Mode nach dem Bilde von Hanns [sic!] Makart" (Abb. 69), sieht man Wienerinnen in den Posen der Figuren auf dem Gemälde.[667] Die beiden Damen im Vordergrund sind zwei der Ehrenjungfrauen nachempfunden, wobei Schwert und Willkomm gegen Schirme ausgetauscht wurden. Die Frau mit Kopftuch und Kind im Arm hat ihr Vorbild in einer der Antwerpener Zuschauerinnen, und ganz hinten beugt sich eine Vierte nach vorn, ähnlich wie die vor dem Pferd zurückweichende rothaarige Ehrenjungfrau. Natürlich traf man im Frühjahr 1878 bei einem Spaziergang auf der Ringstraße keine Damen in solchen Verrenkungen an. Das Blatt verweist jedoch einmal mehr auf die erstaunliche Tatsache, daß die Ausstellung eines einzelnen Gemäldes in einer Metropole mit reichem Kulturleben wie Wien wochenlang das Stadtgespräch beherrschen konnte.

Auch die dritte Zeichnung (Abb. 70) zeigt, diesmal weiter ausgearbeitet, eine Wiener Straßenszene.[668] Man blickt von hinten auf ein zwar vornehm gekleidetes, aber seinem Beruf nach dem kleinbürgerlichen Handwerkerstand angehöriges Ehepaar. Der "Fleischhauermeister R." und seine Gattin, die selbst ihre beste Kundin zu sein scheint, haben es zu einem gewissen Vermögen gebracht und bemühen sich nun um einen gehobenen Lebensstil. Zu den gesellschaftlichen 'Streckübungen' der beiden gehört das sonntägliche Flanieren auf dem Ring, und, wie der Text verrät, auch der Besuch von Kunstausstellungen. Im Gespräch offenbart das Paar jedoch seine peinlichen Bildungslücken, derer es sich selbst keineswegs bewußt ist. Den Gegenstand der Unterhaltung bildet eine schlanke junge Dame, welche die Pose der linken Ehrenjungfrau angenommen hat. Eine Woche später schließlich bringt die Zeitschrift die Zeichnung "Der gequälte Künstler" (Abb. 71): Makart weist unwirsch eine Dame ab, die mit unschuldsvoll gesenktem Haupte - wiederum der linken Ehrenjungfrau ähnlich - darum bittet, ihm als Modell dienen zu dürfen.[669] Im Hintergrund ist außerdem eine große Flasche mit der Aufschrift "Siccativ" erkennbar, ein Seitenhieb auf Makarts eigenwillige Arbeitsmethoden.

3.2. Die Ausstellungsreisen und der Vertrieb von Reproduktionen

3.2.1. Paris und Hamburg

Auf der Pariser Weltausstellung, die von Anfang Mai bis in den Herbst hinein dauerte, beherrschte der *Einzug Karls V.* nicht nur die österreichische Abteilung, sondern war, wie die französische

667 Ebd., Nr. 13, S. 1.
668 Ebd., Nr. 14, S. 4.
669 Ebd., Nr. 15, S. 4.

Kunstzeitschrift *L'Art* rückschauend feststellte, "sans contredit le succès le plus populaire de l'Expostion universelle"[670]. Man könne zwar, heißt es in dem zitierten Beitrag weiter, vieles aussetzen an dem Bild - etwa Schwächen in Komposition und Perspektive, oder die unsolide malerische Ausführung - dürfe dabei jedoch nicht über dessen außergewöhnliche Popularität hinweggehen. Hier treffe das Wort zu, '"que tout succès populaire prouve un incontestable talent"'. Die *Gazette des beaux arts* bestätigte die dominierende Stellung des Makartschen Werkes, auch wenn sie, dem Thema des betreffenden Artikels gemäß, ihm diese nur innerhalb der ausländischen Malerei zugestand: "Plus particulièrement qu'aucune autre peinture étrangère exposée au Champ de Mars, le tableau de M. Makart aura eu cette fortune d'être accueilli comme un événement, et d'avoir sérieusement occupé l'opinion"[671]. Dieser Erfolg sei durch die Verleihung einer Ehrenmedaille an den Künstler gekrönt worden, teilte der Autor den Lesern weiter mit, der sich aber im Gegensatz zu seinem Kollegen selbst nicht von den Reizen des Bildes einnehmen ließ. Nach Aufzählung in etwa der gleichen Kritikpunkte gelangte er zu dem Schluß, Makart sei vor allem ein Maler mit dekorativen Fähigkeiten. Das gewählte Thema habe es ihm erlaubt, in dieser Hinsicht alle Register zu ziehen, und als "décoration" sei das Bild allerdings "une page d'importance", mit dem auf der Ausstellung kaum ein anderes konkurrieren konnte.

Von solcher Gelassenheit war Adolf Rosenberg, ein Intimfeind der Makartschen Malerei, weit entfernt.[672] Als er in seinen für die *Kunst-Chronik* verfaßten Berichten von der Weltausstellung auf die österreichische Kunst zu sprechen kam, verlor er über den *Einzug Karls V.* nur wenige Worte; das Bild habe in der Zeitschrift schon "eine so gründliche Würdigung" erfahren - gemeint ist die vernichtende Kritik Berggruens drei Monate zuvor - daß es ihm genüge, seine "volle Zustimmung zu derselben" zu äußern. Lasse man "die auf Sensation gemalte Riesenleinwand Makart's bei Seite, die wiederum eine Ausstellung in einer besonderen Schaubude verdient hätte", so glänze die österreichische Abteilung wie kaum eine andere durch das gleichmäßig hohe Niveau der gezeigten Arbeiten. Daß dieser überzeugend harmonische Gesamteindruck von den Besuchern nicht gebührend gewürdigt werde, liege aber wohl gerade an dem Gemälde Makarts, "welches das Interesse der Besucher der österreichischen Abteilung derartig absorbirt, daß sie für alles Uebrige kaum ein Auge haben". Um so empörender sei es, daß der Kritiker des *Figaro*, Albert Wolff, Makart als '"le centre radieux"' der österreichischen Malerei bezeichne. Die unbekleideten Ehrenjungfrauen hätten übrigens in Paris ihre Wirkung verfehlt: "Die Pariser sind an stärkere Dinge gewöhnt. Ihre Ausstellung auf dem Marsfelde ist halb Schlachthaus, halb Badehaus ... Bei der Menge hat vornehmlich die immense Größe des Bildes den Effekt erzielt, also die grobsinnlichste Aeußerlichkeit."

---

670 *L'Art: Revue hebdomadaire illustrée*, Bd. 17, 1879, S. 135-137 (Charles Tardieu, "La peinture a l'Expostion universelle de 1878: Autriche-Hongrie"), hier S. 135. Das folgende Zitat stammt von S. 136.

671 *Gazette des beaux-arts*, 1879, S. 196-208 (Paul Lefort, "Exposition universelle. Les Écoles étrangères de Peinture: L'Autriche-Hongrie"), hier S. 198.

672 *Kunst-Chronik*, 1878, Sp. 601-606 ("Von der Pariser Weltausstellung. III. Die Kunst Oesterreich-Ungarns"), hier Sp. 603.

Eine ganz andere Ansicht über den Stil Makarts und den Grund für die Euphorie des Publikums vertrat Friedrich Pecht.[673] Des Künstlers "Hauptvorzug vor allen Lebenden und Todten seit Rubens" sei, daß er diesen malerischen Geniestreich "vollkommen aus dem Ärmel geschüttelt zu haben scheint" und man nie den Eindruck bekomme, er habe "die schönen Dinge da mühsam erst zusammen suchen müssen". Diese "vollständige Freiheit" sei es, die "natürlich auch dem Beschauer sofort dasselbe erquickliche Gefühl" mitteile. "Alle anderen Werke erscheinen neben ihm gemacht, die seinigen allein sind geboren ...", und die "so viel angefochtenen unverhüllten Jungfrauen - übrigens historisch, und ganz dem Geschmack dieses üppigen Jahrhunderts entsprechend"[674] seien "überaus reizend naiv gedacht, von der gezierten Absichtlichkeit, die alle derartigen Produktionen von Franzosen so widerwärtig herausfordernd macht, ist keine Spur ...".

Makart hatte für das Bild vermutlich keine konkreten Pläne für die Zeit nach der Weltausstellung, sondern vertraute darauf, daß er bei einem erfolgreichen Abschneiden in Paris lukrative Angebote von potentiellen Ausstellern oder gar Kaufinteressenten erhalten würde. Das Organisatorische, also die Verhandlungen mit Kunstinstitutionen, Spediteuren, Versicherungsgesellschaften und nicht zuletzt der Presse, überließ er wohl ohnehin seinem in diesen Dingen erfahreneren Wiener Kunsthändler, Hugo Othmar Miethke.[675] Wir hören erst wieder Anfang Dezember des Jahres von dem Gemälde, in einer Meldung der *Hamburger Nachrichten*:

> "Hans Makart's großes, in Paris preisgekröntes Ausstellungsbild 'Der Einzug Karl's V. in Antwerpen', das vorher nur noch am Orte seines Entstehens, in Wien, und dort nur für sehr kurze Zeit, öffentlich zu besichtigen war, wird demnächst hier in Hamburg ausgestellt werden. Das vielgelobte, aber auch von mancher gewichtigen Seite getadelte Bild des großen Wiener Coloristen wird somit im Deutschen Reiche zuerst Hamburg vergönnt sein, zu schauen. Das Verdienst, dies ermöglicht zu haben, gebührt den Herren Louis Bock & Sohn, denen es nach Ueberwindung so mancher Schwierigkeiten gelungen ist, das Gemälde den hiesigen Kunstfreunden im Original vorführen zu können. Makart's Bild, welches direct von Paris hierher gelangt, wird in Kurzem in der zu ebener Erde gelegenen, eine sehr günstige Beleuchtung gewährenden Glashalle des Victoria-Hotels am alten Jungfernstieg zur Ausstellung gelangen ..."[676].

Die Firma Louis Bock & Sohn, gegründet 1836, war um 1878 die führende Kunsthandlung der Hansestadt.[677] Ihre seit dem 1. Dezember 1870 bestehende Permanente Ausstellung, Große Bleichen 34, konnte es zwar nicht mit denen der großen Berliner Unternehmen aufnehmen, doch immerhin berichteten die *Dioskuren* seit 1871 gelegentlich über sie, maßen ihr also eine über die Stadt hinausreichende

---

673 In dem umfangreichen Band *Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung*, erschienen noch 1878, widmete er den Kunstabteilungen der verschiedenen Länder insgesamt rund 150 Seiten, wobei er auch außerhalb des Kapitels über die österreichische Abteilung, S. 65-76, mehrfach, nämlich auf S. 10 u. 19, deutlich machte, daß er den *Einzug Karls V.* für das bedeutendste Gemälde der Weltausstellung hielt. Die folgenden Zitate stammen von S. 66.

674 Ebd., S. 66f.

675 Aufschluß über die Geschäftsbeziehungen zwischen Makart und Miethke wäre von der Auswertung eines möglicherweise noch vorhandenen Firmenarchivs der Wiener Kunsthandlung zu erwarten.

676 *Hamburger Nachrichten*, Nr. 286, 2. Dezember 1878, S. 1 ("Kleine Mittheilungen").

677 Zur Firma Louis Bock & Sohn und dem Hamburger Kunsthandel im 19. Jahrhundert finden sich einige Bemerkungen bei Carsten Meyer-Tönnesmann, *Der Hamburgische Künstlerklub von 1897* (Hamburger Künstlermonographien, Bd. 23/24), Hamburg 1985, S. 31-37.

Bedeutung zu.[678] Bock war offenbar in Paris oder Wien an Makart oder Miethke herangetreten und hatte das Gemälde - zweifellos gegen Zahlung einer angemessenen Mietsumme - für eine Ausstellung in Hamburg gewonnen. Mit diesem Coup konnte er sich gegenüber den Konkurrenten, vor allem Adolf Langraf im Alten Jungfernstieg 1 c, als erste Adresse im Hamburger Kunsthandel profilieren. Daß die Präsentation neuer Werke aus den Ateliers berühmter Maler als Prestigesache angesehen wurde und auch Langraf in dieser Hinsicht keineswegs untätig war, verrät der Text einer Ende November erschienenen Anzeige:

> "Permanente Kunst-Ausstellung von Adolf Langraf, Alter Jungfernstieg 1 c. Allen Kunstfreunden und Kunstkennern zur gefälligen Nachricht, daß ich von meiner Kunstreise zurückgekehrt meine Ausstellung mit Werken hervorragender Künstler bereichert habe. Auch ist es mir gelungen, das letztvollendete Kunstwerk von *Hans Makart: 'Gretchen vor der Mater Dolorosa'* Holz - H. 145, B. 96, käuflich zu erwerben. Sämmtliche Gemälde sind bei freiem Eintritt zur allgemeinen Ansicht ausgestellt"[679].

Das Erscheinungsdatum der Anzeige - wenige Tage vor der Nachricht vom baldigen Eintreffen des *Einzugs Karls V.* - könnte bedeuten, daß Langraf im Laufe des Herbstes von Bocks Aktivitäten Wind bekommen hatte und sich so gut wie möglich auf den Kampf um das stets schaulustige, in der Weihnachtszeit darüber hinaus auch kauffreudige Publikum vorzubereiten suchte. Allerdings befand er sich zu dieser Zeit bereits im Hintertreffen, denn während er sein - gar durch die jüngste Schöpfung Makarts bereichertes - Angebot gratis vorführte, konnte Bock es sich erlauben, stolze 50 Pfennig für den Besuch seiner regulären Verkaufsausstellung zu nehmen.[680]

Am 13. Dezember, einem Freitag, wurde die Eröffnung der Ausstellung mit großen Anzeigen in der Tagespresse bekanntgemacht.[681] Bis zum Ende der Veranstaltung am Montag, den 20. Januar 1879, inserierte Bock fast täglich in einer oder mehreren Zeitungen - im Format bescheidener, aber doch so, daß die Schau im Veranstaltungskalender prominent vertreten war. Auf der Anzeigenseite der *Hamburger Nachrichten* vom 18. Dezember (Abb. 72) finden sich übereinander gleich drei auf Makart bezogene Annoncen: Die obere warb für die Ausstellung des Gemäldes im Hotel Viktoria, die mittlere, nicht ganz so groß, für Photographien nach dem "Colossalbilde" bei M. Stettenheim an der Reesendamm-Ecke, "Vorräthig in allen Größen von M. 1 per Blatt an", und die untere, wiederum etwas kleiner, für Makarts *Gretchen vor der Mater Dolorosa* als Zugstück in Langrafs Permanenter Ausstellung. Zumindest hier war die Konkurrenz also 'einträchtig' vereint. Wie die Wirklichkeit aussah, ist schwer zu sagen. Vielleicht stand Langraf betreten vor seiner leeren Galerie und mußte mit ansehen, wie die Leute nebenan Schlangen bildeten; vielleicht profitierte er aber auch von dem Andrang im Hotel Viktoria, weil ein Teil des Publikums sich nach dem Ausstellungsbesuch auch bei ihm umsah. Stettenheim zumindest konnte von

---

678 *Dioskuren*, 1871, S. 248. Vgl. ebd., 1873, S. 153, die Anzeige für die Permanente Ausstellung (Abb. 88).

679 *Hamburger Nachrichten*, Nr. 284, 29. November 1878, Anzeigenseite.

680 Was dort - im ständigen Kommen und Gehen der Kunstware - üblicherweise zu sehen war, verdeutlicht die ebd., Nr. 292, 8. Dezember 1878, 3. Beilage, abgedruckte Anzeige: "Gemälde-Ausstellung Louis Bock & Sohn. Neu ausgestellt: Gabriel Max: 'Die Reconvalescenten', B. Wegmann: 'Idylle'. H. Papst: 'Kinderportrait'. - Die angekauften Bilder von Bennewitz: 'Am Waldesrand', Katschenreiter: 'In der Schenke', Ph. Weber: 'Marine' sind heute zuletzt ausgestellt. Die berühmten Bilder von Carl Hall: 'Des Sohnes letzter Gruß', bekanntlich eines der hervorragendsten Gemälde der Berliner Ausstellung, sowie das große Prachtbild von A. Achenbach: 'Am Buyder See' werden in den nächsten Tagen erwartet und kurze Zeit ausgestellt. Täglich geöffnet von 11 - 4 Uhr. Entree 50 P".

681 Siehe etwa die Annonce im *Hamburger Correspondenten*, Nr. 296.

Besucherrekorden für das Makartsche Werk nur gewinnen. Womöglich arbeitete er sogar mit Bock zusammen und belieferte ihn mit Abzügen, die an der Kasse oder im Ausstellungssaal reißenden Absatz finden mußten.

Das Gemälde war, wie aus der Anzeige hervorgeht, täglich von zehn bis nachmittags um vier Uhr zugänglich, der Eintrittspreis betrug 1 Mark. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Bock "Abbonements-Karten" für 5 Mark anbot - und in mäßiger Anzahl sicherlich auch verkaufen konnte. Der Erwerb einer solchen machte sich erst bei mindestens sechsmaligem Besuch bezahlt. Wer aber hatte die Gelegenheit und das Interesse, so häufig in die Ausstellung zu gehen? Künstler sicherlich, doch die hatten, sofern sie Mitglied im Hamburger Künstlerverein waren, freien Zutritt.[682] Wahrscheinlich handelte es sich also um betuchte Hamburger Bürger, die keiner geregelten Arbeit nachgingen und die ein Preis von 5 Mark nicht schmerzen konnte. Andererseits ist selbst den größten Kunstliebhabern unter ihnen kaum zuzutrauen, daß sie sich aus lauter Begeisterung für das Makartsche Gemälde immer wieder zu ihm aufmachten. Vielmehr ist anzunehmen, daß die 'besseren' Kreise der Hansestadt die Glashalle des Hotels Victoria vorübergehend zu ihrem Treffpunkt auserkoren hatten. An Wochentagen, wenn der größte Teil der Bevölkerung arbeitete, war es hier relativ ruhig. Man tätigte an der Börse, gleich um die Ecke hinter dem Rathaus, seine Geschäfte, und traf sich dann zu einem Plausch vor dem Bild, wobei die Vorzüge der eben erworbenen Aktien und Gesellschaftsklatsch wichtigere Themen gewesen sein mochten als Farbwerte und Fluchtlinien, ja selbst die Ehrenjungfrauen auf der Leinwand.

Die *Hamburger Nachrichten* brachten am 17. Dezember auf der Titelseite eine hymnische Besprechung des Gemäldes, die mit den Worten schloß: "Möge der December-Himmel nur ein klein wenig mehr Entgegenkommen als bislang in Betreff Gewährung der so nothwendigen Tagesbeleuchtung zeigen"[683]. Offenbar erfüllte sich diese Hoffnung nicht, denn wenig später ging Bock dazu über, die Sichtverhältnisse durch den Einsatz künstlicher Lichtquellen zu verbessern. Das gab ihm zugleich die Möglichkeit, die Ausstellung auch abends zu öffnen und so jene Besuchergruppen anzusprechen, die tagsüber aus beruflichen Gründen verhindert waren. Am 20. Dezember ließ er die Werbeanzeige um den Hinweis ergänzen: "Da die Ausstellung nur noch von kurzer Dauer sein kann, ist dieselbe auch Abends von 7-9 Uhr geöffnet und wird das Bild bei günstigster Reflector-Beleuchtung gezeigt"[684]. Aus einer anderen Besprechung erfährt man etwas über die Rezeptionsbedingungen, die in jenem "glasbedeckten Hof" des Hotels Victoria herrschten, sowie darüber, wie ein Teil des Publikums - nämlich derjenige, welcher sich mehrfache Besuche, die Photographie, und selbstverständlich auch den Katalog leisten konnte - sich dem Bild in der Praxis näherte.[685] Zumindest an klaren Tagen, lautet es in den einleitenden Bemerkungen des Artikels, könne man das Gemälde bei einem "ziemlich günstigen Oberlicht" sehen,

682 Das geht aus der Anzeige hervor, die am Eröffnungstag in den *Hamburger Nachrichten*, Nr. 296, 13. Dezember 1878, Beilage, erschien.
683 Ebd., Nr. 299, S. 1f. ("Makart's Einzug Carl's V. in Antwerpen"), hier S. 2.
684 Ebd., Nr. 302, 20. Dezember 1878, Beilage.
685 "Makart's Einzug Carl's V. in Antwerpen", in: "Speckter, Hans. Sammelband mit Zeitungsausschnitten", S. 21. Vgl. unten im Kapitel "Rezeption" S. 409.

allerdings lasse die Halle mit ihren beschränkten Dimensionen es nicht zu, den für einen Gesamtüberblick nötigen Abstand zu nehmen. Weiter heißt es dort:

> "Bei Tageslicht ist der größte Theil der Leinwand gut beleuchtet, während oben in der Mitte einige dunkele Stellen undeutlich bleiben und nur mit Hülfe von Abbildungen enträthselt werden können. Die künstliche Beleuchtung wirkt abends sehr günstig und klärt manche sonst unverständliche Stellen auf. Man wird aber gut thun, um dem vollen Eindruck des Bildes unter günstigeren Verhältnissen nahe zu kommen, dasselbe sowohl bei Tage wie Abends zu besichtigen, auch zuvor mit Hülfe einer Photographie, wie sie in den Schaufenstern der Kunsthandlungen zu sehen, sich mit dem Gegenstande einigermaßen vertraut zu machen."

Dieser Empfehlung hätten sich Bock und Stettenheim zweifellos angeschlossen. Vorstellbar ist übrigens, daß die Reflektoren, deren technische Wirkungsweise zu untersuchen bleibt, auf Karl und die Ehrenjungfrauen gerichtet waren und so den 'Spotlight'-Effekt noch verstärkten.[686]

Daß bereits nach einer Woche an eine Schließung gedacht wurde, ist angesichts des Aufwandes und der sicher nicht geringen Kosten beim Zustandekommen der Schau zu bezweifeln; die Ankündigung war wohl, ähnlich wie zuvor in Wien, lediglich ein Trick, um Unentschlossene anzulocken. Dazu würde die Tatsache passen, daß die Anzeigen seit Anfang Januar den Zusatz "Nur noch kurze Zeit Makart-Ausstellung"[687] aufwiesen, obwohl die Veranstaltung noch fast drei Wochen weiterlief. Erst am 14. Januar wurde Bock präziser - und gab sich nebenbei generös - indem er die Zeile durch folgenden Text ersetzen ließ: "Um den vielfachen Wünschen des Publikums entgegenzukommen, ist der Eintrittspreis heute Dienstag, den 14., Sonnabend, den 18., und Montag, den 20., auf 50 p herabgesetzt. Schluß der Ausstellung am Montag, den 20. Januar"[688]. Offenbar wurden 'aus dem Publikum' noch weitere 'Wünsche' geäußert, denn einige Tage später kündigten die Anzeigen auch für den Sonntag reduzierte Eintrittspreise an.

In Hamburg wurde es nun für einige Zeit ruhig um das seit dem 30. Januar in Bremen[689] präsentierte Bild, bis der *Hamburger Correspondent* seine Leser Anfang März mit folgender Nachricht überraschte:

> "Eine werthvolle Erwerbung unserer Kunsthalle. Das vor wenigen Monaten hier ausgestellt gewesene große Gemälde Makart's 'Einzug Karl's V. in Antwerpen' ist durch die Kunsthändler H. O. Miethke in Wien und Louis Bock & Sohn in Hamburg gemeinschaftlich angekauft worden. Das Bild wird noch zwei Jahre hindurch in größeren Städten zur Ausstellung gelangen, sodann jedoch mit dem Jahre 1881 vertragsmäßig in das Eigenthum der hiesigen Kunsthalle übergehen. Das Comite derselben zahlt, wie wir hören, den Preis von 50000 M. für die prächtige Acquisition"[690].

Die in der Hamburger Kunsthalle erhaltenen Akten zu dem Bild erlauben es, einen Blick hinter die Kulissen dieser offiziellen Verlautbarung und auf die näheren Umstände des spektakulären Ankaufs zu

---

686 Vgl. allgemein dazu den Abschnitt "Beleuchtung", unten, S. 325-334.

687 Zum Beispiel in den *Hamburger Nachrichten*, Nr. 3, 3. Januar 1879, Beilage.

688 Ebd., Nr. 12, 14. Januar 1878, Beilage.

689 Daß das Bild in Bremen ausgestellt war, geht aus einer Besprechung hervor, die einer handschriftlichen Eintragung auf dem betreffenden Zeitungsausschnitt gemäß von Hans Speckter stammte und in den *Bremer Nachrichten* vom 1. Februar 1879 erschienen war. "Speckter, Hans. Sammelband mit Zeitungsausschnitten", S. 23f. Klarheit ergäbe hier die Einsichtnahme in Bremer Tageszeitungen vom Februar 1879.

690 *Hamburgischer Correspondent*, Nr. 58, 8. März 1879, S. 10 ("Theater, Kunst und Wissenschaft").

werfen.[691] Bock muß sich, wohl noch unter dem Eindruck der Besucherschlangen und vollen Kassen, unmittelbar nach dem Ende der Ausstellung mit einem Angebot an das "Comite", also den Verwaltungsausschuß der Kunsthalle gewandt haben, denn dieser beriet darüber bereits in einer Versammlung am 28. Januar.[692] Bock habe, so heißt es in der gestelzten Sprache des Sitzungsprotokolls, einem Mitglied gegenüber die Absicht geäußert, das Bild zum Preis von 80.000 Mark zu erwerben, "wenn die Verwaltung sich verpflichten wolle, dasselbe nach Ablauf von zwei Jahren, während welcher Zeit es auf mehreren Plätzen gegen Eintrittsgeld ausgestellt werden solle, vorausgesetzt, daß es sich alsdann in untadelhaftem Zustande befinde, zu 50.000 M. schon jetzt fest zu kaufen."[693]

Eine bessere Lösung für das Problem einer lukrativen 'Entsorgung' des Gemäldes nach seiner kommerziellen Verwertung im Ausstellungsbetrieb hätten Bock und sein Partner Miethke kaum finden können. Häufig war es das Schicksal großer Tourneebilder, mit ungewisser Zukunft und bei allmählich sinkenden Erträgen solange von einer Stadt zur andern zu ziehen, bis sich ein Käufer fand - in den meisten Fällen öffentliche Sammlungen - oder aber die Leinwand in Fetzen hing. Dem anderen Monumentalgemälde Makarts aus den siebziger Jahren, der über 10 Meter breiten *Venedig huldigt Caterina Cornaro*, das sich zwischen 1873 und 1877 nahezu ununterbrochen auf Reisen befand und dabei bis nach Philadelphia gelangte, blieb dieses Schicksal nur deshalb erspart, weil die Berliner Nationalgalerie es schließlich erwarb.[694] Die Garantie der Kunsthalle, den *Einzug Karls V.* nach einer zweijährigen Wanderausstellung den Händlern für 50.000 Mark abzunehmen, verminderte deren unternehmerisches Risiko soweit, daß sie die gewaltige Investition leichten Herzens wagen konnten.

Bocks Offerte stieß nicht bei allen Mitgliedern des Ausschusses auf Gegenliebe. Wie aus dem Sitzungsprotokoll hervorgeht, befürchtete Syndikus Dr. Merck, das Bild könne nachdunkeln und dabei sein brillantes Kolorit einbüßen; daneben gab er zu bedenken, "daß ein historischer Gegenstand der Wahrheit thunlichst entsprechend geschildert werden müsse, welches hier aber nicht der Fall sein könne, da lediglich, um schöne, nackende, weibliche Figuren zur Darstellung zu bringen, Unmögliches oder zum Wenigsten höchst Unwahrscheinliches ausgeführt wurde"[695]. Senator Eduard Johns dagegen zögerte wegen der hohen Ankaufssumme, die es der Kunsthalle auf Jahre hinaus unmöglich machen würde, größere Erwerbungen zu tätigen, und sorgte sich überdies um den Zustand des Bildes nach Ablauf der

691 "Vermächtnisse in Geld, Harzen und Heine", Hamburger Kunsthalle, Aktenkeller (Sig.: Slg. 505 H). Die Dokumente sind durchnumeriert; im folgenden gebe ich neben der Bezeichnung des behandelten Dokumentes auch die jeweilige Nummer an, bei mehrfacher Nennung dann nur noch letztere.

692 "Auszug aus dem Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle", 28. Januar 1879, ebd., Nr. 1. Die Leitung der Hamburger Kunsthalle lag bis zur Ernennung Alfred Lichtwarks zum Direktor im Jahre 1886 in den Händen eines sechsköpfigen Gremiums, der "Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle". Ihr gehörten jeweils zwei Vertreter des Senats, der Bürgerschaft und des Kunstvereins an. Dieser Ausschuß entschied über den Ankauf von Kunstwerken durch Mehrheitsbeschlüsse, was eine planlose, an Modeströmungen orientierte Erwerbungspolitik zur Folge hatte. Zur Frühgeschichte der Hamburger Kunsthalle siehe Volker Plagemann, "Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 11, 1966, S. 61-88, und Alfred Hentzen, "Geschichte der Hamburger Kunsthalle", ders. (Hg.), *Hamburger Kunsthalle: Meisterwerke der Gemäldegalerie*, Köln 1969, S. 7-11, sowie Margrit Dibbern, "Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886-1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau", Diss. Hamburg 1980, S. 15-19.

693 "Vermächtnisse in Geld", Nr. 1, S. 1.

694 Vgl. in der Chronik S. 468-470.

695 "Vermächtnisse in Geld", Nr. 1, S. 2.

beiden Jahre. Die Klausel, daß dieser 'untadelig' sein müsse, genüge nicht; unterschiedliche Auffassungen darüber könnten leicht in Streitigkeiten oder gar einen Prozeß münden.

In der Tat waren 50.000 Mark für ein Gemälde damals eine enorme Summe, zumal in Hamburg, wo sich die Stadt bei der Finanzierung des öffentlichen Kunstlebens sehr zurückhielt.[696] Nachdem schon die Initiative zur Gründung der Kunsthalle von privater Seite ausgegangen war und die Baukosten zu zwei Dritteln aus Spenden bestritten werden mußten, blieb das Institut auch nach der Eröffnung 1869 auf den mäzenatischen Sinn Hamburger Bürger angewiesen. Die Stadt zahlte lediglich die Gehälter der Bediensteten und sorgte für die Instandhaltung des Gebäudes, sie stellte jedoch kein Geld für die Erweiterung der Bestände bereit. Welch ein Kraftakt die Erwerbung des Makartschen Gemäldes bei diesen Verhältnissen bedeutete, läßt sich daran ermessen, daß im Ankaufsjahr 1881 bei der Bürgerschaft für derartige Zwecke ein bescheidener Jahresetat von 15.000 Mark beantragt - und abgelehnt - wurde.[697] Ein anderes Beispiel: Die Gesamtausgaben für die Errichtung und Ausstattung der Kunsthalle betrugen mit 618.000 Mark nur etwa das Zwölffache der Kosten für das Gemälde.[698] Für Ankäufe standen der Kunsthalle lediglich die Zinsen aus zwei Geldvermächtnissen zur Verfügung, von denen eines, 1865 von dem Kunstvereinsmitglied Carl Heine gestiftet, dem Ausbau der Gemäldesammlung diente.

Trotz der das Bild selbst betreffenden Zweifel und der unbequemen Tatsache, für einige Jahre die finanzielle Handlungsfähigkeit aufzugeben, entschied sich die Mehrheit des Verwaltungsausschusses am Ende der Sitzung für den Ankauf. Die Einwände Johns, der schließlich wohl auch zustimmte, berücksichtigte man durch den Beschluß, sich im Vertrag das alleinige Recht zur Beurteilung der Unversehrtheit des Gemäldes vorzubehalten sowie in den weiteren Verhandlungen auf eine Verkürzung der zweijährigen Frist und eine Herabsetzung des Kaufpreises zu drängen. Merck dagegen blieb bei seiner Haltung und unterschrieb das Protokoll mit der Bemerkung, er habe gegen den Ankauf gestimmt. Das Recht, über den Zustand des Bildes zu befinden, gestand Bock der Kunsthalle zu, in den anderen Punkten blieb er jedoch unnachgiebig: Es blieb beim Preis von 50.000 Mark, und der Ablieferungstermin wurde auf den 1. März 1881 festgelegt.[699] Unmittelbar nachdem die Einigung erzielt war, reiste Bock nach Wien, um zusammen mit Miethke den Handel perfekt zu machen, denn jetzt lief die Frist und jeder Tag war kostbar. Bereits am 17. Februar konnte er dem Vertreter der Kunsthalle in einem Telegramm den erfolgreichen Geschäftsabschluß melden, bat sich aber einstweilen noch Diskretion gegenüber der Presse aus.[700]

Um zu verstehen, was den Ausschuß so sehr an der monumentalen "machine" des Wiener Modemalers faszinierte, an einem Gemälde, das doch in jeder Hinsicht eine Nummer zu groß, aber auch zu prunkhaft und sinnenfreudig, ja vielleicht auch eine Spur zu katholisch für die Hansestadt erschien,

---

696 Vgl. Dibbern, "Hamburger Kunsthalle", S. 16f.
697 Ebd., S. 232, Anm. 39.
698 Die Summe nennt Plagemann, "Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen", S. 77.
699 Das geht aus einem in den Hamburger Akten erhaltenen Brief vom 12. Februar 1879 hervor, in dem der Beauftragte des Verwaltungsausschusses Bock ein entsprechendes Vertragsangebot - offenbar das Ergebnis der Verhandlungen der zurückliegenden Tage - unterbreitete, sowie aus der Antwort des Kunsthändlers vom März 1879 (die genaue Tagesangabe fehlt). "Vermächtnisse in Geld", Nr. 2 u. 6.
700 Ebd., Nr. 3 u. 4.

muß man sich die damalige Situation der Kunsthalle und die Motive derjenigen vergegenwärtigen, die das Hamburger Kunstleben seit Jahrzehnten förderten. Als Ausgangspunkt mag hier die dritte Strophe der in Versform gehaltenen Kranzrede anläßlich des Richtfestes für die Kunsthalle im Jahre 1863 dienen:

"... Hamburg wohl oft den Vorwurf hören muß,
Daß es, als weltberühmte Handelsstätte,
Vorliebe nur für flüchtigen Genuß
Und Sinn einzig für Zahlen hätte!
Doch wenn sein Wesen uns genau bekannt,
Kann manches Thun und Streben dafür haften,
Daß es im Kaufmanns- und Gewerbestand
Mit Eifer ehrt auch Kunst und Wissenschaften!"[701].

Freimütig wird hier bekannt, daß nicht nur zweckfreies Interesse hinter dem Engagement für den Bau eines Museums stand. Man sah die Kunst- und Kulturförderung vielmehr schon damals auch als ein geeignetes Mittel an, um den Ruf des krämerhaften Hanseaten zu verbessern. Das im Kunstverein zusammengeschlossene prestigeorientierte Hamburger Bürgertum empfand es zudem als unerträglich, daß selbst kleinere Städte damals bereits über öffentliche Sammlungen verfügten und Hamburg im Bereich der Kunstpflege Provinz zu bleiben drohte.[702]

Nun war die Gemäldesammlung der Kunsthalle in den zehn Jahren seit der Eröffnung durch Schenkungen und Erbschaften zwar stark angewachsen, sie hatte aber keine herausragenden Glanzstücke aufzuweisen. Makarts Sensationsbild, das in Wien und Paris für Furore gesorgt hatte und durch die Auszeichnung auf der Weltausstellung gleichsam 'geadelt' worden war, mußte den Honoratioren geeignet erscheinen, diese unbefriedigende Situation zu beenden. Zwei Jahre Wartezeit konnte man durchaus verschmerzen, zumal das Bild während der Wanderausstellung seinen Ruhm weiter zu mehren versprach, der fortan auf die junge Hamburger Sammlung abstrahlen und sie zu einem Anziehungspunkt für Kunstfreunde in ganz Norddeutschland machen würde.

3.2.2. Die Wanderausstellung von März 1879 bis Februar 1881

Berlin

Nach seiner Rückkehr bereitete Bock in fieberhafter Eile die Wanderausstellung vor. Zum Auftakt bot sich die nahe Kunstmetropole Berlin an, wo das Bild von Dienstag, den 11. März, bis zum 20. April, einem Sonntag, im "Uhrsaal der Königlichen Akademie der Künste"[703] zu sehen war. Aus den im

---

701 Zit. nach Plagemann, "Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen", S. 76, Anm. 30.
702 Hentzen, "Geschichte der Hamburger Kunsthalle", S. 8.
703 Siehe die Meldung in der *Berliner Börsen-Zeitung: Tageszeitung für nationale Politik, Wirtschaft, Kultur mit Berliner Börsen-Courier*, Nr. 117, Morgenausgabe, 11. März 1879, S. 5 ("Locales und Vermischtes"). Das Blatt, trotz des Untertitels eine ausgesprochene Wirtschaftszeitung, brachte in den folgenden Wochen verhältnismäßig viele Beiträge über das Bild. Systematisch ausgewertet habe ich daneben den *Berliner Börsen-Courier: moderne Tageszeitung für alle Gebiete*, das *Berliner Tageblatt und Handelszeitung*, die *National-Zeitung*, die *Germania: Zeitung für das deutsche Volk*, und das Satireblatt *Kladderadatsch*. Die

Berliner Tageblatt (Abb. 73), der *Berliner Börsen-Zeitung* (Abb. 74) und anderen Tageszeitungen erschienenen Anzeigen gehen die Öffnungszeiten und Eintrittspreise hervor: "Täglich geöffnet von 10-4, Sonntags von 11-2 Uhr. Entree 50 Pf., Donnerstags 1 Mark"[704]. Drei der führenden Blätter der Stadt brachten im Bemühen um Aktualität, möglicherweise auch, um sich gegenseitig zuvorzukommen, bereits am 12. März Besprechungen. In keinem der Artikel stößt man auf rückhaltlose Begeisterung. Der Tenor der Kritiken reichte von widerstrebender Bewunderung[705] über abwägende Anerkennung[706] bis hin zur - immerhin diplomatisch umschriebenen - Einordnung des Bildes als koloristisch-dekoratives Bravourstück[707] ohne tiefere künstlerische Bedeutung. Der Rezensent der *National-Zeitung*, A. Itzenplitz, folgte mit zwei Tagen Verspätung.[708] Auch er nannte die "Dürftigkeit des Inhalts" beim Namen, sah darüber aber gern hinweg, um die Fülle an "Einzelschönheiten" zu loben, vor allem die "blühenden Formen der allegorischen Jungfrauen", welche durch ihren "inneren Zusammenhang mit dem Ganzen" gegenüber früheren Werken des Künstlers noch an Wert gewonnen hätten.

Angesichts des großen Publikumsinteresses gingen manche Zeitungen später noch einmal ausführlich auf das Gemälde ein, wobei sie, selbst wenn die Autoren und Aspekte wechselten, bei ihrer bisherigen Grundhaltung blieben. Die *National-Zeitung* konnte mit Herman Grimm (1828-1901), dem seinerzeit berühmten Michelangelo- und Raphael-Biographen, eine wissenschaftliche Kapazität dafür gewinnen, den kaiserlichen Einzug in Antwerpen nach den historischen Quellen zu rekonstruieren.[709] Grimms abschließendes Urteil über das Bild fiel trotz der Gleichgültigkeit des Malers gegenüber dem überlieferten Hergang des Geschehens milde aus:

> "Der Künstler des in der Akademie ausgestellten Bildes hat von diesen Mittheilungen nichts dafür benutzt, als daß er Dürer im Gedränge erscheinen läßt. Die nackten Mädchen, von denen geleitet der Kaiser einherzieht, sind seine eigene Zuthat. Der Werth des Gemäldes als künstlerische Leistung wird dadurch um nichts verringert, allein hervorzuheben bleibt doch, daß wenn in ihm die exakte, reale Wiedergabe dessen, was im Oktober 1520 in Antwerpen geschah, oder auch nur ein annähernde Bild der damals ausgeführten Schaustellungen erblickt wird, dieser Vorzug des Werkes sich in nichts auflösen dürfte"[710].

Die *Berliner Börsen-Zeitung* dagegen zitierte aus Adolf Rosenbergs Schmähartikel "Drei Sensationsmaler", der damals gerade in mehreren Fortsetzungen in der Zeitschrift *Grenzboten* erschien und am *Einzug Karls V.* nicht einmal in koloristischer Hinsicht ein gutes Haar ließ.[711]

Die Ausstellung des Makartschen Gemäldes war im März und April 1879 nicht das einzige herausragende Ereignis im Berliner Kunstleben. Es kam damals im Gegenteil zu einer für die Stadt ungewöhnlichen

---

Germania ignorierte die Ausstellung völlig, beschäftigte sich aber auch sonst kaum mit Kunst; auch *im Kladderadatsch*, der hauptsächlich die Politik aufs Korn nahm, ist kaum etwas zu unserem Thema zu finden.

704 *Berliner Tageblatt*, Nr. 117, Morgenausgabe, 11. März 1879, S. 4. Fast identisch ist der Text der Anzeige in der *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 125, 15. März 1879, S. 12.

705 *Berliner Tageblatt*, Nr. 119, Morgenausgabe, 12. März 1879, S. 4 ("Der Makart' im Akademiegebäude").

706 *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 119, Morgenausgabe, 12. März 1879, S. 3. ("Reporter").

707 *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 119, Morgenausgabe, 12. März 1879, S. 6 ("Locales und Vermischtes").

708 *National-Zeitung*, Nr. 123, Morgenausgabe, 14. März 1878, S. 2f. ("Hans Makart's neuestes Bild").

709 Ebd., Nr. 149, Morgenausgabe, 29. März 1879, S. 1f. ("Kaiser Karls Einzug in Antwerpen").

710 Ebd., S. 2.

711 *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 149, 29. März 1879, S. 7 ("Locales und Vermischtes").

Häufung attraktiver Einzelbild- und Separatausstellungen. Fast ebenso breiten Raum in der Berichterstattung wie die Schau in der Akademie nahm Mihály Munkácsys seinerzeit hochberühmtes Bild *Milton diktiert seinen Töchtern "Das verlorene Paradies"* ein, das im Berliner Künstlerverein gezeigt wurde.[712] Das Werk des ungarischen Malerfürsten hatte auf der Pariser Weltausstellung ebenfalls eine Ehrenmedaille gewonnen und befand sich nun auf Europatournee. Schließlich lud die Nationalgalerie zur Besichtigung von Arbeiten des im Vorjahr verstorbenen Landschaftsmalers Ferdinand Preller ein. Die *Berliner Börsen-Zeitung* beschrieb das Aufsehen, das diese Veranstaltungen erregten:

> "Die Theater sind gegenwärtig aus dem Mittelpunkt des öffentlichen Interesses, den sie in der Regel wie sonst überall auch bei uns stets einzunehmen pflegen, verdrängt worden und an ihre Stelle sind die Bilderausstellungen getreten. Das Publikum strömt in Schaaren in den Uhrsaal der Königlichen Akademie, in den Verein der Berliner Künstler und in die National-Galerie. Die Namen Makart, Munkácsy, Preller sind in Aller Munde und man hört fast von nichts Anderem als den Töchtern Miltons, den bis auf die Zehen decolletirten Jungfrauen Antwerpens und den classischen Landschaften der Odyssee sprechen ..."[713].

Von Interesse ist in diesem Zusammenhang eine Meldung des *Berliner Börsen-Couriers* von Anfang April, aus der einmal mehr deutlich wird, wie die in vielerlei Hinsicht von der Schauspielkunst beeinflußte Historienmalerei ihrerseits auf das Theater zurückwirkte: "In Wien hat das Makart'sche Bild ... dem Schriftsteller Siegmund Schlesinger den Stoff zu einem Lustspiel gegeben. Es betitelt sich das kleine Stück 'Der Kopf auf dem Bilde' und das Laube'sche Stadttheater hat es bereits vorgestern, Donnerstag, aufgeführt"[714].

Ende April mußte der Kritiker des *Berliner Tageblatts* seinen Lesern nach einem Rundgang durch die Ausstellungslokale ernüchtert mitteilen, daß der Alltag in das Kunstleben der Stadt zurückgekehrt war: "Die glänzende Episode Makart-Munkacsy ist schnell zu Ende gegangen und was an *neuen Bildern* geboten wird, dürfte ihnen nach den künstlerischen Delikatessen der letzten Wochen kaum absonderlich munden"[715]. Im Uhrsaal der Akademie sei jetzt die religiöse Komposition *Christus mit seinen Jüngern am See Genezareth, den Sturm und das Meer beschwichtigend* des Berliner Malers J. Stankiewicz zu sehen, die dieser als Hauptgewinn einer Verlosung zugunsten der Marinestiftung "Frauengabe" zur Verfügung gestellt habe.[716] Vielleicht sollte man, rechtfertigte der Autor die nachfolgenden Bemerkungen, angesichts des wohltätigen Zwecks Schweigen bewahren, doch würde er damit eine zu große "ästhetische Unterlassungssünde" auf sein Gewissen laden. Dann verriß er das Bild als eine jeder Originalität mangelnde "trockene akademische Studie, entstanden unter dem Einfluß zopfiger Kunstprofessoren älteren Datums". Auch in der Permanenten Ausstellung des Künstlervereins herrsche nach dem Abgang des Munkácsyschen Publikumsmagneten Langeweile, zumal viele neue Arbeiten aus

---

712 Besprechungen brachten das *Berliner Tageblatt*, Nr. 121, Morgenausgabe, 13. März 1879, S. 3 ("Michael Munkacsy's Milton"), der *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 121, Morgenausgabe, 13. März 1879, S. 3 ("Reporter"), und die *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 121, Morgenausgabe, 13. März 1879, S. 5 ("Der Reporter"). Vgl. unten in der Chronik S. 477f.

713 *Berliner Börsen-Zeitung*, ebd., S. 4f.

714 *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 161, Morgenausgabe, S. 3 ("Reporter").

715 *Berliner Tageblatt*, Nr. 192, 25. April 1879, S. 1 ("Kleine Chronik").

716 Auch die Hälfte der Eintrittsgelder sollte dieser Einrichtung für "die hilfsbedürftigen Seeleute der deutschen Marine oder deren Witwen und Waisen" zugute kommen, wie die *Vossische Zeitung*, Nr. 115, 24. April 1879, S. 6, berichtete. In Berlin fand 1862 eine ähnliche Veranstaltung statt, diese allerdings zugunsten der Gründung einer preußischen Flotte. Vgl. in der Chronik S. 452.

den Ateliers sich bereits auf dem Weg nach München befänden, wo demnächst die große "Internationale Kunstausstellung" ihre Pforten öffne; erst dort werde wieder die "volle Tafel" gedeckt sein.

Leipzig und Dresden

Die nächste Station des Bildes war Leipzig, wo es vom 15. Juni an für einen Monat zu Gast war.[717] Für die Stadt sprachen nicht nur geographische Gründe, sondern auch die Tatsache, daß dort im Juni eine Kunstgewerbeausstellung eröffnet wurde, die zusätzliches, teilweise in Sonderzügen anreisendes Publikum aus der Umgebung anlockte.[718] Bock durfte annehmen, daß ein Teil davon die Gelegenheit ergreifen würde, auch das vielbesprochene, skandalumwitterte Werk des Wiener "Farbenzauberers" anzuschauen. Im übrigen hatte man aus Leipzig schon seit langem Interesse an dem Gemälde bekundet. Am 20. März 1878, also noch während der Wiener Erstausstellung, schrieb der Direktor des Städtischen Museums, Dr. Lüte, an die Künstlergenossenschaft mit der Bitte, ihm mitzuteilen, "ob und unter welchen Bedingungen"[719] es "zur Ausstellung hierher gesandt werden könnte". Aus Wien erhielt er die Antwort, man werde die Vermittlung in dieser Angelegenheit gern übernehmen - ein Angebot, das Lüte umgehend in Anspruch nahm, weil es ihm "in hohem Grade erwünscht"[720] sei, Makarts Werk direkt nach der Pariser Weltausstellung zu erhalten. Dieser zweite Brief vom 19. Juni blieb jedoch unbeantwortet, und auch das Erinnerungsschreiben vom 10. Juli hatte, wie das weitere Schicksal des Bildes zeigt, keinen Erfolg.

Aus den Anzeigen geht hervor, daß die Ausstellung des "weltberühmten Gemäldes" im Saal der "Buchhändler-Börse" stattfand und von morgens um zehn bis nachmittags um fünf geöffnet war; der Eintrittspreis betrug 50 Pfennig, Dauerkarten kosteten 3 Mark.[721] Bock ließ das Format der Anzeigen am 21. Juni, und dann noch einmal am 28. Juni, vergrößern, was bedeuten könnte, daß er mit den bis dahin erzielten Einnahmen nicht zufrieden war. Die Lokalpresse äußerte sich in unterschiedlicher Weise über das Bild. Während der Kritiker des *Leipziger Tageblatts und Anzeiger*[722] ebenso knapp wie nüchtern Schwächen und Stärken gegeneinander abwog und letzterer wegen schließlich den Besuch der

717 Den Beginn der Ausstellung kündigte eine "Vorläufige Anzeige" im *Leipziger Tageblatt und Anzeiger*, Nr. 160, erste Beilage, 9. Juni, S. 3.324, an. Die Ausgabe vom 21. Juni, Nr. 172, dritte Beilage, S. 3.566, brachte eine Besprechung, in der sich der Hinweis findet, daß das Bild direkt aus Berlin komme und in Leipzig bis zum 15. Juli ausgestellt bleibe. Neben dieser Zeitung wurden die *Leipziger Nachrichten* und die wöchentlich erscheinende *Illustrierte Zeitung* ausgewertet. Letztere schweigt zu der Ausstellung, obwohl zu ihrem Themengebiet, wie der Untertitel besagt, "Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart ..." gehörten.

718 Das *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* berichtete fast täglich von der Veranstaltung und nannte auch Besucherzahlen. Am Mittwoch, den 18. Juni, kamen beispielsweise 2.000 "Einzelzahler". Nr. 171, 3. Beilage, 20. Juni 1879, S. 3.546.

719 Akte "Makart", Künstlerhaus-Archiv. Die Antworten aus Wien fehlen, ihr Inhalt ist aber teilweise aus den Folgeschreiben zu erschließen.

720 Ebd., Schreiben vom 19. Juni 1878.

721 Siehe im *Leipziger Tageblatt und Anzeiger* die bereits erwähnte "Vorläufige Anzeige" vom 9. Juni sowie die folgenden in den Ausgaben vom 14., Nr. 165, dritte Beilage, 21., Nr. 172, dritte Beilage, S. 3.565, und 28. des Monats, Nr. 179, dritte Beilage.

722 Ebd., Nr. 172, dritte Beilage, 21. Juni 1879, S. 3.566 ("Makart's Bild").

Ausstellung empfahl, war sein Kollege von den *Leipziger Nachrichten*[723] zum Plaudern aufgelegt: In seiner ausführlichen Besprechung ließ er sich erst über allgemeine Wandlungen in der Malerei der vergangenen Jahrzehnte, über Makarts Quellen und Vorstudien, natürlich auch über den Skandalwert der Ehrenjungfrauen aus, bevor er auf das Gemälde selbst zu sprechen kam. Dabei geriet er dann ins Schwärmen, brach aber zugleich ganz bewußt - gewissermaßen theoretisch fundiert - eine Lanze für Makart, dem wegen seiner den Betrachter überwältigenden Bildschöpfungen so häufig ein verderblicher Einfluß auf Kunst und Publikum nachgesagt wurde:

> "So lange man das Bild schaut, wird man von dem unaussprechlichen Reiz der schönen Gestalten und der Farbengebung so hingerissen, daß man gar nicht, selbst innerlich nicht, zum Geltendmachen der Bedenken kommt. Und aus diesem Grunde muß man auch dieses Bild für ein Kunstwerk im vollsten Sinne des Wortes erklären, denn wie das Ziel der Wissenschaft die Wahrheit ist, so ist die Schönheit das der Kunst, und wo dieselbe in der Malerei entweder im geistigen Gehalt, oder in der Zeichnung oder in der Farbe so weit erreicht ist, daß sie uns hinreißt und begeistert, uns also über uns selbst erhebt, da erfüllt sie ihren Zweck. Fürchte man auch ja nicht, daß Makart's Beispiel die Kunst nach seiner Richtung in's Verderben führt; wo diese Richtung mit weniger Feuer und Leidenschaft verfolgt wird, da wird sie sehr schnell unmöglich, das haben verschiedene Nachahmungsversuche schon bewiesen. Makart's Leistungen sind nicht etwa das Resultat einseitiger Begabung, sondern das einer im höchsten Grad ausgeprägten bestimmten Richtung ...".

Mit Blick auf die Ausstellung in Leipzig schrieb das *Dresdner Journal* am 11. Juli, es habe "nicht den Anschein, als ob Makart's vielgenanntes Bild auch dem Dresdner Publicum zur Ansicht gebracht wird"[724]. Am 1. August konnte die Zeitung ihren Lesern dann jedoch mitteilen, daß dasselbe von diesem Tag an in der "wieder geöffneten Ausstellung des sächsischen Kunstvereins auf der Brühl'schen Terrasse"[725] zu besichtigen sei. Anzeigen wiesen darauf hin, daß Mitglieder des Kunstvereins in dieser Zeit "nur für ihre eigene Person und nur gegen Production ihres Actienscheines für 1879"[726] freien Eintritt hätten; für alle anderen koste der Besuch der von elf bis fünf Uhr zugänglichen Schau 50 Pfennig. Die Kritik äußerte sich vorwiegend positiv über das Gemälde, lobte besonders die sorgfältige Zeichnung und eigenartigerweise sogar ein Maßhalten in der Farbgebung, worin sie Fortschritte Makarts sahen auf dem Weg, ein seriöser Künstler zu werden.[727] Ein interessantes Detail über die Präsentation findet sich in einer Meldung des *Dresdner Anzeigers*: "Anfänglich befremdet im Ausstellungsraume ein etwas gedämpftes Licht mit verdunkelnder Rückwirkung auf das Bild, doch dieser befremdende Einfluß schwindet alsbald, sowie sich das Auge nur ein wenig an diese Lichtverhältnisse gewöhnt hat"[728]. Aus dem Feuilleton der *Dresdner Nachrichten* erfährt man außerdem, daß die gewaltige Leinwand nur mit

---

723 *Leipziger Nachrichten*, Nr. 166, 16. Juni 1879, S. 1f., und Nr. 167, Beilage, 17. Juni 1879, S. 2f. ("Makart's Bild: Der Einzug Karl V. in Antwerpen"). Das folgende Zitat stammt von S. 3.

724 *Dresdner Journal*, Nr. 158, 11. Juli 1879, S. 810 ("Feuilleton"). Ausgewertet wurden neben dieser Zeitung auch der *Dresdner Anzeiger* und die *Dresdner Nachrichten*.

725 *Dresdner Journal*, Nr. 176, S. 890 ("Feuilleton").

726 Siehe etwa den *Dresdner Anzeiger*, Nr. 213, Beilage, 1. August 1879, o. S.

727 *Dresdner Journal*, Nr. 179, 5. August 1879, S. 901 ("Karl V. Einzug in Antwerpen"), und *Dresdner Anzeiger*, 4. August, 2. Beilage, S. 11 ("Hans Makart's: 'Einzug Karl V. in Antwerpen.': Ausgestellt im Kunstverein").

728 *Dresdner Anzeiger*, Nr. 214, zweite Beilage, 2. August 1879, S. 10.

Mühe im Saal des Kunstvereins unterzubringen war; das Bild "mußte sogar etwas schräg gerückt werden"[729].

Bemerkenswert ist der letztgenannte Artikel auch deswegen, weil er eine Summe von 5.000 Mark nennt, die der Kunstverein als Leihgebühr habe entrichten müssen. "Materiell wird der Verein", so die Prognose des Blattes, "die für 26 Tage disponirte Ausstellung mit 5.000 Mark wohl nicht zu theuer erkauft haben, denn Jeder wird das Bild sehen wollen und sehen müssen". Vielleicht war zwischenzeitlich einmal von einer solchen Abmachung die Rede, und etwas davon sickerte an die Presse durch. Der in den Akten des Sächsischen Kunstvereins erhaltene Briefwechsel zwischen den Verhandlungspartnern beweist jedoch, daß es sich hier um eine Falschmeldung handelte.[730] Miethke und Bock verlangten vielmehr schon von Beginn an - das erste Schreiben datiert vom 17. April 1879 - einen Anteil von 60 Prozent der Bruttoeinnahmen sowie die Übernahme sämtlicher anfallenden Kosten durch den Kunstverein. Daß sie sich mit ihrer Forderung durchsetzen konnten, geht aus dessen Schlußabrechnung (Abb. 75) und einem an Miethke adressierten Brief vom 1. September hervor. Demnach überwies der Kunstverein von den Gesamteinnahmen in Höhe von 6.570,50 Mark 60 Prozent, also 3.942,30 Mark, an Miethke. Die verbliebene Summe von 2.628,20 Mark wurde durch eine Reihe von Ausgaben geschmälert, so daß am Ende ein Reingewinn in Höhe von 2.143,43 Mark zu Buche stand.[731] Das war angesichts des Gesamtjahresgewinns von 4.559,65 Mark immer noch eine beachtliche Summe.[732] Hatte sich der Aufwand also schon in finanzieller Hinsicht gelohnt, so ist daneben der Prestigegewinn für den Verein mindestens genausohoch zu veranschlagen.

Werfen wir noch einen Blick auf die ebenfalls in den Kunstvereinsakten erhaltene Liste der täglichen Besucherzahlen und Einnahmen (Abb. 76, 77). In der ersten Spalte von links erscheint der "Ausstellungstag". Die Veranstaltung war demnach, das leuchtet angesichts der begrenzten Zeitspanne ein, den ganzen August hindurch täglich geöffnet. Daneben erscheinen die "Verkauften Eintrittsbillets", gefolgt von den daraus erzielten "Einnahmen". Die Überschrift der vierten Spalte lautet anscheinend "Verkaufte Erläuterungen", deren Stückpreis, nach den notierten Einnahmen zu urteilen, 10 Pfennig

---

729 *Dresdner Nachrichten*, Nr. 214, 2. August 1879, S. 3 ("Feuilleton").

730 "Sächsischer Kunstverein, Nr. 54" (= "Acten des Sächsischen Kunstvereins: Verhandlungen mit den Ausstellern und die Ausstellung überhaupt betr. (1877-1880)"). Sächsisches Landeshauptarchiv, Sig.: B XVII. 363 da Ausst. 1 I. In dieser Akte ist eine Fülle von Material im Zusammenhang mit der Ausstellung erhalten, das eine genaue Auswertung verdienen würde. Sie birgt neben einer Auflistung der täglichen Besucherzahlen und Einnahmen sowie einer Schlußabrechnung den intensiven Schriftverkehr zwischen Bock, Miethke und dem Vorstand des Kunstvereins, der aber wegen der unleserlichen Handschrift der Beteiligten nur in Bruchstücken zu entziffern ist, so daß er hier fast vollständig unberücksichtigt bleiben muß. Ähnlich verhält es sich mit zahlreichen Rechnungen und Belegen, die Auskunft über die organisatorische Seite der Veranstaltung geben, und unter "Sächsischer Kunstverein, Nr. 154", Sig.: 154, B XVII. 363 da Bal. 20, zu finden sind. Das wichtigste von dem, was für mich lesbar war, bringe ich im folgenden.

731 Der Transport des Gemäldes von Leipzig nach Dresden schlug mit 128,20 Mark zu Buche, wovon 103 Mark auf die Spedition entfielen und der Rest auf die Versicherung, für die ein Viertel Promille des Versicherungswertes von 100.000 Mark, also 25 Mark, als Prämie zu zahlen waren. Die einmonatige Versicherung gegen den Brandfall kostete 84 Mark, zusammengesetzt aus 0,75 Promill des Versicherungswertes und zusätzlichen Gebühren. Dazu kamen Aufwendungen für die Tapezierung des Ausstellungssaals mit braunem Stoff (52 Mark), den Druck (20,50 Mark) und die Anbringung (60 Mark) von 100 Plakaten, sowie für Inserate in Tageszeitungen (131,97 Mark). Zusammen mit einigen kleineren Posten summierten sich die Unkosten auf 486,77 Mark. Die einzelnen Posten sind hier unter Zuhilfenahme anderen Aktenmaterials, etwa der Versicherungspolicen und Rechnungen, erläutert.

732 Die Gesamtbilanz des Vereins im Jahre 1879 weist Einnahmen in Höhe von 45.275,46 Mark aus, denen 40.715,81 Mark an Ausgaben gegenüberstanden. Siehe die Akte "Rechnungswesen", "Sächsischer Kunstverein, Nr. 131", S. 239b.

betrug. Eigenartig ist, daß an manchen Tagen nicht eine einzige Broschüre verkauft wurde. Die beiden letzten Spalten waren für die Eintragung der "Gesamteinnahmen" und für "Anmerkungen" bestimmt. Insgesamt läßt sich eine zwar von Tag zu Tag sprunghaft wechselnde, über die Wochen hinweg jedoch recht gleichmäßige Besucherfrequenz feststellen. Es kam nicht etwa, wie man vermuten könnte, mit zunehmender Veranstaltungsdauer zu sinkenden Zahlen. Am Sonntag, für Viele der einzige arbeitsfreie Tag, war der Ausstellungssaal erwartungsgemäß stets etwas voller als unter der Woche, und am Schlußtag sorgten, auch das verwundert nicht, die in das Bild Verliebten und solche, die den Besuch bis zuletzt immer wieder verschoben hatten, für eine Rekordeinnahme.

Die *Dresdner Nachrichten* wiesen am 30. August darauf hin, daß eine weitere Verlängerung der Schau unmöglich sei, da man das Bild bereits in München erwarte, und brachten eine erste Bilanz der Ausstellung:

> "Innerhalb der vier Wochen war der Besuch ein zeitweilig ganz enormer; bis mit [sic!] Donnerstag waren 11.086 zahlende Personen (die Zahl der Mitglieder, die es besichtigten und von denen eine größere Anzahl sogar von auswärts herbeikamen [sic!] - was sonst fast nie geschieht - soll etwa 12-1300 betragen). Gestern begegneten uns übrigens curioser Weise nicht weniger als drei Damen-Pensionate, die zu Makart pilgerten. Ein erfreulicher Beweis, daß künstlerische Großthaten nicht mit dem Maße der Prüderie gemessen werden müssen"[733].

Die letzte Bemerkung spielt wohl nicht nur auf die skandalträchtige Nacktheit der Ehrenjungfrauen an, die Publikum und Kritik allerorts schon seit der Erstausstellung des Bildes beschäftigte, sondern auch auf eine Episode, die der Diskussion darüber zwei Wochen zuvor in Dresden neue Nahrung gegeben hatte. Wie dasselbe Blatt nämlich in seiner Ausgabe vom 13. August mitteilte, verbot die Dresdener Polizeidirektion die Auslage und den Verkauf von Photographien nach den Gemälde.[734] Diesem "scheinbar unconsequenten Vorgange" - die Ausstellung selbst ließ man unbehelligt - liege, so hieß es in dem nachfolgenden Kommentar zu der Meldung, eine "richtige Auffassung" zugrunde, denn:

> "Ein Oelbild Makarts wendet sich nach Inhalt, Zeichnung, Farbe und Ausstellungsakt an die *gebildete Minorität*, die Takt genug bewahrt und den *künstlerischen* Werth oder Unwerth des Werkes im Auge haben wird. Ein anderes sind die Läden der Kunsthandlungen, wo solche Bilder Aeußerungen hervorzurufen und Gesten zu provociren pflegen, die mit der öffentlichen Moral und der Unbehelligkeit der Passanten nicht zu vereinbaren sind."

Im Jahr darauf kam das *Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* noch einmal in einer längeren Notiz auf die Angelegenheit zurück.[735] Darin wurde berichtet, die betroffenen Kunsthandlungen hätten gemeinsam Beschwerde bei der "Kreishauptmannschaft" eingelegt, woraufhin diese örtliche Regierungsinstanz die Polizei aufforderte, das Verbot "'bei dem anerkannten Kunstwerthe dieses Meisterwerkes'" bei Gesamtaufnahmen wieder zurückzunehmen. Im Falle der photographischen Abbildungen "'einzelner Frauengruppen'" - die ebenfalls in den Schaufenstern auslagen, und um die es

733 *Dresdner Nachrichten*, Nr. 242, 30. August 1879, S. 3 ("Feuilleton").
734 Ebd., Nr. 225, 13. August 1879, S. 3 ("Feuilleton").
735 *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus*, 1880, S. 111.

wohl eigentlich ging - bestätigte sie die Maßnahme dagegen mit einer der Argumentation der *Dresdner Nachrichten* verwandten Begründung:

> "'Es versteht sich von selbst, daß jene Frauengruppen, als willkürlich und mit unverkennbarer Absicht aus dem Zusammenhange der ganzen Darstellung herausgegriffene Theile, einer selbstständigen und anderen Beurtheilung unterliegen, als das Gemälde selbst in seiner Gesammtheit. Die Ausstellung von Abbildungen nur der erwähnten Frauengruppen an solchen Orten, welche dem Publikum jederzeit zugänglich sind, ist geeignet, das sittliche Gefühl zu verletzen und offentliches Aergerniß zu erregen'".

München und weitere Stationen bis Juni 1880

Die *Kunst-Chronik* bemängelte Anfang August in einem ersten Situationsbericht[736] von der Münchener Internationalen Kunstausstellung den unbefriedigenden Auftakt der Veranstaltung. Am Eröffnungstag, dem 19. Juli, seien die Säle für französische Kunst noch leer gewesen, und auch "über die ersehnten Prunkstücke, Makart's 'Einzug Karl's V. in Antwerpen', Munkácsys 'Milton seinen Töchtern das verlorene Paradies diktierend' und Anselm Feuerbach's 'Titanenschlacht', sowie dessen 'Medea' waren die Verhandlungen noch nicht zum Abschlusse gediehen". Was den *Einzug Karls V.* angeht, so scheiterten die Verhandlungen, und das Bild wurde separat ausgestellt. Das löste in der Stadt Proteste aus, man warf der Ausstellungsleitung Versagen vor. Im "Jahrbuch der Stadt München" von 1879, einer handschriftlichen Chronik, findet sich in der Eintragung vom 14. September ein längeres Zitat aus einem Artikel der *Augsburger Abendzeitung*, der sich in mehrfacher Hinsicht kritisch über das mit der Organisation beauftragte "Künstler-Komité" äußerte.[737] An einer Stelle heißt es darin:

> "Im Übrigen erregt es das allgemeine Befremden, daß Makart's 'Einzug Kaiser Karl V.', statt als Zierde die Ausstellung zu schmücken, am k. Odeon extra zur Besichtigung ausgestellt ist. Man muß 'Die Geschäfte der Vorbereitungen zur Ausstellung' kennen, um das zu begreifen; es ist dies einer der vielen dunklen Flecken, welche auf der Vergangenheit der Ausstellungs Arrangements [sic!] ruhen und die selbst bis in die obersten Regionen Verstimmung hervorgerufen haben".

Der Verfasser beließ es bei diesen Andeutungen und wandte sich dann anderen Mißständen im Umfeld der Veranstaltung zu, so daß im Unklaren bleibt, was genau vorgefallen war. Die Chronik griff das Thema nicht wieder auf, und auch die Münchener Tagespresse schwieg zu der Affäre.

Am 2. September las man in der *Süddeutschen Presse und Münchener Nachrichten*: "Wie wir aus bestimmtester Quelle erfahren, gelangt Hans Makart's berühmtes Gemälde 'Einzug Karl's V.' nun doch im kgl. Odeon hier zur Ausstellung. Es erledigen sich hierdurch die vielen verschiedenen Gerüchte, welche sich an die oft bezweifelte Hieherkunft des Bildes geknüpft hatten"[738]. Wiederum sind es die Inserate der

736 *Kunst-Chronik*, 1879, Sp. 649f.

737 "Jahrbuch der Stadt München 1879", Eintragung vom 14. September 1879, Stadtarchiv München, S. 3.741-3.745. Das folgende Zitat stammt von S. 3.743f.

738 *Süddeutsche Presse und Münchener Nachrichten*, Nr. 205, 2. September 1879, S. 5. In ihrer Ausgabe vom 16. September, Nr. 217, S. 1f. ("Der Einzug Karl's V. in Antwerpen von Hans Makart"), brachte das Blatt eine ausführliche, positiv gestimmte Besprechung, in der einleitend auch die Lokalität genauer beschrieben ist: "In einem auf der Seite des Wittelsbacherplatzes gelegenen ebenerdigen viel zu wenig tiefen Saale des k. Odeons ist das riesige Kunstwerk zum Besuche des Publikums aufgestellt...". Außer dieser Zeitung wurden das *Münchener Fremdenblatt* und das *Neue Münchener Tageblatt* ausgewertet.

folgenden Wochen, die verschiedene Einzelheiten über das Unternehmen vermitteln: Die von "E. A. Fleischmann's Hof-Buch & Kunsthandlung" veranstaltete Schau wurde am 12. September eröffnet (Abb. 78) und war zunächst bei einem Eintrittspreis von 1 Mark - wahrscheinlich täglich - von neun bis sechs Uhr zugänglich.[739] Am 15. Oktober wies eine Anzeige darauf hin, daß der Besuch bis zum vorgesehenen Schlußtag, dem 26. Oktober, nur noch 50 Pfennig koste.[740] Zwei Tage nach dem vermeintlichen Ende der Ausstellung wurde die Öffnungszeit bis auf neun Uhr verlängert, wobei der fortgeschrittenen Jahreszeit wegen von vier Uhr an künstliche Beleuchtung zum Einsatz kam.[741] Am 13. November hieß es schließlich: "Makart's Bild, 'Einzug Karl V.' geht nun definitiv am Montag, den 17. ds. Mts. von hier nach St. Petersburg ab und bleibt somit nur noch bis Sonntag, den 16. ds. Mts. Abends ausgestellt"[742]. In der Tat hörte an jenem Wochenende die Werbung in den Zeitungen auf, so daß davon auszugehen ist, daß es bei dieser Entscheidung blieb. Über ihre weiteren Pläne, die sie den Münchenern in der letzten Anzeige verrieten, hatten Bock und Miethke sich offenbar schon im Oktober selbstbewußt - und wie sich herausstellen sollte, etwas voreilig - gegenüber der *Süddeutschen Presse und Münchener Nachrichten* geäußert, denn am 10. des Monats verlautete dort, das Gemälde werde "nur mehr wenige Tage hier ausgestellt bleiben und von hier nach Prag, von dort nach Warschau, für den Winter nach St. Petersburg und im Frühjahr für die ganze Sommersaison nach London zum Zwecke der Ausstellung verbracht werden"[743]. Am 26. Oktober wurde dann kleinlaut mitgeteilt, das Bild bleibe zunächst noch in München, da für die Fortsetzung der Wanderausstellung nach Osten, "wie es scheint, die Wege ... noch nicht geebnet"[744] seien.

Die Münchener Internationale Kunstausstellung war *das* Ausstellungsereignis des Jahres im Deutschen Reich und wurde, ungeachtet möglicher Ungeschicklichkeit des Organisationskomitees, zu einem großen finanziellen Erfolg. Die *Süddeutsche Presse und Münchener Nachrichten* brachten Anfang Oktober eine eindrucksvolle Zwischenbilanz:

> "An der Tageskassa der internationalen Kunstausstellung wurden im Monat September 56.000 Karten à 1 M., 411 Saisonkarten zu 3.292 M. und 212 Militärbillete zu 106 M. abgegeben. Die Totaleinnahme pro September betrug demnach 59.398 M. An Katalogen wurden im Ganzen 34.000 à 1 M. verkauft und für Benutzung der Aborte 1.000 M. vereinnahmt ..."[745].

Insgesamt wurden, wie das *Münchener Fremdenblatt* nach dem Ende der Veranstaltung berichtete, 200.851 Eintrittskarten verkauft, ab Mitte Oktober übrigens zum herabgesetzten Preis von 50 Pfennig.[746] Über die Einnahmen der gut zwei Monate währenden Ausstellung des *Einzugs Karls V.* liegen keine Informationen vor, doch dürften sie angesichts der Flut von Kunsttouristen weitaus höher gelegen haben als in Dresden und Leipzig. Bock und Miethke mochten das Angebot des "Künstler-Komités" als nicht

739 *Münchener Fremdenblatt*, Nr. 253, 12. September 1879, S. 7.
740 Ebd., Nr. 287, 15. Oktober 1879, S. 7.
741 Ebd., Nr. 300, 28. Oktober 1879, S. 7.
742 Ebd., Nr. 316, 13. November 1879, S. 4.
743 *Süddeutsche Presse und Münchener Nachrichten*, Nr. 238, 10. Oktober 1879, S. 5. ("Bayerische Nachrichten").
744 Ebd., Nr. 252, 26. Oktober 1879, S. 3.
745 Ebd., Nr. 233, 4. Oktober 1879, S. 1. ("Bayerische Nachrichten").
746 *Münchener Fremdenblatt*, Nr. 318, 15. November 1879, S. 5 und ebd., Nr. 244, 17. Oktober 1879, S. 3.

ausreichend abgelehnt oder selbst durch überzogene Forderungen den Bruch herbeigeführt haben. Vielleicht führte auch die bessere Verständigung unter Kollegen dazu, daß sie sich am Ende mit einem ortsansässigen Kunsthändler auf eine separate Präsentation einigten. Wie dem auch sei: wichtig ist, daß sie dem Bild zutrauten, und das allem Anschein nach zu Recht, mehr als nur ein 'Prunkstück' auf der Internationalen Kunstausstellung zu sein. Zumindest gemessen am Eintrittspreis wog seine Attraktivität soviel wie die aller anderen in der riesigen Kunstschau gezeigten Werke zusammen. Möglicherweise trat besonders Miethke dafür ein, es in eigener Regie vorzuführen, hatte er doch sechs Jahre zuvor in einer ähnlichen Konstellation - in Wien fand damals ein noch weitaus größeres Spektakel statt, die Weltausstellung - mit Makarts *Caterina Cornaro* im Künstlerhaus einen grandiosen und überaus einträglichen Ausstellungstriumph erlebt.[747]

Schon Mitte Dezember war das Gemälde in Prag zu sehen, danach verliert sich seine Spur vorübergehend.[748] Die Zeitspanne bis April 1880, als es in London wieder auftauchte, läßt die Möglichkeit zu, daß die Tournee durch Osteuropa tatsächlich wie geplant stattfand, wenngleich der Transport des Bildes bis nach St. Petersburg im Winter zweifellos ein besonderes Wagnis darstellte.[749]

London

In der *Times* erschien am Mittwoch, den 21. April 1880, eine Anzeige mit folgendem Text: "Hanover Gallery, 47, New-Bond-Street, entrance from Maddox-street, will OPEN on Monday next with Hans Makart's great pictures, Charles V.'s Entry into Antwerp and the Silver Wedding of the Emperor and Empress of Austria, other pictures by eminent french artists"[750]. Zwei Tage vor der allgemeinen Eröffnung fand die damals nach wie vor übliche private view für geladene Gäste statt.[751] Die *Illustrated London News*, die ihren Lesern diesen Termin mitteilte, brachte zwei Wochen später eine Besprechung der Ausstellung, die mit allgemeinen Bemerkungen über die neugegründete Hanover Gallery begann: "This new Gallery ... owes its name, we suppose, to Hanover-Square behind. The entrance ... consists of handsome pedimented portal and vestibule of Renaissance character, and the gallery to which these conduct is of considerable size and tastefully fitted; but the lighting from the roof is ill-managed"[752]. Der

747 Vgl. in der Chronik S. 468-470.
748 Die Ausstellung des Bildes in Prag ist dokumentiert durch eine Besprechung in der Zeitschrift *Svetozor* (Vilem Weitenweber, "Hanuse Makarta Vjezd cesare Karla V da Antorfu") vom 12. Dezember 1879. Hinweis im Kat. *Makart und der Historismus*.
749 Aufschluß würde eine Durchsicht einschlägiger Zeitschriften und der Tagespresse der genannten Städte in dem betreffenden Zeitraum geben. Eine entscheidende Hilfe wäre hier jene für das Archiv der Kunsthalle bestimmte "Sammlung von Besprechungen in diversen Zeitungen während der Ausstellungsreise" des Bildes, die Bock am 6. Mai 1881 an Senator Möring, eines der Mitglieder des Verwaltungsausschusses, sandte. Sie ist heute nicht mehr auffindbar. "Vermächtnisse in Geld", Nr. 11. Vgl. den "Auszug aus dem Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle" vom 16. Juni 1881, ebd., Nr. 12.
750 *Times*, Nr. 29.861, 21. April 1880, S. 1. Mit dem genannten anderen Werk Makarts sind die großen Skizzen gemeint, die der Künstler zur Gestaltung der Festzuggruppen im Frühjahr 1879 anfertigte. Vgl. Frodl, Makart, S. 24f.
751 *Illustrated London News*, Nr. 2.134, 24. April 1880, S. 395, ("Fine Arts"). Hier findet sich auch der Hinweis auf die am gleichen Tag stattfindende private view der Water Colour Society.
752 Ebd., Nr. 2.136, 8. Mai 1880, S. 443 ("The Hanover Gallery").

Besitzer, S. Weil[753], wolle sich auf kleinere Arbeiten französischer und anderer ausländischer Maler spezialisieren. Die Ausführung seiner Pläne sei ihm jedoch bislang verwehrt worden durch Reibereien zwischen einigen bekannten französischen Künstlern, die sich weigerten, gemeinsam ihre Werke auszustellen.[754] Daher hätten einstweilen die Herren Pilgeram und Lefevre, "the well-known successors to Mr. Gambard [sic!]", die Leitung übernommen und die Säle vorwiegend mit den Makartschen Werken gefüllt.[755]

Demnach war die dortige Vorführung des Makartschen Monumentalgemäldes und der Festzugskizzen also eine Art Verlegenheitslösung: Als Pilgeram und Lefèvre davon hörten, daß die Kollegen vom Kontinent nach einem geeigneten Ausstellungslokal in London Ausschau hielten, ergriffen sie die Gelegenheit, die Galerie mit ihren zweifellos hohen Mietkosten ohne Verzögerung eröffnen zu können. Ganz in der Art ihres Vorgängers Ernest Gambart, der in den fünfziger und sechziger Jahren die Londoner Kunstwelt mit spektakulären Einzelbildausstellungen in Atem gehalten hatte, vertrauten sie auf die Attraktivität eines einzelnen, außergewöhnlichen Werkes.[756] In der Tat war die 50 Quadratmeter messende Leinwand weitaus eher als die herkömmliche Bilderware dazu geeignet, der Galerie auf dem unüberschaubaren Londoner Markt einen Namen zu machen. Das bestätigt eine Notiz im *Standard* von Mitte Mai:

> "The Hanover Gallery, lately opened in Bond-street, contains a certain number of cabinet pictures of a kind well known to the public - pictures of the regulation sort, painted either lately or long ago by artists as various as Meissonier and Alfred Stevens; but none of them require detailed notice. They form the prudently-chosen stock of the average high-class picture dealer. One picture in the Gallery is, however, of quite another kind ..."[757].

Der Kritiker meinte natürlich den *Einzug Karls V.*, und auch wenn er das Gemälde im folgenden ebensoviel tadelte wie lobte, lohnte es doch seiner Ansicht nach in jedem Fall den Besuch der Ausstellung.

Das Presseecho war insgesamt jedoch eher mäßig.[758] In einer Weltmetropole der Kunst wie London, wo es Dutzende von Kunsthandlungen und Ausstellungslokalen gab, wo das Schauangebot

---

753 Der Name steht auf der Titelseite des Kataloges (Abb. 79).

754 Nach Angaben der Zeitschrift *Athenaeum*, Nr. 2.745, 5. Juni 1880, S. 731 ("Fine Arts"), waren in der Ausstellung unter anderem Werke Meissioniers, Bonheurs, Troyon, Corots und Millets vertreten.

755 F. J. Pilgeram und der Neffe Gambarts, Léon Lefèvre, übernahmen dessen Kunsthandlung in der King Street im März 1871. Maas, *Gambart*, S. 226f.

756 Vgl. in der Chronik S. 439, 445-447, 449f.

757 *Standard*, Nr. 17.417, 17. Mai 1880, S. 3 ("Hans Makart and Monsieur de Neuville").

758 Von den großen Londoner Tageszeitungen brachten einige, wie der *Daily Telegraph* und die *Pall Mall Gazette*, gar keine größeren Beiträge; der *Standard* widmete der Ausstellung einen kurzen Artikel (s. Anm. 757). Großzügig ist dagegen die Berichterstattung der *Times* zu nennen: Nr. 29.866, 27. April 1880, S. 6 ("April exhibitions of foreign pictures" und "M. Makart's pictures"), Nr. 29.877, 10. Mai 1880, S. 5 ("Decorative art: Makart and Marks"), und Nr. 29.885, 18. Mai 1880, S. 9 ("London, Tuesday, May 18, 1880"). Ähnliche Unterschiede sind bei den Wochenzeitschriften feststellbar, die sich regelmäßig mit dem Kunst- und Ausstellungsleben beschäftigten: im *Spectator*, dem *London Figaro*, der *Queen: The Lady's Newspaper* und der *Saturday Review* findet sich nichts über die Eröffnung der Hanover Gallery, obwohl etwa letztere sehr ausführlich die Ausstellungen der Royal Academy und die der oppositionellen Künstlerschaft in der Grosvenor Gallery besprach. Andere, wie *Athenaeum* (s. Anm. 759), *Brief: The Week's News* (Nr. 131, 30. April 1880, S. 444, "Art & Science", *Graphic: An illustrated weekly newspaper* (Nr. 544, 1. Mai 1880, S. 447, "Fine Arts"), *Troubadour* (Nr. 25, 12. Juni 1880, S. 5, "Makart's Pictures") und die *Illustrated London News* (s. Anm. 751) beließen es bei kleineren Meldungen. Lediglich die *Pictorial world: An illustrated weekly newspaper* brachte darüber hinaus als Leserbeigabe eine doppelseitige Abbildung nach dem *Einzug Karls V.* und druckte als Erläuterung längere Passagen aus dem Ausstellungskatalog ab (Nr. 326, 29. Mai 1880, S. 198, "Our Supplement: The Entry of Charles V. into Antwerp", und ebd., zwischen S. 202 u. 203, die Abbildung).

überreichlich war und ständig wechselte, wo zudem gerade die alles überstrahlende Jahresausstellung der Royal Academy die Aufmerksamkeit des Publikums beanspruchte, war das kaum anders zu erwarten.[759] In den meisten Blättern erzielte Makart immerhin Achtungserfolge. Die Eröffnungsveranstaltung der Hanover Gallery mag sich finanziell gelohnt haben, aber sie war nur ein Ereignis mittlerer Bedeutung im Kunstleben der britischen Hauptstadt. Der *Einzug Karls V.* erregte hier bei weitem nicht so viel Aufsehen wie zuvor etwa in Wien.

Abschließend soll noch ein Blick auf den Katalog (Abb. 79, 80) geworfen werden.[760] Er lenkte die Aufmerksamkeit vor allem auf das Zugstück der Ausstellung. Der diesem gewidmete sechzehnseitige Text beginnt mit einer allgemeinen historischen Einführung, die mit einem anekdotischen Streifzug durch Karls Jugend einsetzt, um sich dann mit einem Überblick zur politischen Lage nach dem Tod Maximilians I. im Jahre 1519 allmählich dem dargestellten Thema zu nähern. Dort angelangt, wird Dürer als Zeitzeuge eingeführt. Die Bemerkungen zu seiner Reise in die Niederlande sind mit Quellenzitaten garniert, um sie authentischer und wissenschaftlich fundiert erscheinen zu lassen. Erst im letzten Drittel seiner Ausführungen gab der Verfasser eine Beschreibung des Bildes, die er mit einer Erinnerung an die Begeisterung des Publikums auf der Pariser Weltausstellung und die dort erworbene Auszeichnung einleitete.

Die weiteren Stationen des Bildes vom Sommer 1880 an

Am 29. Juni erschien in der *Times* zum letzten Mal eine Anzeige für die Ausstellung, versehen mit folgendem Zusatz: "Makart's Picture of Charles V ... being required for Brussels, this Exhibition closes on Saturday, 3. July"[761]. Die belgische Hauptstadt war ein lohnendes Ziel, denn hier wurde am 14. Juli 1880 eine große Ausstellung aus Anlaß des fünfzigjährigen Staatsjubiläums eröffnet, die Massen von Besuchern anlockte. Auf den offiziellen Veranstaltungen, welche die Leistungen der belgischen Wirtschaft, Kunst und Kultur im Zeitraum von 1830 bis 1880 dokumentierten, war das Gemälde nicht vertreten[762], doch sicherlich hatten Bock und Miethke keine Mühe, mit einem Brüsseler Galeristen ins Geschäft zu kommen, der das berühmte, wegen der Nähe Antwerpens noch mit einem zusätzlichen lokalen Reiz versehene Tourneebild in seinen Räumlichkeiten zu zeigen bereit war. In der Brüsseler Presse ist davon allerdings nirgends die Rede, so daß nicht nur die genauen Umstände der Ausstellung im Dunkeln bleiben, sondern auch der letzte Beweis fehlt, daß der *Einzug Karls V.* wirklich von London aus

759 Typisch für die Art und Weise, in der die Presse von der Eröffnung der Hanover Gallery und den dort gezeigten Werken Makarts Notiz nahm, ist der gelassene, fast gelangweilt wirkende Ton, in dem sich die Zeitschrift *Atheneum*, Nr. 2.739, 24. April 1880, S. 544, äußerte: "Yet another 'gallery' will be opened to the public...In this place our readers may see 'The Entry of Charles V. into Antwerp', by Hans Makart, the large picture which was shown in Paris the year before last, and was duly noticed in these columns...". Vgl. in der Chronik den Bericht über das Londoner Ausstellungsleben von 1887, S. 493f.
760 *First Exhibition at the Hanover Gallery*, National Art Library, London, Signatur "200 B 200". Vgl. unten S. 265f.
761 *Times*, Nr. 29.920, 29. Juni 1880, S. 1.
762 Siehe etwa *Exposition nationale de 1880: Catalogue officiel*, Brüssel 1880.

nach Belgien gelangte.[763] Unbekannt bleiben einstweilen auch die Stationen seiner Reise im folgenden halben Jahr - Städte wie Köln, Düsseldorf und Frankfurt wären in Betracht zu ziehen.

Im Januar 1881 sorgte das Gemälde in Basel für Schlagzeilen. Wie die *Hamburger Nachrichten* unter Berufung auf "Schweizer Blätter"[764] berichteten, forderte das ehemalige Ratsmitglied Karl Sarasin den Großen Rat, das Regierungsgremium der Stadt, in einer außerordentlichen Sitzung auf, die Ausstellung im Kunstverein polizeilich verbieten zu lassen. Er berief sich dabei auf ein Gesetz gegen den Verkauf, die Verbreitung und Ausstellung "unzüchtiger Schriften oder Bilder". Der Polizeipräsident selbst ergriff daraufhin für das Gemälde Partei. Er habe es "mit Vergnügen" betrachtet und daran nichts zu beanstanden gefunden. Die Veranstaltung blieb also geöffnet, und die Diskussion um die Gruppe der Ehrenjungfrauen konnte den Besucherandrang nur erhöhen. Für den berühmtesten Baseler Bürger jener Zeit, Jacob Burckhardt, lag hierin das eigentliche Ärgernis. Wie er in einem Brief an einen Freund zum Ausdruck brachte, hatte er für die Empörung der Moralisten wenig übrig und hielt den Streit um das Bild überhaupt für überflüssig.[765] In einer knappen Bemerkung am Schluß hieß es dort: "Über die Makartgeschichte werden Ihnen die Andern geschrieben haben. Die guten Herren, welche Wehe schrien, haben richtig erzielt, daß die Leute (auch unmündige Bengel) zu Tausenden herbeiströmten um das Bild zu sehen".

Bock und Miethke nutzten die ihnen vertraglich zugestandene Frist bis zuletzt aus und machten auf dem Weg nach Hamburg noch einmal für ein paar Wochen in Stuttgart Halt. Das war die letzte Station einer Wanderausstellung, die das Bild zwei Jahre lang Tausende von Kilometern durch Europa geführt hatte. Hier kam es, wiederum von den *Hamburger Nachrichten* aufmerksam beobachtet, zu ähnlichen Vorfällen wie zuvor in Basel, nur daß dabei die Beteiligten an dem, was man in London oder Paris als Provinzposse belächeln mochte, wechselten:

> "Hans Makart's Bild 'Einzug Karl's V.' ist gegenwärtig in Stuttgart ausgestellt und erfreut sich eines starken Zulaufes von Seite des Publicums. Die Frauengestalten auf demselben empörten jedoch die dortige protestantische Geistlichkeit, und diese petitionirte beim Cultusminister um Entfernung des Bildes. Der Minister, Herr v. Geßler, sah sich das Gemälde genau an und fand absolut nichts Anstößiges daran. Dieser Bescheid wurde den Petenten mitgeteilt und die Folge davon ist, daß sich der Besuch von Tag zu Tag steigert"[766].

---

763 Ausgewertet wurden von mir die Zeitungen und Zeitschriften *L' Independance Belge*, *Journal de Bruxelles*, *Les Nouvelles du Jour*, *La Chronique*, *La Belgique* und *Journal d'Anvers*.

764 *Hamburger Nachrichten*, Nr. 14, Morgenausgabe, 16. Januar 1881, S. 2 ("Kunst, Wissenschaft und Literatur").

765 Brief an Max Alioth vom 23. Januar 1881 (Nr. 909), Jacob Burckhardt, *Briefe*. Hg. v. Max Burckhardt, 10 Bände, Basel 1949, Bd. 7, S. 219-222, hier S. 221f.

766 *Hamburger Nachrichten*, Nr. 39, Morgenausgabe, 15. Februar 1881, S. 2.

Zurück in Hamburg

In einem von Ende März stammenden Zusatz zum Protokoll der Verwaltungsratssitzung der Kunsthalle vom 24. Februar 1881 heißt es, das Bild sei inzwischen unbeschädigt angekommen, unter der Leitung von Bock ausgepackt und aufgestellt worden, und seit dem 20. März der Öffentlichkeit zugänglich.[767] Auf der nächsten Versammlung, am 24. März, ging es vornehmlich um das "wichtigste Ereigniß dieses Monats"[768], die Empfangnahme des Gemäldes und seine Eingliederung in die Sammlung. Wie aus dem Protokoll hervorgeht, hatte man aus gegebenem Anlaß die gesamten Bestände im Obergeschoß der Kunsthalle neu arrangiert:

> "Herr Lutteroth hatte Fleiß und Zeit geopfert, um das große Bild mit seiner Umgebung passend zu ordnen; doch hatte sich seine Thätigkeit nicht auf den großen Saal beschränkt, auch der Saal Nro 2 hatte durch ihn eine gänzliche Umgestaltung erfahren. Dabei waren freilich 9 Gemälde, die aber sämmtlich von Kennern gern entbehrt werden, vorläufig in die Vorrathskammer verwiesen".

Lutteroth gab sich damit jedoch noch nicht zufrieden. Er stellte in der Sitzung den Antrag, "zur Hebung und zum Schutz des Makart'schen Bildes vor demselben einen dunkeln Teppich mit einer Borde auszubreiten; derselbe solle zugleich die Klotzfüße des Bildes bedecken und durch eine metallene Einfriedung bis ca. 6 Fuß vom Bilde geschützt sein". Ob es zu dieser zusätzlichen Maßnahme kam, ist nicht überliefert. Das Protokoll hielt außerdem die Mitteilung des Senators Möring an den Ausschuß fest, er habe das Gemälde für 80.000 Mark versichern lassen. Die Laufzeit des Vertrages betrug fünf Jahre, die jährliche Prämie 1,50 Promille des Versicherungswertes. Schließlich berichtet es wie selbstverständlich über einen aus heutiger Sicht unerhörten Vorgang, nämlich den Versuch, das Presseecho durch die Lancierung wohlwollender Besprechungen positiv zu beeinflussen:

> "Um einer abfälligen Kritik, die das Publikum von vorn herein gegen unser großes Bild einnehmen könnte, vorzubeugen, war Herr H. [Hans, d. V.] Speckter aufgefordert worden, eine Besprechung des Bildes im entgegengesetzten Sinn zu veröffentlichen. Wie nothwendig eine solche Veröffentlichung sei, ging aus einer Mittheilung des Herrn Lutteroth hervor, nach welcher bereits mehrere meist beifällige Kritiken bei der Redaktion der 'Hamburger Nachrichten' eingegangen, aber von dieser unberücksichtigt gelassen waren".

Die genannte Zeitung brachte in den ersten Wochen nach der Ankunft des Bildes in Hamburg in der Tat keine 'beifällige' Kritik, allerdings auch keine ablehnende - sie äußerte sich gar nicht über das, was für die Kunsthalle sicherlich mehr als das 'Ereignis des Monats' war.[769] Allerdings hatte sie Anfang März die (abfällige) Besprechung der in Bocks Kunsthandlung ausgestellten *Bacchantenfamilie* Makarts zum Anlaß genommen, auf die baldige Rückkehr des Gemäldes aufmerksam zu machen, und es hierbei mit durchaus freundlichen Worten bedacht: "Das bei manchen, namentlich in der Composition sich bemerkbar machenden Mängeln immerhin großartig und kühn concipirte, in der Farbe wunderherrliche 'Einzugsbild',

---

767 "Auszug aus dem Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle", 24. Februar 1881 [mit Zusatz von Ende März], "Vermächtnisse in Geld", Nr. 8. In der Sitzung teilten die Ausschußmitglieder Lutteroth und Peiffer ihren Kollegen mit, daß sie den "Mittelraum der großen Wand des Hauptsaales" als Aufstellungsort bestimmt hätten. Ferner wurde die Frage erörtert, ob man von Bock eine Reparatur des leicht beschädigten Rahmens, der sich seit "längerer Zeit" in der Kunsthalle befand - die Wanderausstellung also höchstens teilweise mitgemacht hatte - verlangen könne, da er genaugenommen nicht Gegenstand des Ankaufs gewesen sei.
768 Zum folgenden siehe ebd., "Auszug aus dem Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle", 24. März 1881, ebd., Nr. 10.
769 Zumindest tat sie das nicht bis Ende April 1881; spätere Ausgaben habe ich nicht mehr überprüft.

über das hier und da sich ein duckmäuserisches Gezeter zwar erhoben, erscheint als eine in jeder Beziehung edle, wahrhaft keusche Schöpfung von unbestreitbarem, echt künstlerischem Werthe in Hinblick auf die 'Bacchantenfamilie'"[770]. Vollauf zufrieden konnte der Verwaltungsausschuß hingegen mit der Art und Weise sein, wie der *Hamburgische Correspondent* die Neuerwerbung in einer Folge seiner Artikelserie "Unsere Kunstausstellungen"[771] würdigte. Vielleicht stammte der Beitrag sogar von Hans Speckter (1848-1888) selbst. Ausgehend von einer überaus positiven Beurteilung der Entwicklung der zwölf Jahre alten Kunsthalle wurde der Ankauf des Makartschen Werkes als ein Höhepunkt ihrer bisherigen Geschichte gefeiert. Angesichts der immer stärker zunehmenden Vielfalt und des stetigen Wandels aller Anschauungen im Bereich der Kunst wie des gesamten Kulturlebens gelte es im "fluthenden Strome des Kunstschaffens" das festzuhalten, "worin sich eine neuerwachte berechtigte Lebensregung energisch, wenn auch, wie es denn auch kaum anders sein kann, einseitig ausspricht". So habe man die Gelegenheit ergriffen, das Werk eines Künstlers für Hamburg zu gewinnen, der die künstlerische Entwicklung der Gegenwart wie kaum ein anderer beeinflusse. Zum Schluß des Artikels dankte der Autor noch der "Ausstellungscommission" für die gelungene Eingliederung des Gemäldes in die Sammlung und gab seiner Hoffnung Ausdruck, es möge der Kunsthalle "nimmer an fördernden Freunden fehlen".

3.2.3. Reproduktionen

Die Vermarktung des Gemäldes durch Reproduktionen setzte fast gleichzeitig mit der durch Ausstellungen ein. Unmittelbar nach dem Ende der Wiener Erstausstellung wurde es, obwohl die Zeit drängte, wie erwähnt zu Photoaufnahmen in den Prater gebracht. Welche Bedeutung die Photographie als Verbreitungsmedium - und als Einnahmequelle - damals bereits besaß, zeigt die Tatsache, daß Rezensenten später oftmals mit dem Hinweis auf die überall erhältlichen Photos auf eine detaillierte Bildbeschreibung verzichteten. So hieß es in der Besprechung des *Dresdner Anzeigers*: "Die Darstellung speciell zu schildern können wir wohl unterlassen, ist sie doch längst schon durch photographische Nachbildung im Ganzen und Einzelnen und in verschiedenen Größen allenthalben in den Kunsthandlungen sichtbar gewesen und mithin als hinlänglich bekannt vorauszusetzen"[772]. Ein Münchener Kritiker drückte sich folgendermaßen aus: "Wenn man das verflossene Jahr nicht am Dorfe oder im Kloster verlebt hat, kannte man ja in Hinsicht auf Auffassung und Komposition diesen Einzug Karl's V., der an jedem Buchhändlerschaufenster als Photographie zu sehen ist"[773].

Das Dresdener Zitat lenkt den Blick darauf, daß die technischen Möglichkeiten der Photographie

770 *Hamburger Nachrichten*, Nr. 56, Morgenausgabe, 6. März 1881, S. 2 ("Kunstausstellung").
771 *Hamburgischer Correspondent*, Nr. 100, Beilage, 10. April 1881, ("Unsere Kunstausstellungen, VIII").
772 *Dresdner Anzeiger*, Nr. 214, 2. Beilage, 2. August 1879, S. 10.
773 *Süddeutsche Presse und Münchener Nachrichten*, November 1879, S. 1 ("Zum Schluß der internationalen Kunstausstellung").

gegen Ende der siebziger Jahre bereits voll ausgespielt wurden und sie über ein bloßes Reproduktionsmittel hinauswuchs, indem man durch die Wiedergabe beliebiger Ausschnitte die ursprüngliche Bildaussage veränderte. Geschäftstüchtige Kunsthändler wußten daraus gerade in Dresden Kapital zu schlagen, indem sie Detailaufnahmen mit der Gruppe der nackten Ehrenjungfrauen als erotische 'Leckerbissen' anboten, was dann zu einem Verkaufsverbot für alle Abbildungen führte. Auf den Protest der Geschäftsleute antwortete die zuständige Regierungsbehörde dann bezeichnenderweise mit der Empfehlung an die Polizei, lediglich den Vertrieb 'neutraler' Gesamtansichten wieder zuzulassen.

Photographien konnten natürlich keinesfalls das Original ersetzen, besonders nicht im Falle von Makarts riesengroßer, durch glühende Farbigkeit bestechende Leinwand. Der Münchener Rezensent fuhr an der zitierten Stelle mit der Einschränkung fort, die Betrachtung von Photographien könne, abgesehen von der mittelmäßigen Qualität der Abzüge, bei weitem keine durchdringende Kenntnis des Bildes vermitteln, da ihnen die "verschwenderische ... und doch zu wunderbarer Harmonie gestimmte Farbenpracht" und damit die "magische Kraft" des Gemäldes fehle. Ein Londoner Kritiker, der sich im Juni 1880 in dieser Frage äußerte, war mit ihnen aus anderen Gründen unzufrieden:

> "Some good photographs, which are to be had in the Gallery, shew that even when robbed of its colour this noble work of art retains much of its charm and of its grandeur. But photographs fade, and are besides intrinsically valueless, and we cannot but think it is a mistake not to afford the public a chance of having a more permanent 'souvenir' of this magnificent canvas"[774].

Der Ruf nach einer 'gediegeneren' Form der Vervielfältigung, deren Produkte einen eigenen künstlerischen und daher auch materiellen Wert besaßen und sich überdies durch längere Haltbarkeit auszeichneten, war damals allerdings schon längst erhört: Bereits im Juni 1879 hatte nämlich die französische Kunstzeitschrift *L'Art* eine großzügig dimensionierte Radierung von Adolphe Lalauze herausgebracht.[775] "Eine greifbarere Anerkennung konnte der Künstler in Paris nicht finden, als diese vornehme Art der Reproduktion seines Werkes"[776], schrieb die *Kunst-Chronik* respektvoll, und informierte ihre Leser darüber, daß die Abzüge in verschiedenen Druckqualitäten zu Preisen zwischen 40 und 400 Francs zu beziehen seien und mit 33 cm x 55 cm ein ausreichendes Format besäßen, "um die Menge der Figuren und Details in deutlicher Weise vorzuführen". Gut drei Jahre später, als sich die Aufregung um das Bild längst gelegt und es in Hamburg seine bleibende Stätte gefunden hatte, gab Miethke rechtzeitig zum Weihnachtsgeschäft den *Einzug Karls V.* in einer "trefflichen heliographischen Nachbildung"[777] heraus. Das 32 cm x 58 cm messende, mit "großer Delikatesse" gedruckte Blatt werde, war sich die *Kunst-Chronik* sicher, "als Zierde für den Salon oder für die Sammelmappe gewiß zahlreichen Kunstfreunden willkommen sein".

---

774 *Troubadour*, Nr. 25, 12. Juni 1880, S. 5 ("Makart's Pictures"). Ob es sich um die gleichen, womöglich auf den Wiener Aufnahmetermin zurückgehenden Photos handelte wie in München, oder ob 1880 bereits qualitativ bessere Aufnahmen im Angebot waren, geht aus den Quellen nicht hervor.

775 *L'Art: Revue hebdomadaire illustrée*, Bd. 17, 1879, S. 135. Dort heißt es im Hinblick auf den großen Erfolg des Bildes auf der Weltausstellung in einer Anmerkung: "Un succès dont *L'Art* a tenu à conserver le souvenir en publiant d'après ce tableau une eau-forte de dimensions exceptionelles, offerte en prime à ses abbonés d'un an. Cette belle planche, dont l'auteur, M. Lalauze, rivalise de verve avec le peintre, ne pouvait trouver place dans notre revue, dont elle dépasse de beaucoup le format déja considerable".

776 *Kunst-Chronik*, 1879, Sp. 598.

777 Ebd., 1882, Sp. 104. Die Ausgabe stammt vom 1. Dezember 1881.

II. *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* als historische Quelle

Vorbemerkungen

a) Der geschichtswissenschaftliche Erkenntniswert des Gemäldes und Strategien des Historikers, ihn auszuschöpfen

In den vorangegangenen Kapiteln wurde eines der bedeutenden Tourneebilder des späteren 19. Jahrhunderts einer inhaltlichen und formalen Analyse unterzogen, seine Wirkung auf den Betrachter beschrieben, die Umstände seiner Entstehung beleuchtet, schließlich die Geschichte seiner Rezeption und Vermarktung nach den zur Verfügung stehenden Quellen rekonstruiert. Vieles von dem, was Makart und sein Werk exemplarisch für die Geschichte von Einzelbildausstellungen, Tourneebildern und darüber hinaus mancher anderen Aspekte des Ausstellungswesens im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert macht, ist dabei zutage getreten, wartet aber noch darauf, genauer bezeichnet und im größeren Zusammenhang bewertet zu werden. Darum geht es im dritten Hauptteil der Arbeit, der sich um synthetische Überblicke unter verschiedenen Gesichtspunkten bemüht. Einstweilen bleibe ich jedoch bei dem Gemälde als Untersuchungsgegenstand. Nachdem er mit dem Werkzeug des Kunsthistorikers bearbeitet ist, empfiehlt es sich, dasselbe aus der Hand zu legen, einen Schritt zurückzutreten und ihn aus der Perspektive des Historikers zu betrachten. Auf dem erreichten Stand der Untersuchung ergeben sich verschiedene Fragen, die darauf zielen, den *Einzug Karls V.* als künstlerisches, visuelles Dokument seiner Epoche zum Sprechen zu bringen, und zwar besonders im Hinblick auf die Mentalität des damaligen Ausstellungspublikums.

Ein solcher interdisziplinärer Brückenschlag ist ein ebenso schwieriges wie lohnendes Unternehmen. Bilder - verstanden als Werke der Malerei und Graphik, der Photographie und des Films, darüber hinaus aber auch der Skulptur und Architektur - sind über ihren realkundlichen Wert hinaus von vielfältigem Interesse für die Geschichtswissenschaft.[778] Bei gründlicher Untersuchung vermögen sie Einblick zu geben in gesellschaftliche, politische und wirtschaftliche Verhältnisse, Prozesse und Konflikte der Zeit ihrer Entstehung und Rezeption, in das Denken und Fühlen, die Werte und Anschauungen der Auftraggeber, Käufer und Rezipienten, aber auch der ausführenden Künstler - um die wesentlichen Felder anzudeuten. Daß die hier sich bietenden Möglichkeiten noch immer zu wenig genutzt werden, liegt auch daran, daß es am methodisch-theoretischen Rüstzeug fehlt. Eine allgemein akzeptierte, in der Praxis erprobte und bewährte "Historische Bildkunde" als Grundlage einer wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Arbeit mit dieser Quellengattung existiert bislang nicht. Zwar hat es in den dreißiger Jahren Versuche gegeben, die Auswertung von Bildern als historischen Quellen methodisch zu fundieren; sie

---

778 Mit diesem weiten Begriffsverständnis folge ich Rainer Wohlfeil, "Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde", S. 17, Anm. 2, der wiederum auf ältere Wurzeln, bis hin zu Johann Gustav Droysens *Historik* von 1857, verweist.

sind nach dem Zweiten Weltkrieg aber nur vereinzelt wieder aufgegriffen worden, und erst seit Anfang der achtziger Jahre lassen sich konsequente Bestrebungen in dieser Richtung feststellen.[779] Bis heute neigt die Geschichtswissenschaft zu einem oberflächlichen Umgang mit bildender Kunst und Architektur. In vielen Publikationen sind unzureichend oder gar nicht kommentierte Abbildungen eingestreut, die dazu dienen, den Text aufzulockern oder denen, noch bedenklicher, zugemutet wird, in diffuser Weise den 'Geist der Zeit' zu veranschaulichen. Die eigentliche Erforschung der Werke überläßt man lieber der dafür 'zuständigen' Kunstgeschichte. Letztlich spricht daraus aber weniger Ignoranz oder Desinteresse als eine tiefgreifende Unsicherheit gegenüber Quellen, die den Historiker schon beim analytischen Zugriff vor besondere Schwierigkeiten stellen und darüber hinaus als geistige Schöpfungen zusätzliche Sensibilität von ihrem Interpreten einfordern.

In der Tat ist ein Kunstwerk ein komplexes Gebilde, dessen Gestalt und Gehalt durch das schaffende Individuum, allgemeine gesellschaftliche, politische, wirtschaftliche und weltanschauliche Rahmenbedingungen, aber auch durch künstlerische Konvention und Tradition geprägt wird. Die Fachdisziplin Kunstgeschichte hat im Laufe ihrer Geschichte der Vielschichtigkeit ihres Gegenstands - natürlich auch den sich wandelnden Fragen an ihn - Rechnung tragen müssen und immer wieder neue, teils unvereinbare Methoden zur Analyse und Interpretation von Werken der bildenden Kunst entwickelt. Insofern erscheint Zurückhaltung des Historikers, der Verzicht auf leichtfertiges, methodologisch unreflektiertes 'Herumdeuten' an Bildern durchaus angemessen. Andererseits bergen diese künstlerischen und visuellen Zeugnisse vergangener Epochen zu reiche Erkenntnismöglichkeiten, als daß er daran guten Gewissens vorübergehen könnte. Sie sind geeignet, die nach wie vor dominierenden schriftlichen Quellengruppen zu ergänzen, und ermöglichen so eine Vertiefung, gegebenenfalls sogar eine Korrektur geschichtswissenschaftlicher Erkenntnis.

Einem Teil der fließbandartig produzierten Kunstware, welche die Ausstellungssäle des 19. Jahrhunderts füllte, mag man jenen schöpferischen Gehalt, also eine originäre künstlerische Aussage,

---

779 Für die deutsche Geschichtswissenschaft ist hier an erster Stelle Rainer Wohlfeil zu nennen, der in einer Reihe von Aufsätzen die Diskussion vorangetrieben hat; hervorzuheben sind "Das Bild als Geschichtsquelle", *Historische Zeitschrift*, Bd. 243, 1986, S. 91-100, und die Weiterführung der darin enthaltenen Überlegungen in dem von Tolkemitt und Wohlfeil herausgegebenen Sammelband *Historische Bildkunde*. Wohlfeil stellt hier eine "methodische Arbeitsweise der Historischen Bildkunde" (S. 23) vor, die auf Aby M. Warburgs kunst- und kulturgeschichtlichem Ansatz und dessen theoretisch-methodologische Weiterentwicklung zu einem dreistufigen ikonographisch-ikonologischen Analyse- und Interpretationsverfahren durch Erwin Panofsky aufbaut. Er übernimmt Panofskys vornehmlich auf abstrakte geistesgeschichtliche Zusammenhänge zielenden Begriff des "Dokumentsinns" eines Kunstwerks, wandelt ihn aber zu "historischer Dokumentensinn" ab, um ihn besonders auch für sozial- und mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen anwendbar zu machen. Zu diesem Zweck modifiziert er auch die einzelnen Arbeitsschritte des Verfahrens. Angemerkt sei, daß in der Kunstgeschichte seit den siebziger Jahren eine lebhafte Methodendiskussion stattfindet mit der Tendenz, ihren Gegenstand nicht mehr wie bisher primär als in sich geschlossene, autonome Schöpfungen zu begreifen, sondern verstärkt auch als integrale Bestandteile ihrer Entstehungszeit, die mit den anderen Erscheinungen und mit den Verhältnissen der Epoche in vielfältiger Wechselbeziehung stehen. Vgl. den Problemen der Deutung von Kunstwerken gewidmete Teil in Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin 1985. Insbesondere die Beiträge von Hans Belting, Das Werk im Kontext, und Wolfgang Kemp, Der rezeptionsästhetische Ansatz, verdienen Beachtung. Bei Belting steht die gesellschaftliche Funktion des Kunstwerks im Mittelpunkt, Kemp untersucht es als Kommunikationsmedium und in seiner Ausrichtung auf, ja in seiner Komplettierung durch den rezipierenden Betrachter. Die aktuellen Bemühungen der Geschichtswissenschaft und der Kunstgeschichte um interdisziplinäre Zusammenarbeit kamen in der Einrichtung der Sektion "Geschichtswissenschaft und bildende Kunst" für den Deutschen Historikertag 1996 in München zum Ausdruck, zu der eine Reihe namhafter Kunsthistoriker als Referenten beitrugen.

absprechen.[780] Dennoch verraten uns die vielen dekorativen Landschaften, Stilleben, die kleinen Historien und Histörchen, die endlosen Reihen der Porträts, die Salon- und Genrestücke einiges über bürgerliche Vorstellungen etwa von Natürlichkeit und Künstlichkeit, von imaginären oder realen Fäden zwischen Vergangenheit und Gegenwart, von sich selbst und seiner Rolle im gesellschaftlichen Miteinander - kurz: sie spiegeln Geschmack und Mentalität derer, die sie auf den Ausstellungen erwerben sollten, und auf deren Vorlieben, Ansprüche und Bedürfnisse sie, der Logik des Marktes folgend, notwendigerweise abgestimmt waren.

Bei der Mehrzahl der großformatigen Tafelgemälde und nahezu der gesamten Freskomalerei der Zeit liegen die Dinge anders. Der Schlüssel zu ihrem Verständnis - und damit auch ihr geschichtswissenschaftlicher Erkenntniswert - ist hier in ihrem Charakter als Auftragswerke zu suchen. Die Kunstgeschichte hat auf diesem Gebiet in den vergangenen zwei Jahrzehnten viel Forschungsarbeit geleistet, wobei immer wieder die politische Funktion dieser fast ausnahmslos im Historienfach beheimateten, oft mit Allegorien angereicherten Malerei deutlich geworden ist.[781] Meist waren es staatliche Institutionen oder fürstliche Einzelpersonen, die zur Inneneinrichtung öffentlicher Gebäude Historienmaler beschäftigten. Die konsequente Abstimmung der Bildprogramme auf die Umgebung bewirkte, daß auch die Tafelgemälde, wenn schon nicht materiell wie die Wandmalereien, so doch ideell eine unauflösliche Verbindung mit ihrem Bestimmungsort eingingen und ihre Aussage nur hier voll zur Entfaltung kam. Diese Kunst war weit mehr als bloße Dekoration, diente doch der Rückgriff auf Geschichte vor allem der Legitimation bürgerlicher oder dynastischer Herrschaft in der Gegenwart. Als Instrument staatlicher Propaganda sollten die Gemälde beim Betrachter nationale Gefühle und Loyalität gegenüber dem Staat wecken. Heute vermitteln sie uns etwas von der Mentalität der Auftraggeber und der sie tragenden gesellschaftlichen Gruppen. Sie künden von selbstbewußten, offensiv vertretenen Machtansprüchen und deren Begründung mit geschichtlichen Argumenten; gerade die Rückwendung zur Vergangenheit deutet aber auch auf Orientierungslosigkeit und Zukunftssorgen hin, auf Furcht vor gesellschaftlichem Wandel bis hin zu Aufruhr und Revolution.

---

780 Übrigens erreichten auch die Werkstätten niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts oder toskanischer des 14. Jahrhunderts durch ökonomisierte Arbeitsprozesse, beispielsweise durch die Beschäftigung von Gehilfen oder die häufige Wiederholung bewährter Themen und kompositorischer Schemata, einen erhöhten Bilderausstoß, nur daß das 'Fließband' zu jenen Zeiten wohl noch etwas langsamer lief. Das wird - mit negativen Folgen für die landläufige Bewertung der Salonkunst des 19. Jahrhunderts - leicht übersehen angesichts der Tatsache, daß aus älterer Zeit so wenig Werke erhalten geblieben sind. Berechnungen von Kunsthistorikern, nach denen 98 oder 99 Prozent aller je geschaffenen Kunstwerke verloren sind, wurden in der Fachdisziplin - laut Gary Schwartz - lange als unbequeme Nestbeschmutzung ignoriert oder unterdrückt. Ein Umdenken verrät nun allerdings die Tatsache, daß der im September 1996 in Amsterdam veranstaltete 29. Internationale Kunsthistorikertag sich mit dem 'Leben künstlerischer Objekte und ihrem Fortleben und Verschwinden im Lauf der Zeit" befaßt hat. Zahlenbeispiel und Zitat stammen aus dem Vorbericht eines der wissenschaftlichen Beiräte: Gary Schwartz, 'Denn alle Kunst will Ewigkeit", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 203, 31. August 1996, S. 31.

781 Einen wichtigen Anstoß dazu gab Eckart Vancsa, "Überlegungen zur politischen Rolle der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, N. F., Bd. 28, 1975, S. 145-158. Aus der jüngeren Literatur seien hervorgehoben die Arbeiten von Heinz-Toni Wappenschmidt, *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert: Zum Problem von Schein und Sein*, München 1984, und Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte: Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ä-a* (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9), Tübingen 1989.

Bei Tourneebildern wie dem *Einzug Karls V.* greift die Frage nach dem Auftraggeber und der Bedeutung des Werkes als Bestandteil eines in seiner Aussage sich gegenseitig ergänzenden Ausstattungsensembles nicht. Im allgemeinen waren sie von vornherein weder für einen bestimmten Ort vorgesehen noch mit einer politischen Aufgabe bedacht, sondern verdankten ihre Entstehung der Initiative von Künstlern oder Kunsthändlern, denen es in erster Linie darum ging, mit ihnen Geld zu verdienen.[782] Das führt zu jener 'Logik des Marktes' zurück, und in der Tat eröffnet die Ausstellungsgeschichte des Makartschen Gemäldes unter diesem Aspekt einen Ansatzpunkt, der die Beschäftigung des Historikers mit dieser Art von Bildern lohnend macht. Das entscheidende Moment ist dabei der außergewöhnliche Erfolg, den es hatte. Ihm fällt eine Schlüsselrolle zu, vergleichbar der Frage nach den Bestellern und ihren Intentionen bei Auftragswerken. Mehr noch als bei der zum Verkauf bestimmten herkömmlichen Kunstware kam es bei den in der Herstellung teuren und aufwendigen Tourneebildern darauf an, sie thematisch und in der Gestaltung sorgfältig auf die Erwartungen des Publikums auszurichten, denn sie mußten so attraktiv - oder auch so provokativ - sein, daß sie allein den Besuch lohnten und das Eintrittsgeld 'rechtfertigten'. Man könnte also mit gewisser Berechtigung von kollektiven, von 'sozialen' Auftragswerken sprechen, in denen sich Geschmack und Mentalität des Ausstellungspublikums auf außergewöhnliche Weise verdichteten. Beim *Einzug Karls V.* war, wie seine Rezeptionsgeschichte zeigt, die Feinabstimmung auf die Rezipienten vollauf gelungen, und in diesem Sinne ist ihm ein reichhaltiger "historischer Dokumentensinn" (Wohlfeil) beizumessen.

Um ihn auszuschöpfen, ist es zunächst notwendig, sich ein genaueres Bild von der sozialen Zusammensetzung des Publikums zu machen und zu prüfen, ob Makart bestimmte Gruppen darin besonders ansprechen wollte. Anhaltspunkte geben die Besucherzahlen und Eintrittspreise sowie Äußerungen zeitgenössischer Kritiker. Von hier aus führt der Weg in den historischen Kontext, wobei vor allem die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, unter denen das Gemälde entstand und zu Ausstellungsruhm gelangte, näher zu beleuchten sind, bevor es schließlich an die Interpretation des Ganzen geht. Bei alledem beschränke ich mich weitgehend auf Wien, um nur am Ende kurz den Blick auf den europäischen Wirkungskreis des Gemäldes zu richten. Zwar liegt es nahe, ihm eine lokale Prägung zu bestreiten, da es für die Pariser Weltausstellung und wohl auch von vornherein für eine anschließende Rundreise durch Europa bestimmt war. Andererseits hatte der bei Salzburg geborene und aufgewachsene Makart nach seiner Münchener Lehrzeit in dem vor der Ernüchterung des Fin de siècle bekanntlich überaus schwelgerischen und leichtlebigen Wien eine ideale Wirkungsstätte gefunden und war von hier schon bald nach seiner Berufung aus München im Jahre 1869 nicht mehr wegzudenken.[783] Er eroberte

782 Unter den Ausnahmen sind zuallererst die großformatigen Historiengemälde des Polen Jan Matejko zu nennen, mit denen er seine Landsleute und die westeuropäische Öffentlichkeit auf das Schicksal seines unfreien Vaterlandes hinweisen wollte. Doch auch sie wurden im Zuge der Ausstellungsreisen vermarktet. Vgl. unten S. 284f. und in der Chronik S. 459f., 463 u. 466.

783 Vgl. Gerbert Frodl, "Hans Makart", *Hans Makart und der Historismus in Budapest, Prag und Wien*, Katalog zur Ausstellung in Schloß Halbturn, 1986, Eisenstadt 1986, o. S., und ders., *Makart*, S. 15-27, sowie darüber hinaus Ausst.-Kat. *Experiment Weltuntergang*. Die Ausstellung hatte zwar vornehmlich die Zeit zwischen der Gründung der Wiener Sezession (1897) und dem Ende des Ersten Weltkriegs zum Thema, setzte aber - das bot sich damals in Hamburg anläßlich der gerade abgeschlossenen Restaurierung des *Einzugs Karls V.* an - mit Makart als "Ouvertüre" (S. 8) ein. Vgl. außerdem die Kataloge der Ausstellungen *Vor hundert Jahren: Wien 1879*, Katalog zur Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 1979, Wien 1979, und *Traum und*

die Stadt im Sturm und beherrschte ihr künstlerisches Leben wie kein anderer in den siebziger Jahren. Sein Einfluß machte sich sogar im Einrichtungsstil und in der Mode bemerkbar: Das große Atelier in der Gußhausstraße (Abb. 81) wurde zum häufig nachgeahmten Modell gründerzeitlicher Wohnkultur, man trug bevorzugt "Makart-Hüte", liebte das dunkle, schwere "Makart-Rot", und schmückte die Salons mit "Makart-Bouquets", Arrangements aus Federn und getrockneten Pflanzen.[784] Nicht umsonst ist das Jahrzehnt als "Makart-Zeit" in die Wiener Kunst- und Kulturgeschichte eingegangen. Andererseits ist die künstlerische Entfaltung des "Farbenzauberers" kaum ohne das üppige, sinnenfrohe Gesellschafts- und Kulturleben der Kaiserstadt denkbar, welches er dann im Lebensstil wie in der Malerei verkörpern und zu stärkstem Ausdruck bringen sollte. So halte ich es denn mit Speidel (vgl. S. 198) und gehe davon aus, daß das Bild nicht nur 'in Wien', sondern, 'was mehr sagen will, aus Wien heraus gemalt' worden ist.

b) Publikum und Zielgruppen

Von den geschätzten 40.000 bis 50.000 Besuchern, die das Bild bei der Erstausstellung binnen gut zweier Wochen sahen, bestand zweifellos ein Teil aus Touristen oder erscheint durch wiederholten Besuch mehrfach in der Bilanz. Dennoch belegt diese Zahl in Anbetracht der damaligen Gesamteinwohnerzahl Wiens von etwa 1 Million[785], daß es sich bei der Veranstaltung um ein außerordentliches Ereignis handelte, an dem große Teile der Bevölkerung teilnahmen. Dafür spricht auch das starke Presseecho. Im Künstlerhaus fand sich nicht nur das regelmäßig hier anzutreffende, traditionelle, distinguierte Kunstpublikum ein - wenn man im späten 19. Jahrhundert überhaupt noch von einem solchen sprechen kann. Zum gebildeten Bürgertum und Adel gesellte sich vielmehr ein Heer aus Kunstinteressierten oder einfach nur Neugierigen, das sich aus bürgerlichen und kleinbürgerlichen Schichten, hier und da wohl auch aus der Arbeiterschaft rekrutierte. Gewiß, der Eintrittspreis von 50 bzw. 20 Kreuzern stellte für die einkommensschwachen Bevölkerungsgruppen ein Hindernis dar, das aber zumindest Sonntagnachmittags für Viele offenbar nicht unüberwindlich war.[786] So waren diese Gruppen gemessen an ihrem Anteil an

---

Wirklichkeit: Wien 1870-1930, Katalog zur 93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wiener Künstlerhaus, 28. März bis 6. Oktober 1985, Wien 1985.

784 Vgl. Alfred Lichtwark, *Makartbouquet und Blumenstrauß*, München 1894.

785 In Wien lebten 1850 rund 430.000 Menschen. Roman Sandgruber, *Ökonomie und Politik: Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Österreichische Geschichte, hg. v. Herwig Wolfram), Wien 1995, S. 107. Bis 1890 vergrößerte sich diese Zahl auf 1,3 Millionen. Ernst Bruckmüller u. Hannes Stekl, "Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich", Kocka (Hg.), *Bürgertum*, Bd. 1, S. 160-192, hier S. 170. Somit dürfte der Schätzwert von 1 Million in etwa stimmen.

786 In Wien erhielt 1870 ein ungelernter Industriearbeiter bei einer Arbeitszeit von 78 Stunden einen Lohn von 6 Gulden in der Woche, 1 Kilo Brot kostete 16 Kreuzer. Sandgruber, *Ökonomie und Politik*, S. 529. Ein Arbeiterhaushalt verbrauchte - den in der Statistik enthaltenen kleinen Fehler übernehme ich hier - 93 Prozent der Einkünfte für Nahrung (60%), Kleidung (8%), Miete (20%), und Heizung (5%), nur 8 Prozent, also 50 Kreuzer, blieben für sonstige Ausgaben übrig. Ebd., S. 530. Wenn sich auch die Einkommens- und Lebensbedingungen für diese Bevölkerungsschicht bis 1878 leicht verbessert haben mögen, so ist es doch unwahrscheinlich, daß sie - man hatte ja nicht einmal einen 'anständigen' Anzug - unter den Ausstellungsbesuchern mehr als eine Randgruppe bildete. Demgegenüber gab es viele gelernte Arbeiter und kleine Angestellte, die das Doppelte oder Dreifache des

der Gesamtbevölkerung zwar weit unterrepräsentiert, in ihrer absoluten Zahl den Angehörigen der höheren Gesellschaftskreise jedoch sicherlich gleichwertig, wenn nicht überlegen.

Darauf deuten zumindest die Äußerungen der Kritiker hin. Ludwig Speidel sah den "Zug der Neugierde"[787] in Richtung Künstlerhaus durch "alle Schichten der Bevölkerung" gehen, und Daniel Spitzer leitete seinen Artikel mit der Feststellung ein, das Bild habe "alle Neugierigen Wiens, also ganz Wien, ins Künstlerhaus gelockt"[788]. Hier läßt sich nahtlos Ludwig Hevesi einreihen, der 1884 in einem Nachruf auf Makart über dessen erfolgreiche Einzelbildausstellungen schrieb: "Sie wühlten die ganze Bevölkerung auf. Niemals zuvor ist in Wien ein Maler so populär gewesen. Nur die Kunstfreunde kennen Canon und Angeli, aber der letzte Vorstadtmensch, der nie in einem Bildersaal gewesen, kennt 'den' Makart"[789]. Natürlich war bei solchen vollmundigen Formulierungen immer auch feuilletonistische Übertreibung im Spiel, doch der Bericht in der *Presse*, in dem das "Drängen und Stoßen" (vgl. S. 189) vor der Leinwand anschaulich beschrieben wird, paßt ins Bild und verrät, daß zumindest sonntags im Wiener Künstlerhaus eher eine volksfestartige Atmosphäre als die kontemplative Beschaulichkeit einer Kunstausstellung herrschte. Die feine Gesellschaft mied daher normalerweise den "20 Kreuzertag"[790] und fand sich wochentags ein, wie aus dem *Illustrirten Wiener Extrablatt* zu erfahren ist. Nur an jenem Sonntag, dem vermeintlich letzten Tag der Ausstellung, sah man vor dem Portal ausnahmsweise auch "herrschaftliche Equipagen" vorfahren.

Das Publikum war also sozial weit gefächert, und die schichtenübergreifende Attraktivität des Bildes lag ja, ebenso wie der sensationelle Charakter der Schau an sich, durchaus in der Logik des Unternehmens Einzelbildausstellung, das vom Verkauf möglichst vieler Eintrittskarten zu eben noch erschwinglichen Preisen lebte. Trotzdem ist davon auszugehen, daß Makart - ob bewußt oder unbewußt, wird später[791] zu diskutieren sein - mit seiner Darstellung in besonderer Weise den geschmacklichen Vorlieben und mentalen Bedürfnissen der führenden Gesellschaftsschichten, welchen er ja selbst angehörte, entgegenkam. Auch die Kritiker betrachteten sie als den maßgeblichen Teil des Publikums und als den eigentlichen Adressaten. In diesem Sinne ist es nicht als Widerspruch zu werten, wenn bei Speidel wenige Zeilen weiter unten zu lesen ist, das Bild zeige Frauen, "die man in Gesellschaft gesprochen, mit der man auf dem letzten Opernballe den ersten Walzer getanzt"[792]. Gleiches gilt für Spitzer, der sich in seinem Artikel über die im Bild versammelten Wiener und Wienerinnen "aus der Ringstraße"[793] lustig machte und dabei eine Reihe gehoben bürgerlicher Berufe aufzählte. Auch Hevesi wurde in seinen

---

Existenzminimums verdienten und sich daher gelegentlich den Eintritt für Vergnügungen oder Bildungsveranstaltungen leisten konnten. So zählten 1903 - Inflation hatte es übrigens inzwischen kaum gegeben - zu den 914.000, also 6,50 Prozent, der Erwerbstätigen, die in Österreich mehr als 1.200 Kronen (600 Gulden) im Jahr verdienten und damit als Einkommensteuerzahler über ein 'bürgerliches' Einkommen verfügten, 170.000 Arbeiter und 250.000 Angestellte. Bruckmüller u. Stekl, Geschichte des Bürgertums in Österreich, S. 169f. Vgl. unten den Abschnitt "Eintrittsgelder", S. 395-402.

787 Speidel, "Hans Makart und die Frauen", S. 10.

788 *Neue Freie Presse*, Nr. 4.880, 29. März 1878, S. 1f. ("Wiener Spaziergänge").

789 Ludwig Hevesi, "Hans Makart", ders., *Wiener Totentanz*, Stuttgart 1899, S. 155-167, hier S. 157.

790 *Illustrirtes Wiener Extrablatt*, Nr. 76, 18. März 1878, S. 2 ("Was gibt's denn Neues?").

791 S. unten, S. 257-260.

792 Speidel, "Hans Makart und die Frauen", S. 10.

793 *Neue Freie Presse* Nr. 4.880, 29. März 1878, S. 1f. ("Wiener Spaziergänge").

Ausführungen an späterer Stelle präziser und sprach von einer "bürgerlichen oder mangelhaft geadelten Ringstraßenmenschheit"[794] als der wesentlichen Zielgruppe von Makarts Kunst. War diese "Ringstraßenmenschheit" mit "jenen Kreisen"[795] identisch, die laut Oscar Berggruen "den Inbegriff der 'Gesellschaft' in sich zu vereinigen glaub[t]en"? Die zeitgenössischen Kommentare geben, wie man sieht, eine Reihe von Anhaltspunkten zur kulturellen Charakterisierung und sozialen Eingrenzung jener Teile des Publikums, die man als besondere Zielgruppe des Künstlers bezeichnen kann. Nur diese gutverdienenden Kreise konnten sich den hochbezahlten Modemaler Makart für Porträtaufträge und als Dekorateur ihrer Salons leisten. So stellt sich die Frage, ob er ihren Erwartungen nicht noch auf andere Weise entsprach als allein durch die Aufnahme einiger ihrer Mitglieder in jene historische Kulissenwelt des 16. Jahrhunderts, die er auf der Leinwand entfaltete.

Um diese Kardinalfrage zu beantworten und damit zugleich den mentalitätsgeschichtlichen Dokumentensinn des Gemäldes herauszuarbeiten, ist es zunächst nötig, sich die relevanten gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Verhältnisse seiner Entstehungszeit vor Augen zu führen. Eine Beschränkung auf Wien und die Jahre um 1878 ohne jede darüber hinausreichende Perspektive erscheint mir jedoch wenig sinnvoll. Daher gehe ich erst in groben Zügen auf die Geschichte des gehobenen Bürgertums in Österreich seit dem frühen 19. Jahrhundert ein und anschließend auf Besonderheiten der Wiener Sozialstruktur, um diese dann in einem dritten Abschnitt hinsichtlich der Entwicklung in den siebziger Jahren zu beleuchten. Die Betrachtung des historischen Kontextes führt also zunächst sehr weit von Makarts Werk weg, um sich ihm dann gleichsam in konzentrischen Kreisen anzunähern. Am Ende gelange ich wieder an den Ausgangspunkt, die Frage nach Publikum und Kundenkreis des Künstlers, die dann noch einmal aufgegriffen und auf der Grundlage der hinzugewonnenen Erkenntnisse abschließend erörtert wird.

---

794 Hevesi, "Makart", S. 158.
795 *Kunst-Chronik*, 1878, Sp. 446. Vgl. das ausführliche Zitat, oben, S. 198.

1. Der historische Kontext

1.1. Österreichisches Bürgertum im 19. Jahrhundert

Bildungs- und Besitzbürgertum

Die zentrale These in Ernst Bruckmüllers und Hannes Stekls Untersuchung der Geschichte des Bürgertums in Österreich lautet: "Ähnlich wie in Deutschland war auch das Bürgertum in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert keine einheitliche Klasse, sondern eine heterogene Konfiguration von Berufsgruppen mit zum Teil erheblichen Unterschieden in Einkommensform, ökonomischer Macht, sozialer Zusammensetzung und politischem Einfluß"[796]. Im folgenden lasse ich das aus Handwerkern, Kleinhändlern und niederen Angestellten bestehende Kleinbürgertum außer Acht und befasse mich - beschränkt auf das österreichische Gebiet - allein mit den darüber anzusiedelnden, gesellschaftlich aufstrebenden bürgerlichen Gruppen. Dieses deutschösterreichische Großbürgertum zeichnete sich durch verwandte Verhaltensnormen und Wertmuster, eine ähnliche Lebensführung sowie das gemeinsame Streben nach politischer Macht aus. Bevor wir aber diese durchgängigen, integrierend wirkenden Züge näher betrachten, gilt es zwei hinsichtlich der konstituierenden Faktoren für Status und Sozialprestige voneinander abgrenzbare Hauptgruppen zu unterscheiden, nämlich das Bildungsbürgertum, welches aufgrund seines hohen Bildungs- und Ausbildungsniveaus über Ansehen, Einfluß und überdurchschnittliches Einkommen verfügte, und das Besitzbürgertum, dessen bevorzugte gesellschaftliche Stellung auf große materielle und finanzielle Ressourcen gründete.

Die Formierung des Bildungsbürgertums zu einer sozialen Schicht mit eigenem Standesbewußtsein erhielt einen entscheidenden Anstoß durch die josephinischen Reformen zur Modernisierung der Bürokratie. Trotz des im 19. Jahrhundert kontinuierlich wachsenden Anteils der freiberuflich Tätigen und Angestellten blieb die Beamtenschaft darin weiterhin die wichtigste Berufsgruppe. Die Forderung nach politischer Mitsprache begründeten die 'Gebildeten' mit ihrem geistigen Potential, das sie als Legitimation verstanden, die Geschicke des Staatswesens mitzugestalten. In- und außerhalb des Berufslebens ergaben sich vielfältige Kontakte zum Besitzbürgertum - Akademiker waren beispielsweise gern gesehene Gäste in den Salons der Wohlhabenden - und wo das intellektuelle Selbstbewußtsein nicht in Überheblichkeit umschlug, konnte sich ein von gleichartigen Interessen getragenes, bisweilen auch kulturell fruchtbares Miteinander entfalten.

Zum Besitzbürgertum sind Industrielle, Großkaufleute und Bankiers zu zählen. Oft handelte es sich um Familien, die im frühen 19. Jahrhundert aus Westeuropa, vornehmlich Deutschland, eingewandert

---

796 Bruckmüller u. Stekl, "Geschichte des Bürgertums in Österreich", S. 161. Zum folgenden vgl. auch Ernst Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs*, München 1985, S. 293-467, sowie, mit zwar stark wirtschaftsgeschichtlichem Akzent, aber umfassender Bibliographie, Sandgruber, *Ökonomie und Politik*. Informativ sind die rückblickenden Kapitel bei Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates: Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert* (Österreichische Geschichte, hg. v. Herwig Wolfram), Wien 1995. In dieser Reihe ist der Band von Helmut Rumpler, *Eine Chance für Mitteleuropa: Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie* 1804-1918, angekündigt.

waren. Die soziale Herkunft vor allem der Industriellen war unterschiedlich. Viele von ihnen entstammten unteren Schichten und hatten es, etwa als Handwerker durch die kommerzielle Verwertung eigener Erfindungen, in kurzer Zeit zu bedeutendem Vermögen gebracht. Der Aufstieg dieser Gruppen vollzog sich nicht gleichmäßig seit dem späten 18. Jahrhundert wie beim Bildungsbürgertum, sondern setzte, der wirtschaftlichen Entwicklung folgend, fast ansatzlos mit dem Beginn der industriellen Revolution in Österreich um die Mitte der zwanziger Jahre ein. Einen zusätzlichen Schub erhielt er durch die liberale Wirtschaftspolitik des neoabsolutistischen Staates nach der gescheiterten Revolution von 1848. Mit dem ökonomischen Erfolg wuchs im Besitzbürgertum nicht nur der Stolz auf die individuelle Leistungsfähigkeit, sondern auch der Anspruch darauf, an der Regierung eines Staates beteiligt zu werden, dessen dauerhaft desolate finanzielle Verfassung in eklatantem Widerspruch zu den sprudelnden Gewinnen der Unternehmen stand. Man verwies einerseits auf seine Kompetenz und Tüchtigkeit, Qualitäten, mit denen man den Haushalt der Habsburgermonarchie in den Griff bekommen würde, andererseits auf die Tatsache, daß man mit seinem Steueraufkommen einen wesentlichen Beitrag zum Gemeinwesen leiste, den man nicht verschwendet sehen wolle.

Das Streben nach politischer Partizipation

Die politischen Ambitionen führten das liberale Bildungs- und Besitzbürgertum im Vormärz zu einer Interessengemeinschaft zusammen, die später, mit dem Beginn des Parlamentarismus, parteiähnlichen Charakter annehmen sollte.[797] Bei den "Deutsch-Liberalen", die seit Anfang der sechziger Jahre im Reichsrat das 'linke', verfassungstreue Spektrum bildeten, handelte es sich nicht um eine Partei im modernen Sinn, sondern um eine lockere Verbindung verschiedener Klubs und Vereine, die zu Wahlzeiten gemeinsame Komitees einberiefen. Der Anteil des Adels darin war gering, weil er mehrheitlich die Zusammenarbeit mit Bürgerlichen scheute und kapitalistischem Denken gegenüber verschlossen blieb. Seine Blütezeit erreichte der politische Liberalismus in der Ära der liberalen Ministerien zwischen 1867 und 1878.

Zur Revolution von 1848 hatte das Großbürgertum ein zwiespältiges Verhältnis. Zwar versprach ein konstitutionelles System die langersehnte Beteiligung an der Regierung, doch andererseits bedeutete jede Schwächung der monarchischen Autorität eine Gefahr für die durch nationale Autonomiebewegungen bereits schwer angeschlagene Einheit Österreichs. Am Erhalt eines von Wien aus zentralistisch gesteuerten Staates aber war besonders den in der Haupstadt ansässigen einflußreichen Kreisen aus Industrie und Handel gelegen, denn nur unter seinem Schutz ließ sich die wirtschaftliche Expansion in die

797 Zum folgenden Abschnitt s. Bruckmüller u. Stekl, Geschichte des Bürgertums in Österreich, S. 180-186, und Karl Ucakar, *Demokratie und Wahlrecht in Österreich: Zur Entwicklung politischer Partizipation und staatlicher Legitimationspolitik* (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Bd. 24), Wien 1985, S. 60-218, sowie Harm Heinrich Brandt, "Liberalismus in Österreich: Zwischen Revolution und großer Depression", *Liberalismus im 19. Jahrhundert: Deutschland im europäischen Vergleich. Dreißig Beiträge mit einem Vorwort von Jürgen Kocka*, hg. v. Dieter Langewiesche (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 79), Göttingen 1988, S. 136-160.

süd- und osteuropäischen Länder der Donaumonarchie ungestört fortsetzen. Auch den Forderungen der Arbeiter nach mehr Lohn und Rechten konnte man in der Sorge um die Erhaltung seines Besitzstandes und seiner relativ privilegierten gesellschaftlichen Stellung wenig abgewinnen. Dennoch, in den Jahrzehnten der Restauration hatte sich zuviel Haß auf das überkommene absolutistische System angestaut, und so reihte sich das gehobene Bürgertum im März 1848 in die revolutionäre Front ein, ja übernahm die Führungsrolle, um radikalen Auswüchsen vorzubeugen und die Entwicklung in seinem Sinne steuern zu können. Es stellte die Mehrzahl der Abgeordneten des im Juli einberufenen verfassunggebenden Reichstages, der allerdings, bevor er diese erste große Aufgabe abschließen konnte, im November 1848 durch kaiserliche Verordnung von Wien nach Kremsier verlegt und schließlich im März des folgenden Jahres aufgelöst wurde. Die von vielen Hoffnungen begleitete kurze Zeit seiner Existenz entpuppte sich als Episode im Übergang zum Neoabsolutismus.

Die Innenpolitik des wiedererstarkten Obrigkeitsstaates war ambivalent, aber nicht widersprüchlich. Wenn mit der autoritären Grundtendenz eine Reihe liberalisierender Reformaktivitäten einherging, so stand dahinter die Erkenntnis, daß die rückständige Monarchie nur bei konsequenter Modernisierung überlebensfähig war. Die Ansätze zur Rechtsstaatlichkeit auf der Grundlage einer einheitlichen Staatsbürgerschaft zielten, ebenso wie die Maßnahmen zur Befreiung des Wirtschaftslebens im Inneren, darauf ab, das liberale Bürgertum mit einer Herrschaftsform zu versöhnen, in der es eine passive Rolle spielte. Die Phase der absoluten Regentschaft Franz Josephs I. fand jedoch 1859 mit dem militärischen Debakel in der Schlacht von Solferino (24. Juni) ein rasches Ende. Die Niederlage gegen Sardinien im italienischen Einigungskrieg führte zu einem erheblichen Prestigeverlust für das Kaisertum und brachte darüber hinaus das ganze Ausmaß der Finanzmisere ans Licht, in die jahrelang überzogene Heeresausgaben die Monarchie gebracht hatten. Zur Sanierung des Staatshaushaltes bedurfte man dringend der Unterstützung durch das bürgerliche Großkapital. Dessen Vertrauen und Hilfsbereitschaft ließ sich nun aber nicht mehr allein mit wirtschaftlichen Vergünstigungen gewinnen, sondern nur durch Zugeständnisse in der Frage politischer Machtbeteiligung.

Nach langwierigen Verhandlungen erließ der Kaiser Anfang 1861 das "Februarpatent", welches die Stellung des zuvor einflußlosen Reichsrates stärkte. Das reformierte Wahlrecht für Gemeindevertretungen und Landtage, aus denen die Abgeordneten für den Reichsrat delegiert wurden, privilegierte durch einen hohen Zensus das vermögende Bürgertum und adelige Großgrundbesitzer. Daneben begünstigte es Beamte, Akademiker, Geistliche und Freiberufler, also Angehörige der 'intelligenten' Berufsgruppen. Die Deutsch-Liberalen setzten in der Folgezeit alles daran, eine Lockerung der Bestimmungen zu verhindern, denn aufgrund ihrer schmalen sozialen Basis konnte nur ein auf sie zugeschnittenes Wahlrecht ihnen die Mehrheit im Reichsrat bewahren. Diese Haltung entsprach dem Stillhalten in den fünfziger Jahren und der damals vorhandenen Bereitschaft zum Arrangement mit dem neoabsolutistischen Staat, sofern dieser Freiheiten auf wirtschaftlichem und rechtlichem Gebiet garantierte. Der bürgerliche Liberalismus trug in Österreich, wie ja auch anderswo in Europa, deutlich klassenegoistische Züge: Die Demokratisierung sollte dort ihre Grenze finden, wo man selbst gerade noch mit in die Herrschaft einbezogen war.

Das Februarpatent war freilich nicht mehr als ein erster Schritt auf dem Weg zum Konstitutionalismus. Der Kaiser blieb wie bisher die oberste Machtinstanz. Das Recht, durch Notverordnung die Verfassung außer Kraft zu setzen, bewahrte seiner Autorität sogar etwas von ihrem absoluten Charakter. Die Schwäche des Parlaments trat in der großen innenpolitischen Krise der zweiten Hälfte der sechziger Jahre deutlich zutage. Angesichts des wachsenden Separatismus der slawischen Völkerschaften erschien Franz Joseph ein Eingehen auf die ungarische Forderung nach Autonomie innerhalb der Habsburgermonarchie als die einzige Möglichkeit, dem drohenden Zerfall des Staates zu begegnen. Allein ein zufriedengestelltes und starkes Ungarn würde sich den zentrifugalen Kräften im Osten des Reiches wirksam entgegenstellen. Um die Verhandlungen mit der ungarischen Seite ungehindert führen zu können, ließ er 1865 die Regierung Schmerling stürzen, löste den Reichsrat auf und setzte das ihm gefügige "Dreigrafen-Ministerium" unter Ministerpräsident Belcredi ein. Der schließlich erzielten dualistischen Lösung konnte der erst zwei Jahre später wieder einberufene Reichsrat faktisch nur noch zustimmen. Bestätigten damit auch die Deutsch-Liberalen das Ende des von ihnen bevorzugten, aber nicht mehr zu bewahrenden zentralistischen Einheitsstaates unter österreichischer Führung, so erzielten sie im Rahmen der veränderten Gesamtlage wenigstens einen Teilerfolg. Als Gegenleistung für die Annahme des Ausgleichs mit Ungarn setzten sie die Erneuerung des konstitutionellen Systems in der cisleithanischen Reichshälfte nach dem Vorbild der in Ungarn eingeführten Verfassung durch, was staatsrechtlich ohnehin unumgänglich war. Die dem Kaiser abgerungenen Dezembergesetze von 1867 gingen mit einem Katalog von Grundrechten und der Beschneidung des Notverordnungsrechts immerhin weit über das Februarpatent hinaus.

In den folgenden Jahren arrangierte sich Franz Joseph mit den Deutsch-Liberalen als der stärksten parlamentarischen Kraft und berief wiederholt bürgerliche Minister aus ihren Reihen in die Regierung. Das schwache Fundament dieses Zweckbündnisses, aber auch die nach wie vor konstitutionell unzureichend eingebundene Machtstellung des Monarchen offenbarten sich 1878. Das außenpolitische Hauptgeschehen des Jahres, die Besetzung Bosniens und der Herzegowina im Anschluß an den Wiener Kongreß, war das persönliche Werk des Habsburgers, der darin von Außenminister Graf Andrassy unterstützt wurde. Der Reichsrat verweigerte diesem von Prestigedenken geleiteten imperialistischen Vorgehen die Zustimmung, so daß sich die Regierung Adolf Auersperg im Juli zum Rücktritt gezwungen sah. Damit waren die Tage liberaler Mehrheiten gezählt. Die Neuwahlen führten 1879 zu einer Verschiebung der Kräfteverhältnisse im Reichsrat, aus der die parlamentarisch zwar wenig stabile, aber von der Krone geförderte konservative Regierung des "Kaiser-Ministers" Eduard Taafe, gestützt auf eine Koalition aus deutschösterreichisch-katholischen und slawischen Gruppen, als Gewinner hervorging. Abgesichert wurde der Regierungswechsel 1882 durch eine Herabsetzung des Zensus zugunsten mittelständischer Wählerschichten, die den Liberalen bei den Reichsratswahlen von 1885 weitere Verluste brachte. Der fortschreitende Niedergang des politischen Liberalismus in Österreich seit der Mitte der

siebziger Jahre war allerdings kein Zufallsergebnis einzelner tagespolitischer Ereignisse, er hatte vielmehr strukturelle Ursachen. Da war zum einen die mit dem Börsenkrach 1873 einsetzende lange Depression - Wasser auf den Mühlen der Gegner liberaler Wirtschaftspolitik -, vor allem aber die Tatsache, daß die weiterhin in elitären Honoratiorenklubs organisierten Deutsch-Liberalen es versäumten, in einer Zeit sich formierender Massenparteien ihre soziale Basis auszuweiten; sie blieben die Interessenvertretung des Großbürgertums. Jede Demokratisierung des Wahlrechts mußte daher das Ende ihrer Vorherrschaft bedeuten.

Das Verhältnis zum Adel

Bis ins späte 18. Jahrhundert war die Stellung eines Menschen in der feudal-ständischen Gesellschaft bereits weitgehend festgelegt, als er auf die Welt kam.[798] Der Adel besaß die politische Macht, das

---

798 Zum folgenden Abschnitt s. *Arno J. Mayer, Adelsmacht und Bürgertum: Die Krise der europäischen Gesellschaft 1848-1914*, München 1984 (dt. Übersetz. der 1981 unter dem Titel *The Persistence of the Old Regime* in Princeton erschienenen Originalausgabe). Mayer tritt der gängigen Auffassung, das europäische Bürgertum sei im 19. Jahrhundert schon früh zur tonangebenden sozialen Formation in Staat, Gesellschaft und Politik geworden, während der Adel nur noch Rückzugsgefechte auf bereits verlorenem Boden geführt habe, mit der These vom Fortleben des "Ancien régime" und der überwiegend erfolgreichen Verteidigung adeliger Führungspositionen bis zum Ersten Weltkrieg entgegen. Das aufstrebende Großbürgertum habe sich daher teils aus Zwang, teils freiwillig an die Aristokratie angepaßt und dabei die Ausbildung eines eigenen Standesbewußtseins und Lebensstils vernachlässigt. Hans Christof Kraus, "Bürgerlicher Aufstieg und adliger Konservatismus: Zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte einer preußischen Familie im 19. Jahrhundert", *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 74, 1992, Nr. 1, S. 191-225, würdigt einleitend Mayers Darstellung als einen wichtigen Diskussionsbeitrag, warnt aber zugleich davor, pauschal von einer "Feudalisierung" des Bürgertums in Deutschland oder auch nur in Preußen auszugehen. Ebensowenig dürfe man allerdings, wie er abschließend noch einmal betont, vor Erscheinungen dieser Art die Augen verschließen, und in jedem Falle verdiene das "sozial- und mentalitätsgeschichtliche Phänomen einzelner Feudalisierungstendenzen innerhalb des Bürgertums im letzten Jahrhundert eine wesentlich differenziertere, an der konkreten Ausprägung orientierte Betrachtung, als ihm bisher zuteil geworden ist". Ähnlich differenziert wollten Jürgen Kocka u. Gerhard A. Ritter (Hgg.), *Deutsche Sozialgeschichte: Dokumente und Skizzen. Band II: 1870-1914*, München 1977 (Erstausg. 1974), das Phänomen der Feudalisierung bereits vor über zwanzig Jahren verstanden wissen. In der Einleitung zum Kapitel "Die Spitzen der Gesellschaft", in dem hauptsächlich auf Berlin und Preußen bezogene Quellen abgedruckt sind, heißt es: "...so bildete der Adel überhaupt für viele der reicheren Großbürger das Modell, dem man sich in der Lebenshaltung und zunehmend auch in der Denkweise anzupassen suchte. Diese Tendenz zur bewußten, z.T. auch unbewußten Assimilation an feudale Vorbilder fand z.B. in der Imitation der adligen Wohnformen in der repräsentativen Villa und dem ländlichen Herrensitz des Fabrikanten, in der Sucht nach Orden und Auszeichnungen, in den sich häufenden Gesuchen um Nobilitierung sowie in dem hohen sozialen Ansehen des Ranges eines Reserveoffiziers bei Bürgerlichen seinen Ausdruck. Allerdings wäre es verfehlt, das gesamte, zweifellos in seinem Prestige in der deutschen Gesellschaft steigende Großbürgertum als feudalisiert oder auf dem Wege der Feudalisierung anzusehen. Es bestanden erhebliche Unterschiede nicht nur in der individuellen Haltung von Großbürgern, sondern auch historisch zu erklärende, regionale Differenzen in der Einstellung zum Adel in den deutschen Bundesstaaten und in den einzelnen preußischen Provinzen". In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die soziale Abgrenzung des Hochadels gegenüber dem Großbürgertum einerseits, und die Feudalisierung von Teilen des letzteren andererseits, wohl nirgends in Europa so stark wie in Österreich. Auf den Zusammenhang zwischen beiden Phänomenen weisen Bruckmüller u. Stekl, Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich, S. 173, hin, wobei sie Abstand von dem Begriff der "Feudalisierung" nehmen: "Die 'aristokratischen Ambitionen' des Bürgertums waren weniger Ausdruck einer Feudalisierung, sondern eher Reaktionen auf die Verweigerung voller gesellschaftlicher Anerkennung durch die alte Geburtsaristokratie". Ist in den folgenden Abschnitten nur von diesen 'Ambitionen' die Rede, so sei hier ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es unbestreitbar auch in Wien viele selbstbewußte Professoren und Fabrikanten gegeben hat, denen es nichts ausmachte, wenn ein Graf sie in der Theaterpause geflissentlich übersah. Die meisten ihrer bildungs- und besitzbürgerlichen Standesgenossen aber hätte diese Ablehnung geschmerzt, und um diese Mehrheit geht es mir. Hilfreich zur Darstellung der österreichischen Verhältnisse sind die schwer zugänglichen, weil ungedruckten Arbeiten von Erentrude Thurner, "Untersuchungen zur Struktur und Funktion der österreichischen Gesellschaft um 1878", Diss. Graz 1964, und Paul Ghelardoni, "Die feudalen Elemente in der österreichischen bürgerlichen Gesellschaft 1803-1914", Diss. Wien 1961. Vgl. den Überblick von Moritz Csáky, "Adel in Österreich", *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, Katalog zur niederösterreichischen Landesausstellung in Schloß Grafenegg, 1984, Wien 1984, S. 212-219, und die historisch zurückblickenden Abschnitte bei Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates*, S. 70-75 und

höchste Sozialprestige, und stand als Grundbesitzer im vorindustriellen Europa auch ökonomisch an erster Stelle. In Frankreich wurde seine Vorherrschaft schlagartig durch die Revolution von 1789 erschüttert, anderswo war sie einem schleichenden Aushöhlungsprozeß ausgesetzt. Bürgerliche Werte, etwa durch 'Leistung' erworbener 'Besitz' oder 'Bildung' - sei es als zweckfreie, allseitige Wissensvermehrung, oder als dem beruflichen Fortkommen dienende spezielle Qualifikation - begannen überall das 'Vorrecht der Geburt', und damit die gesellschaftliche Führungsrolle des Adels, in Frage zu stellen. Ähnliche Folgen hatte auf wirtschaftlichem Gebiet der fast ausschließlich vom Bürgertum getragene Übergang vom Agrar- zum Industriestaat. Der unübersehbar fortschreitende Verfall von Macht und Ansehen des europäischen Adels im 19. Jahrhundert darf aber nicht den Blick für die tatsächlichen Möglichkeiten trüben, die ihm über den gesamten Zeitraum hinweg in Staat, Politik, Gesellschaft und Wirtschaft verblieben. Er zehrte von einer großen Substanz. Die beschriebene Entwicklung kam erst im 20. Jahrhundert zum Abschluß. Es bedurfte des Ersten Weltkriegs mit seinen radikalen Folgen, um die Auflösung der Aristokratie als einer eigenen sozialen Schicht und ihr Aufgehen in der bürgerlichen Gesellschaft zu besiegeln.

Gerade in Österreich verfügten die alten Kräfte, also Kaiser und Geburtsadel, über eine große Machtfülle, die auch zum Ende des Jahrhunderts hin nur langsam abnahm. Die nach wie vor sehr wichtige Landwirtschaft blieb eine solide Erwerbsquelle für die Aristokratie, die dank der Protektion durch die Krone auch weiterhin Schlüsselpositionen in Militär, Diplomatie und Verwaltung besetzt hielt. Daß Franz Joseph auch im Verfassungsstaat fast absolute Herrschaftsrechte behaupten konnte, lag nicht zuletzt an der Bedeutung seiner Person für den Zusammenhalt der Donaumonarchie. Die dynastische Tradition war eines der wenigen Elemente, welche die einzelnen Teile des Vielvölkerstaates miteinander verband, und so fiel dem Kaisertum eine unersetzliche Rolle als Integrationsfigur zu. Das Großbürgertum respektierte das, ließ sich aber nicht davon abhalten, mit Hilfe überlegener Bildungsqualifikationen allmählich in die beruflichen Domänen des Adels einzudringen. Hinsichtlich der Festlegung und Erweiterung seiner staatsbürgerlichen Rechte sowie der Beteiligung an der Regierung erzielte es schrittweise Fortschritte, und auf wirtschaftlichem Gebiet dominierte es als Träger der Industriealisierung ohnehin. Der überwiegend konservativ eingestellte Adel trug selbst zu seinem Niedergang bei, indem er sich weigerte oder sich als unfähig erwies, bürgerliches Leistungsdenken zu übernehmen. Anstatt auf die Zunahme von Bürgerlichen in den Spitzen von Heer und Verwaltung offensiv und flexibel zu reagieren, zog er sich häufig resigniert oder mit feudalem Dünkel aus dem Berufsleben zurück. Ebenso versäumte er es, durch Investitionen in neue Wirtschaftsbereiche von der Modernisierung der Donaumonarchie zu profitieren. Zu selten beteiligte er sich an jungen, zukunftsträchtigen Unternehmen, sondern hielt stattdessen beharrlich an seinen Ländereien fest, was ihm standesgemäß erscheinen mochte, ihn jedoch letztlich ins Hintertreffen bringen mußte.

In gesellschaftlicher Hinsicht ließ der Aufstieg des Bürgertums allerdings zu wünschen übrig, weil die Aristokratie 'Emporkömmlinge' niederer Herkunft nicht als gleichwertig anerkannte. Die bedrängte

---

S. 87-92, sowie im Hinblick auf England, das preußisch dominierte Deutschland, Frankreich und Rußland den vergleichenden Überblick von Werner Mosse, "Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts: Eine vergleichende Betrachtung", Kocka (Hg.), Bürgertum, Bd. 2, S. 276-314.

Oberschicht klammerte sich an das höchste Gut, was ihr geblieben war, die vornehme Geburt, und schloß sich kastenartig gegenüber dem Bürgertum ab. Der gesellschaftliche Kontakt blieb auf das Unvermeidliche beschränkt; Heiraten mit Nichtadeligen kamen gar einem Sakrileg gleich, das unerbittlich mit Ächtung in den eigenen Reihen geahndet wurde. Diese Haltung entsprang nicht nur selbstherrlichem Standesdünkel, sondern auch der nüchternen Einschätzung der eigenen Situation. Angesichts des auf allen Ebenen dynamisch und respektlos vordringenden Bürgertums erkannte man die Notwendigkeit, wenigstens in sozialen Rangfragen strikt auf die Wahrung der bestehenden Hierarchie zu achten. Das gehobene Bürgertum reagierte auf diese Zurückweisung anders, als es sein sonst so selbstbewußtes Verhalten erwarten ließ. Nur teilweise, vor allem wohl innerhalb des Bildungsbürgertums, begegnete es der Herausforderung mit der Ausbildung und Pflege einer eigenen Standeskultur. Die Mehrheit jedoch versuchte sich anzupassen. Gerade in den wohlhabenden bürgerlichen Kreisen, die allerdings auch allein über die dafür nötigen finanziellen Mittel verfügten, überwog die Tendenz, sich einen 'feudalen' Lebensstil anzueignen, was dann zu jener oberflächlichen Vorliebe für Jagd, Pferdesport und prachtvolle Landschlösser führte. Allen bürgerlichen Gruppen gleich war indes das Streben nach Orden und Nobilitierung, um zumindest formal die Gleichstellung mit dem Adel zu erlangen.

Nobilitierung und Ordensverleihung

Im gemeinsamen Bemühen um aristokratische Werte war der Besitzbürger seinem 'gebildeten' Standesgenossen zwar überlegen, was die Lebensführung anging, doch diesen Vorteil glichen Offiziere und Beamten mit größeren Aussichten auf den Erwerb von Orden und die Erhebung in den Adelsstand aus.[799] Zwischen 1849 und 1914 wurden im österreichischen Teil der Donaumonarchie 5.761 Freiherren-, Ritter- sowie einfache Adelsprädikate verliehen, von denen etwa 70 bis 80 Prozent an Bedienstete in Militär und Bürokratie gingen.[800] Der Anteil besitzbürgerlicher Berufsgruppen nahm sich dagegen mit 13,5 Prozent bescheiden aus.[801] Franz Joseph bevorzugte konsequent die 'staatstragenden' Kräfte, um sich ihrer Loyalität und ihres Leistungswillens zu versichern. Damit knüpfte er an die Politik seiner Vorgänger Franz I. und Ferdinand I. an, die bereits in der ersten Jahrhunderthälfte die Vergabe von Adelspatenten als wirkungsvolles Herrschaftsmittel eingesetzt hatten. Die Standeserhöhung erfolgte nach einem feststehenden Leistungsprinzip. Die Erfüllung quantitativer und qualitativer Normen - bei Soldaten etwa eine bestimmte Anzahl von Dienstjahren und die Teilnahme an mindestens einem Feldzug - schuf

799 Zum folgenden s. besonders Thurner, "Untersuchungen", S. 204-209, sowie Franz Baltzarek, Alfred Hoffmann, Hannes Stekl, *Wirtschaft und Gesellschaft der Wiener Stadterweiterung* (Die Wiener Ringstraße: Bild einer Epoche, hg. v. Renate Wagner-Rieger, Bd. 5), Wiesbaden 1975, S. 286f., und Bruckmüller u. Stekl, Geschichte des Bürgertums in Österreich, S. 171-173. Vgl. zur Orden- und Titelsucht im Deutschen Reich Ritter u. Kocka (Hg.), *Deutsche Sozialgeschichte*, Bd. 2, S. 80f.

800 Thurner, "Untersuchungen", S. 204, spricht von "mehr als zwei Drittel[n]", Baltzarek, Hoffmann, Stekl, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 287, Anm. 119, geben den Anteil von Offizieren und Beamten sogar mit über 80 Prozent an. Beide berufen sich auf Hanns Jäger-Sustenau, *Statistik der Nobilitierungen in Österreich* (Österreichisches Familienarchiv, Bd. 1); bibliogr. Daten nach Baltzarek, Hoffmann, Stekl, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 287.

801 Bruckmüller u. Stekl, "Geschichte des Bürgertums in Österreich", S. 172.

die Anwartschaft auf den begehrten Titel. Dieses System machte den gesellschaftlichen Aufstieg berechenbar und war ein wesentlicher Grund dafür, daß Bürgerliche so stark in die Offiziers- und Beamtenlaufbahn drängten.

Ein anderer Weg zur Erhöhung des Sozialprestiges war der Erwerb von Orden. Sie wurden an Personen verliehen, die sich in ihrer beruflichen Tätigkeit, als Patrioten, oder auf karitative Weise um Staat und Gemeinwesen verdient gemacht hatten. Im Hinblick auf Qualität und Exklusivität unterschieden sich die einzelnen Orden voneinander, so daß dem Kaiser ein gestaffeltes Instrumentarium zur Verfügung stand, mit dem er den Grad seiner Gunstbezeugung regulieren konnte. Zwar wurden auch hier Angehörige von Armee und Beamtenschaft begünstigt, ein im Zuge inflationärer Vergabepraxis seit der Jahrhundertmitte einsetzender Ordensschacher ließ jedoch den Anteil vermögender Gruppen stetig zunehmen. Wo als Nachweis humanitärer Gesinnung eine hohe Spende genügte, fiel es dem reichen Besitzbürger nicht schwer, seine Eignung für die gewünschte Auszeichnung unter Beweis zu stellen. Auf diese Art konnte er sogar zu einem Adelsprädikat gelangen, da mit einigen ausgewählten Orden der Anspruch auf Standeserhöhung verbunden war. Von dieser Möglichkeit, das 'von' im Namen auf Umwegen gleichsam zu erkaufen, wurde bald so reichlich Gebrauch gemacht, daß es 1884 zur Abschaffung der automatischen Nobilitierung nach dem Erreichen bestimmter Ordensgrade kam.

Mit annähernd 6.000 Adelungen allein in Österreich betrieb Franz Joseph eine großzügige Nobilitierungspolitik, wobei er jedoch stets der Leitlinie folgte, die Titelvergabe auf untere Grade zu beschränken. Das galt für die systematische Nobilitierung von Offizieren und Beamten ebenso wie für die Standeserhebung aufgrund von Ordensqualifikationen. Der Rang eines Freiherrn bildete eine kaum passierbare Grenze für das aufstiegswillige Bürgertum. Im Zeitraum von 1850 bis 1878 wurde diese Ehrung in der österreichischen Reichshälfte 526 Bürgerlichen zuteil, nur in einem einzigen Fall kam es hingegen zur Verleihung eines Grafentitels.[802] Mit 76 Baronien entfielen davon auf das Besitzbürgertum nicht einmal fünfzehn Prozent, gemessen an der finanziellen Macht dieser Gruppe war das eine bescheidene Zahl. In den siebziger Jahren hatte es immerhin bereits die Mehrheit der Wirtschaftskapitäne zur Freiherrnwürde gebracht.

802 Thurner, "Untersuchungen", S. 206, Anm. 64.

1.2. Besondere Aspekte der Wiener Sozialstruktur

Erste und Zweite Gesellschaft

Zur Beschreibung der sozialen Verhältnisse in Wien ist es nötig, den bislang pauschal verwandten Begriff "Adel" zu differenzieren.[803] Ähnlich wie "Bürgertum" bezeichnet er nicht eine in sich geschlossene, homogene Gesellschaftsschicht, sondern stellt einen Sammelbegriff dar für verschiedene adelige Gruppen. Die von der Anzahl her kleinste, aber bei weitem einflußreichste und mächtigste unter ihnen war der Hochadel. Nur wenige hundert Familien freiherrlichen, gräflichen, vor allem aber fürstlichen Standes wurden ihm zugerechnet.[804] Enge verwandtschaftliche Verflechtungen und das im gesellschaftlichen Umgang übliche 'Du' in der gegenseitigen Anrede stärkten die Verbindung untereinander und erweckten nach außen den Eindruck einer elitären, distanzierten Gemeinschaft. Ein auf bedeutenden Grundbesitz gegründeter Reichtum ermöglichte es diesem Kreis, seine Exklusivität durch einen luxuriösen Lebensstil hervorzuheben. Angehörige des Hochadels besetzten Spitzenpositionen in Militär und Bürokratie, in Wien bekleideten sie überdies alle wichtigen Ämter am kaiserlichen Hof. Es handelte sich durchweg um traditionsreiche Geschlechter, die auf eindrucksvolle, nicht selten jahrhundertealte Stammbäume verweisen konnten. Darauf gründeten sie den Anspruch, die "Erste" Gesellschaft im Staate zu sein. Man fühlte sich erhaben über die Masse der Beamtenaristokratie, die ihren Adelsbrief als Honorierung von Leistungen im Staatsdienst erworben hatte und ihn allenfalls seit wenigen Generationen besaß. Gar keine Aussichten, vom alten Geburtsadel als seinesgleichen akzeptiert zu werden, hatte der gerade erst nobilitierte bürgerliche Aufsteiger.

Beide Kategorien dieses zweitklassigen Adels waren in Wien als dem Verwaltungs- und Wirtschaftszentrum Österreichs zahlreich vertreten, was einer der Gründe dafür sein mag, daß die Hocharistokratie hier mehr als andernorts die Rangunterschiede auch innerhalb des eigenen Standes betonte. Ihre konsequente Abgrenzungstrategie hatte in der Hauptstadt die Entstehung der "Zweiten" Gesellschaft zur Folge, einem Gemisch aus Großbürgertum, niederem und jungem Adel. Tonangebend in dieser heterogenen Gesellschaftsformation war der 'Geldadel', besonders die Inhaber der großen Bankhäuser. Er unterstrich seinen Führungsanspruch mit demonstrativem Luxus und scheute sich nicht, einen beträchtlichen Teil seiner Gewinne für repräsentative Zwecke auszugeben. Der Zusammenhalt in der Zweiten Gesellschaft war gering, zu groß waren die Unterschiede zwischen den einzelnen Gruppen hinsichtlich ihrer sozialen Herkunft und Lebensführung, ihrer Erwerbstätigkeit und finanziellen Möglichkeiten. Eigentlich gab es nur ein Merkmal, das sie alle miteinander verband: die gemeinsame Ausrichtung nach 'oben', das Streben nach Anerkennung durch die herrschende Elite.

---

803 Zum folgenden s. ebd., S. 211-246, Csáky, "Adel in Österreich", Baltzarek, Hoffmann, Stekl, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 259-292, Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs*, S. 340-342, und Bruckmüller u. Stekl, "Zur Geschichte des Bürgertums in Österreichs", S. 173.

804 Baltzarek, Hoffmann, Stekl, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 268, sprechen von drei- bis vierhundert Familien. Bei Thurner, "Untersuchungen", S. 213f., und Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs*, S. 340, ist dagegen von nur etwa hundert Geschlechtern die Rede.

Diese blieb der Zweiten Gesellschaft jedoch weitgehend versagt, der Hochadel blieb unter sich. Das galt für alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens. Ob ein - auch über Adelige urteilender - Richter Zugang zum aristokratischen Salon suchte, ein 'Eisenbahnkönig' die Mitgliedschaft im noblen Jagdklub beantragte, oder ob sie beide um die Einladung zu einem fürstlichen Empfang buhlten: stets begegnete ihnen dieselbe reservierte Ablehnung. Auch auf wirtschaftlicher Ebene waren die Beziehungen nur schwach ausgebildet. Die Hocharistokratie lehnte, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, kapitalistische Formen des Gelderwerbs als nicht standesgemäß ab und baute weiterhin auf ihre angestammten Einnahmequellen. Beteiligten sich Angehörige der Ersten Gesellschaft trotzdem am modernen Wirtschaftsleben, dann meist in passiver Form als Verwaltungsräte in Aktiengesellschaften. Nicht fachliche Kompetenz, sondern Namen und Titel brachten sie dabei als Qualifikation mit. Adelige Präsenz gab bürgerlichen Unternehmen ein feudales Flair und verhalf zu guten Verbindungen mit staatlichen Stellen, die für die Geschäfte nützlich waren.

Hof und Hoffähigkeit

Eine Form der gesellschaftlichen Auszeichnung ließ sich weder durch Geld noch durch Orden und Adelsdiplome erwerben: die Hoffähigkeit.[805] Das Recht auf freien Zugang zum kaiserlichen Hof erteilte das Obersthofmeisteramt nur bei ausreichend altadeliger Abstammung. Der Nachweis hierfür mußte in aufwendigen Ahnen- und Adelsproben erbracht werden. Die bei diesen Prüfungen geltenden strengen Normen sorgten dafür, daß die Hoffähigkeit auf Familien mit weit zurückreichender Stammtafel beschränkt blieb. Das Prestige der Ersten Gesellschaft beruhte in hohem Maße auf dem Privileg, sich in einem Bereich bewegen zu dürfen, der für den Rest der Bevölkerung tabu war. Einmal in die hierarchisch strukturierte Hofgesellschaft aufgenommen, gab es allerdings kein Ausruhen, da die Konkurrenzsituation ständig für Spannungen sorgte. Die Einstufung laut Hofrangliste, die Plazierung bei Audienzen, die Sitzordnung bei Banketten und eine Fülle weiterer Äußerlichkeiten waren Gradmesser für die Stellung des Einzelnen und bestimmten sein Ansehen bei den anderen Adelsfamilien. Die Bewahrung der Hoffähigkeit war denn auch von geradezu existenzieller Bedeutung. Ging sie verloren, zum Beispiel durch eine nicht standesgemäße Heirat, so hatte dies meist den Ausschluß aus der Ersten Gesellschaft zur Folge; sie kann daher als das verläßlichste Kriterium zur Unterscheidung der beiden führenden sozialen Formationen in Wien gelten.

Der Hof war gesellschaftlich und kulturell ein elitärer Bezirk, ein Ort voller Symbolik und höchster Prachtentfaltung, den die Präsenz des Monarchen mit einer gleichsam sakralen Weihe erfüllte. Überdies

---

805 Zum folgenden s. Thurner, "Untersuchungen", S. 189-199, ferner Baltzarek, Hoffmann, Stekl, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 260f. u. 265-267. Wenig ergiebig in unserem Zusammenhang ist der Aufsatz von Jean-Paul Bled, "La Cour de Francois-Joseph", Karl Ferdinand Werner (Hg.), *Hof, Kultur und Politik im 19. Jahrhundert: Akten des 18. Deutsch-Französischen Historikerkolloquiums Darmstadt vom 27.-30. September 1982* (Pariser Historische Studien, Bd. 21), Bonn 1985, S. 169-181; aufschlußreich sind dagegen die Quellen zum Berliner und Wiener Hofleben bei Werner Pöls (Hg.), *Deutsche Sozialgeschichte: Dokumente und Skizzen. Band I: 1815-1870*, München 1976 (Erstausg. 1973), S. 89-94.

blieb er aufgrund der weitreichenden Befugnisse Franz Josephs auch im Verfassungsstaat ein politisches Entscheidungszentrum ersten Ranges, wichtiger als der mit mangelhaften Kompetenzen ausgestattete Reichsrat. Die Vorherrschaft am Hof ermöglichte es dem großgrundbesitzenden Hochadel, die Wirtschaftspolitik in seinem Sinne zu beeinflussen und etwa Schutzzölle auf die Einfuhr von Nahrungsmitteln durchzusetzen, die den Absatz der inländischen Erzeugnisse sicherten. Der Besitzbürger hatte auch diesen Aspekt im Sinn, wenn er danach trachtete, die Mauern der Hofburg zu überwinden. Nicht nur Prestigegewinn und Teilhabe am Prunk und Zauber des höfischen Lebens lockten ihn, sondern auch die Aussicht, seine ökonomischen Interessen persönlich vertreten zu können. Zumindest die eingeschränkte, "weitere" Hoffähigkeit, die zur Teilnahme an bestimmten Feierlichkeiten und Zeremonien berechtigte, war daher sein größtes, gleichwohl fast immer unerreichtes Ziel.

1.3. Die wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung seit den späten sechziger Jahren

Der wirtschaftliche Aufschwung nach 1866, die Weltausstellung und der Börsenkrach[806]

Die militärischen Niederlagen von 1859 und 1866 schwächten zwar die Position Österreichs im internationalen Mächtespiel, brachten dafür aber eine Phase intensiven außenpolitischen Engagements mit all ihren Unwägbarkeiten und ständiger Krisengefahr zum Abschluß. Nach einer Lösung der italienischen und deutschen Frage stabilisierte der 1867 gefundene Kompromiß mit Ungarn auch die innerstaatlichen Verhältnisse. In dieser politisch entspannten und daher psychologisch günstigen Situation ging die jahrelange Talfahrt der Wirtschaft zu Ende. Den entscheidenden Impuls für den nun machtvoll einsetzenden Aufschwung gab die "Wunderernte" von 1867. An der Wiener Börse löste das explosionsartige Wirtschaftswachstum - das Schienennetz der Monarchie beispielsweise verdoppelte sich zwischen 1866 und 1873 - bald eine ungesunde Euphorie aus. Bei stetig steigenden Kursen wurden innerhalb weniger Jahre mehr als tausend neue Aktiengesellschaften gegründet, die meist finanziell nur ungenügend abgesichert waren. Die allgemeine wirtschaftliche Hochstimmung erreichte ihren Zenit im Frühling 1873. Der Grund dafür waren übersteigerte Erwartungen im Hinblick auf das beherrschende Ereignis des Jahres, die in Wien stattfindende Weltausstellung. Nach dem Gesichtsverlust auf den Schlachtfeldern von Solferino und Königgrätz wollte sich die Doppelmonarchie dem In- und Ausland mit einer gigantischen wirtschaftlich-kulturellen Leistungssschau als ein funktionstüchtiger, moderner Staat präsentieren. Die Stadt Wien nutzte ihrerseits die Gelegenheit zur Selbstdarstellung, um sich der Weltöffentlichkeit neben Paris und London als europäische Metropole zu empfehlen. Die seit 1858

806 Zum folgenden s. Sandgruber, *Ökonomie und Politik*, S. 245-251. Hinsichtlich der Weltausstellung von 1873 vgl. die ausführliche Studie von Jutta Pemsel, "Die Wiener Weltausstellung von 1873 und ihre Bedeutung für die Entfaltung des Wiener Kulturlebens in der franzisko-josephinischen Epoche: Eine historische Studie", Diss. Wien 1984.

betriebene Stadterweiterung mit ihren imposanten, wenngleich im Ausstellungsjahr weitgehend noch nicht fertiggestellten Bauwerken entlang der Ringstraße bildete dazu den glanzvollen und betriebsamen Rahmen.

Mochte das staatliche Kalkül auf Renommeeverbesserung durch die Weltausstellung auch aufgehen - es kamen immerhin, trotz einer im Sommer in Wien ausbrechenden Choleraepedemie, die allein in der Hauptstadt fast 3.000 Todesopfer forderte, mehr als sieben Millionen Besucher - die Hoffnung der Spekulanten, dabei noch kräftige Kursgewinne zu machen, erfüllte sich nicht. Am 9. Mai 1873, wenige Tage nach der Eröffnung, als der erwartete Strom von Ausstellungsbesuchern und frischem Kapital ausgeblieben war, entlud sich die seit langem überhitzte Situation am Aktienmarkt in panikartigen Verkäufen. Dieser erste große "Börsenkrach" führte vorübergehend zu einem herben Ansehensverlust für das kapitalistische System und seine bürgerlichen Vertreter. Auch das Vertrauen in den politischen Liberalismus nahm Schaden, weil eine Reihe prominenter Politiker der Deutsch-Liberalen in ruinöse Spekulationsgeschäfte verwickelt war. Mit dem Zusammenbruch vieler der jungen, unsolide finanzierten Firmen ging die Hochphase der Gründerzeit vorbei. Die nun einsetzende weltweite Depression nahm auch Österreich-Ungarn fest in den Griff, erst nach der Mitte der siebziger Jahre kam es allmählich zu einer Erholung der Konjunktur.

Die große Baisse und die rückläufige Wirtschaftsentwicklung dämpften den bis dahin ungetrübten Optimismus bürgerlicher Unternehmer und nahmen ihnen die Illusion immerwährenden Wachstums. Vielen brachten sie sogar existenzbedrohende materielle Verluste. Das änderte jedoch nichts an dem grundlegenden Strukturwandel, der sich im Zuge obrigkeitsstaatlicher Modernisierung in der zweiten Jahrhunderthälfte vollzog und neue Wirtschaftsformen begünstigte. Im gleichen Maße, wie die industrielle Produktion Ackerbau und Viehzucht zu volkswirtschaftlich sekundären Erwerbszweigen werden ließ, gewann das kapitalistische Bürgertum gegenüber dem Adel auch auf außerökonomischem Gebiet an Boden.

Die Wiener Gesellschaft in den siebziger Jahren

Im Verlauf des konjunkturellen Aufschwungs seit 1867 avancierte das Großbürgertum zur Bevölkerungsgruppe mit dem höchsten Steueraufkommen; die Spitzen aus Industrie und Bankwesen hatten bereits zuvor selbst die vermögendsten Vertreter des Hochadels in der Höhe ihrer Abgaben übertroffen.[807] Die Erste Gesellschaft konnte mit den Erträgen aus der Land- und Forstwirtschaft nur noch mühsam einen standesgemäßen Lebensstil finanzieren. Beschränkte Liquidität war einer der Gründe für ihren mit 6 Prozent bemerkenswert niedrigen Anteil an den privaten Bauunternehmen im Ringstraßenbezirk.[808] Viele Adelige sahen sich außerstande, die hohen Parzellenpreise in diesem zur

807 Thurner, "Untersuchungen", S. 148.
808 Baltzarek, Hoffmann, Stekl, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 280.

Renommieradresse Wiens gewordenen Stadtteil zu bezahlen, und mußten mit anderen Wohngegenden Vorlieb nehmen. Auch für eine großzügige Förderung der Künste reichten die Mittel oft nicht mehr. Ihre traditionelle Mäzenatenrolle war daher teilweise auf vermögende Kreise der Zweiten Gesellschaft übergegangen, die darin allerdings keinen guten Ruf genossen. Von zweifellos vorhandenen Ausnahmen abgesehen, beschränkte sich das Engagement des Besitzbürgers für bildende Künstler und Literaten allzuoft darauf, sich als Gastgeber im Salon oder auf Empfängen mit ihnen zu umgeben - zur Schaffung eines 'ästhetischen' Ambientes und aus Prestigegründen.[809]

Der Hochadel reagierte auf die beschriebene Entwicklung teils mit Empörung über die maßlose Zurschaustellung neuerworbenen Reichtums, teils mit Amüsement über das unbeholfene Gebaren protziger Parvenüs. Ließ er sich nach außen hin keine Verunsicherung anmerken, so mußte es ihn doch irritieren, daß Menschen niederer Herkunft ihn in allen Bereichen repräsentativer Lebensführung überflügelten. Bürgerliche waren in der Lage, prächtigere Paläste in feineren Gegenden zu errichten. Darin gaben sie Bälle, die an Aufwand und Glanz (der nur noch auf der Gästeliste fehlte) selbst die der Ersten Gesellschaft bisweilen in den Schatten stellten. In der Wohlfahrtspflege, einem traditionell aristokratischen Betätigungsfeld, bot sich ein ähnliches Bild: Nicht mehr Fürsten und Grafen, sondern Bankiers und Industrielle führten die in den Tageszeitungen veröffentlichten Spenderlisten an.[810] Trotz aller Beteuerungen, über solche Äußerlichkeiten erhaben zu sein, waren das ohne Zweifel schmerzliche Erfahrungen für die alte Oberschicht.

Einer wirtschaftlichen Potenz, die den Erwerb aller käuflichen feudalen Statussymbole erlaubte, hatte die Erste Gesellschaft nur noch ihr elitäres, auf die hohe Geburt gegründetes Standesbewußtsein entgegenzusetzen. Für die Verteidigung ihrer gesellschaftlichen Führungsrolle war es daher von entscheidender Bedeutung, die sozialen Barrieren gegenüber dem Besitzbürgertum zu erhalten. Erscheinungen wie die zögernde Aufnahme des Hauses Rothschild in den Kreis der Hocharistokratie oder die Öffnung des Salons von Fürstin Pauline Metternich für Bürgerliche blieben daher auch in den

---

809 Siehe hierzu ausführlich Julius Deininger, "Unsere Kunstpflege!", *Gegen den Strom: Flugschriften einer literarisch-künstlerischen Gesellschaft*, Bd. 1, Wien 1887, S. 77-110, und Albert Ilg, "Unsere Künstler und die Gesellschaft", ebd., S. 279-320. Im Vorwort des Bandes, in dem Beiträge der Jahre 1884-1886 gesammelt sind, wird die bereits beim Erscheinen des ersten Heftes 1884 geäußerte Absicht zitierend wiederholt, mit dieser Folge von Abhandlungen "'eine Reihe von brennenden Fragen literarischen, künstlerischen und gesellschaftlichen Charakters'" (S. I) aufzugreifen. Bei Deininger, der sich wie Ilg Mißständen im Bereich des Kunstlebens annahm und dabei insbesondere das oberflächliche und egoistisch motivierte großbürgerliche Mäzenatentum anprangerte, heißt es etwa auf S. 79: "Man trifft da [in gewissen Gesellschaftskreisen, d. V.] auch stets einige 'Salonkünstler', welche in stiller Erwartung irgend einer Bestellung hier ausharren. Vergebliche Hoffnung! Sie sind ja doch nur geladen, um den herrlichen Dreiklang zur Geltung zu bringen, dass sich im Salon N. 'Dichter, Gelehrte und Künstler' ein Stelldichein geben. Aber ein Herz für die Kunst hat man dort nicht...Man liebt hier die bildenden Künste, wie man eben in guter Gesellschaft lieben darf, gleichwie etwa die Salondame auch ihre Liebe zur Musik documentirt, indem sie sich an's Clavier setzt und eine Reihe volltönender Accorde recht graciös und fingerfertig herabspielt, aber ohne jede Empfindung, ohne jegliches Anschmiegen an die Seele des Kunstwerkes". Deininger charakterisierte anschließend eine weitere "Classe von Kunstenthusiasten", bei der sich blinder Eifer für alles Alte mit Unkenntnis verband (und die daher häufig Betrügern zum Opfer fiel), "jene Kunstliebhaber...bei welchen der Werth des Kunstwerkes im umgekehrten quadratischen Verhältnisse steht zu der Zahl des Jahrhunderts, aus welchem das Object ihrer Bewunderung stammt; bei welchen schliesslich das 'Alte' überhaupt identisch wird mit dem 'künstlerisch Schönen', und die dann vor Dingen in bewundernde Ekstase gerathen, an welchen sie achtlos oder verachtend vorübergehen würden, wenn sie wüssten, dass sie erst vor wenigen Wochen die Werkstatt des Künstlers oder Handwerkers verliessen".

810 Thurner, "Untersuchungen", S. 230.

siebziger Jahren Einzelfälle.[811] Das wertvollste Gut, das die altadelige Abstammung einbrachte, war die Hoffähigkeit. Sowohl in Fragen des Prestiges als auch was die Möglichkeiten politischer Einflußnahme betraf, bedeutete die alleinige Präsenz in der Umgebung des Kaisers den Eckpfeiler aristokratischer Überlegenheit. Fiel dieses Privileg egalitären bürgerlichen Bestrebungen zum Opfer, mußte das die Vormachtstellung der Ersten Gesellschaft insgesamt zerstören.

Nicht von ungefähr hielt das Obersthofmeisteramt als die maßgebliche Instanz daher an den strengen Kriterien für die Gewährung der Hoffähigkeit fest. Während der Regierungszeit Franz Josephs kam es sogar zu einer Verschärfung der Bestimmungen.[812] Bürgerliche ließen sich jedoch in dem Maße immer weniger fernhalten, wie ihr Anteil in den Spitzen von Militär und Staatsdienst zunahm - Generälen und Ministern war der Zutritt schwerlich zu verweigern. Um Verstöße gegen die Hofetikette zu vermeiden, wurde in solchen Fällen der Titel eines "Geheimen Rates" verliehen. Er berechtigte ohne vorherige Adelsproben zum Aufenthalt bei Hofe und war daher die einzige Möglichkeit für Bürgerliche, in den Besitz der "engeren" Hoffähigkeit zu gelangen. Wurden zu Beginn der liberalen Ära, in der Zeit des "Bürgerministeriums" von 1867 bis 1870, selbst Träger höchster Staatsämter nur zögernd und eingeschränkt auf die Dauer ihrer Tätigkeit mit dem Geheimratstitel versehen, so war am Ende der siebziger Jahre bereits allen Beamten der ersten bis dritten Rangklasse die Ernennung auf Lebenszeit sicher.[813] Eine völlige Gleichstellung mit dem Hochadel bedeutete dies aber noch nicht, weil das mit dem Titel erworbene Recht auf Hofzutritt, anders als die reguläre Hoffähigkeit, an die Person gebunden war; es konnte weder vererbt werden noch bezog es die Gattin ein. Ohne Aussicht auf die Geheimratswürde und damit von der Hofgesellschaft ausgeschlossen blieben Vertreter des Besitzbürgertums. Zu einer ersten Ausnahme kam es erst 1887 mit der Erteilung der Hoffähigkeit an Baron und Baronin Rothschild.[814]

Unnachgiebig in Fragen der Herkunft, duldete Franz Joseph Nichtadelige nur dort in seiner Nähe, wo es unvermeidlich war. Dadurch bewahrte er der Hocharistokratie die Dominanz am Hof und damit die Grundlage ihrer gesellschaftlichen Sonderstellung. Mit dieser Haltung gab er nicht nur seinem vielfach bezeugten Ressentiment gegenüber Bürgerlichen nach, sondern bewies vielmehr auch Einsicht in die wechselseitige Abhängigkeit von Kaisertum und Hofgesellschaft. Um Respekt und Bewunderung in der Bevölkerung wachzuhalten, mußte er dafür sorgen, daß seine Umgebung den Charakter einer abgeschlossenen Zone behielt. Diese zu betreten, mußte einer besonderen Auszeichnung gleichkommen und dementsprechend auf einen kleinen Personenkreis beschränkt bleiben. In einer Zeit, in der bürgerliche Werte das 'Vorrecht der Geburt' als antiquiert zu verdrängen drohten, war es wichtiger denn je, daß der Bereich um den Thron von außen weiterhin als eine auratische Sphäre erlebt wurde und die Phantasie derer beschäftigte, denen der Zugang zu ihm trotz aller Reichtümer oder akademischen Grade verwehrt blieb.

---

811 Ebd., S. 225-227, und Baltzarek, Hoffmann, Stekl, *Wirtschaft und Gesellschaft*, S. 268.
812 Thurner, "Untersuchungen", S. 192.
813 Ebd., S. 201.
814 Ebd., S. 202, Anm. 54.

1.4. Resümee und Überleitung

Am Ende dieses allgemeinen historischen Überblicks ergibt sich in Bezug auf die eingangs gestellte Frage nach dem sozialen Profil der Ausstellungsbesucher und Kunden Makarts ein klareres Bild, in das auch die zitierten Äußerungen zeitgenössischer Kritiker passen. Die Betrachtung der österreichischen, insbesondere der Wiener Sozialstruktur hat deutlich gemacht, daß 'jene Kreise des Wiener Lebens', die Berggruen mit Makart und seinem Werk in Verbindung brachte, mit derjenigen Formation übereinstimmen, die heute in soziologischen Schichtungsmodellen als "Zweite Gesellschaft" bezeichnet wird. Typische Berufsgruppen für sie sind in den Artikeln aufgezählt, die sich mit den Porträts auf der Leinwand befassen, und als ebenso treffend entpuppt sich Hevesis ironischer Hinweis auf die 'bürgerliche oder mangelhaft geadelte Ringstraßenmenschheit'. Er spottete damit einerseits über die zahlreichen Standeserhebungen bürgerlicher Aufsteiger, die diesen weder die erhoffte Anerkennung durch den Hochadel einbrachten noch die Hoffähigkeit, andererseits über die von Prestigedenken bestimmte starke Beteiligung des vermögenden Bürgertums an Bauvorhaben im Stadterweiterungsbezirk.

Die konsequenten Absonderungsbestrebungen des Hochadels sprechen dafür, daß er unter den Besuchern im Wiener Künstlerhaus ebenso unterrepräsentiert war wie das Kleinbürgertum und die Arbeiterschaft. Im sonntäglichen Gedränge vor dem Bild ist der distinguierte Graf oder Fürst kaum vorstellbar, und es war ja bereits die Rede davon, daß 'herrschaftliche Equipagen' normalerweise nur an den ruhigeren Wochentagen vorfuhren. Hier traf man dann im halbleeren Saal vornehmlich auf ein breit gestreutes Publikum aus der Zweiten Gesellschaft, das sich aber mit konzentriertem Blick auf das Gemälde oder im Gespräch mit den Begleitern leicht 'übersehen' ließ. Makart erhielt zwar Aufträge von seiten der Aristokratie, fand vereinzelt Einlaß in ihre Salons, ja er unternahm sogar gemeinsame Reisen mit hochadeligen Gönnern.[815] Die eigentliche Initiative im mäzenatischen Bereich sowie beim Ankauf seiner Werke besaßen jedoch zahlungskräftige Besitzbürger, und bürgerlich - oder eben 'mangelhaft geadelt' - war auch das soziale Umfeld, aus dem er selbst stammte und in dem er sich vorwiegend bewegte; nicht zufällig konnte er nach dem Börsensturz von 1873 und in den folgenden Krisenjahren deutlich weniger und im Umfang bescheidenere Bilder absetzen als zuvor in den Zeiten des Gründerrausches.[816] Dieser Zielgruppe vor allem suchte sich Makart durch ein renommeeförderndes, sensationelles Monumentalgemälde zu empfehlen. Der *Einzug Karls V.*, entstanden in einer entscheidenden Phase des Umbruchs zwischen aristokratisch-feudaler und bürgerlich-kapitalistischer Gesellschaft, vermag daher als historisches Dokument besonders über die Mentalität einer der beiden

815 Fürst Hohenlohe-Schillingsfürst, der auch für Makarts Berufung nach Wien eingetreten war, bestellte Porträts seiner Söhne bei ihm; Karl Graf Lanckoronski lud ihn zu einer Reise auf dem Nil nach Oberägypten ein. Frodl, *Makart*, S. 17 u. 23.

816 Vgl. den von Frodl verfaßten biographischen Abriß über Makart im Ausst.-Kat. *Makart und der Historismus*, o. S. [S. 6 des Beitrags], wo es heißt: "Im Gegensatz zu Hans Canon, dem zweiten großen Maler des Wiener 'Neobarock', hat er nie den Zugang zu Hofkreisen gefunden, und auch der Kontakt mit der Hocharistokratie hielt sich in Grenzen. Er war der Maler des Großbürgertums, des 'Geldadels', er konnte deren Repräsentationssucht im großen Stil befriedigen, seine Ideen zu den ihren machen". Zu den fast schon kleinbürgerlichen Zügen von Makarts Privatleben s. unten, S. 259. Vgl. zu den negativen Auswirkungen der Wirtschaftskrise auf Zahl und Umfang seiner Aufträge Frodl, *Makart*, S. 21 u. 40, sowie Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, mit einem Beitrag von Fritz Novotny, hg. v. Renate Wagner-Rieger (Die Wiener Ringstraße: Bild einer Epoche, Bd. 10), Wiesbaden 1981, S. 126.

Kontrahenten Aufschluß zu geben, die damals in Wien und der Donaumonarchie um die Macht rangen. Hier liegt der erste Schwerpunkt der nachfolgenden Interpretation, in deren weiterem Verlauf es um die Bedeutung des Gemäldes im Hinblick erstens auf seine Verwandtschaft mit anderen künstlerischen und kulturellen Zeiterscheinungen, zweitens auf die Person seines Schöpfers, und drittens auf seine europaweit erfolgreiche Wanderausstellung gehen soll. Eingerahmt werden diese vier Kapitel von ergänzenden Vor- und Nachbemerkungen.

2. Interpretation

Vorbemerkungen

a) Makart und die österreichische Historienmalerei

Makarts schuf mit seinen monumentalen Gemälden *Caterina Cornaro* und *Einzug Karls V.* großformatige Schaukunst für ein breites Publikum. Er erhob darin die spektakuläre Inszenierung zum Selbstzweck. Eine nach herkömmlichem Verständnis bedeutende inhaltliche Aussage suchte man vergebens, und viele suchten sie erst gar nicht. Daß in der Historienmalerei statt geschichtlicher Meilensteine belanglose Episoden aus dem historischen Anekdotenschatz verarbeitet wurden, gab es schon früher. Neu bei Makart war, daß er auch die von den meisten Kritikern immer noch mit geradezu heiligem Ernst erhobene Forderung nach wissenschaftlich exakter Wiedergabe des historischen 'Tatbestandes' und detailgenau recherchierter Ausstattung in den Wind schlug. Ebensowenig kümmerte ihn die damals besonders im Deutschen Reich und in Frankreich hochgeschätzte, von staatlichen Stellen geforderte und geförderte Betonung des 'Nationalen'. In der Literatur über Makart wird als Erklärung meist die persönliche Veranlagung des Künstlers angeführt: Sein Naturell habe einer ernsthaften, sinnträchtige Werke hervorbringenden Auseinandersetzung mit Geschichte entgegengestanden.[817] Unbestritten waren individuelle Gründe ausschlaggebend dafür, daß Makart als gereifter Schüler in München und später dann in Wien so deutlichen Abstand von den zu seiner Zeit geltenden Normen gewann. Darüber sollten aber die Traditionen und besonderen Existenzbedingungen der Historienmalerei in Österreich nicht vergessen werden. Sie erst schufen das Umfeld, in dem sich sein 'Naturell' voll entfalten konnte.

817 Diese Ansicht zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Forschungsgeschichte zu Makart - wenn man denn von einer solchen sprechen will - und wurzelt letztlich in den Ansichten zeitgenössischer Kritiker.

Während in anderen Ländern Europas, und seit 1867 selbst im ungarischen Teil der Doppelmonarchie, der Staat die Historienmalerei zur patriotischen Erziehung der Untertanen oder Staatsbürger in den Dienst nahm, tat sich die Regierung in Österreich damit seit jeher schwer.[818] Die Künstler waren hier überwiegend deutschnational gesinnt, und ihre Werke eigneten sich wenig dazu, einen Beitrag zum Zusammenhalt des Vielvölkerstaates zu leisten.[819] Nach einem kurzen Aufschwung in der Zeit der Befreiungskriege war die Historienmalerei daher auf Betreiben Metternichs mehr unterdrückt als gefördert worden. Auch unter der Herrschaft Franz Josephs führte sie ein Schattendasein. Der verlorene Krieg gegen Preußen und die dualistische Verfassungsstruktur seit dem Ausgleich mit Ungarn vergrößerten eher noch die nationale Orientierungslosigkeit. Rudolf von Eitelberger, der seinerzeit führende österreichische Kunsthistoriker, konnte daher 1877 in einem Zustandsbericht über das Kunstschaffen in Wien nur die geringe Bedeutung der Historienmalerei feststellen.[820] Während viele auf diese Gattung spezialisierte Kollegen unter der Zurückhaltung des Staates als Auftraggeber litten, nutzte Makart den ihm sich bietenden Freiraum, um voll auf die Bedürfnisse des Publikums einzugehen. Der *Einzug Karls V.* ist somit auch ein Zeugnis für das damalige Fehlen klarer nationaler Perspektiven in Österreich.[821]

b) Zur inhaltlichen Beurteilung der Historienmalerei Makarts durch die kunsthistorische Forschung

In ihrer als Gesamtdarstellung angelegten Dissertation über Makart widmet Renata Mikula[822] der Schaffensphase des Künstlers zwischen 1873 und 1880 nur wenige, abwertende Bemerkungen. Sie spricht von den in dieser Zeit entstandenen Arbeiten als "dekadenten Hypertrophien", die "nur in einem Klima zur Entfaltung kommen [konnten], wo die Übereinstimmung von Künstler und Publikum seine letzten

818 Vgl. Vancsa, "Überlegungen zur politischen Funktion der Historienmalerei", S. 152.
819 Noch 1870 läßt sich diese Ausrichtung in Wien feststellen. Vgl. in der Chronik S. 465f.
820 Rudolf von Eitelberger, "Die Kunstentwicklung des heutigen Wien", ders., *Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit* (Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. 1), Wien 1879, S. 1-36, hier S. 27. Ähnliche Probleme, ihre staatstragende Funktion zu erfüllen, hatte auch die Geschichtswissenschaft. Das Institut für österreichische Geschichtsforschung, 1854 unter anderem zur Verbreitung patriotischer Ideen gegründet, nahm seine Aufgabe nur unzureichend wahr, denn die außenpolitischen Rückschläge von 1859 und 1866 machten es immer schwieriger, das 'Programm Österreich' inhaltlich überzeugend zu füllen. S. hierzu Otto Brunner, "Das österreichische Institut für Geschichtsforschung und seine Stellung in der deutschen Geschichtswissenschaft", *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Bd. 52, 1938, S. 385-416, hier S. 385-387, und Alphons Lhotsky, *Geschichte des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1854-1954* (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Ergänz.-Bd. 17), Graz/Köln 1954, hier S. 117f. Aus Lhotskys Bericht über die Arbeit des Instituts von 1875 bis 1885, S. 150-201, geht übrigens hervor, daß in diesem Zeitraum kein besonderes Interesse an der Person Karls V. bestand. Das bestätigt die unten, S. 264f., zitierte Äußerung eines zeitgenössischen Kritikers im Rahmen einer Besprechung des Makartschen Gemäldes.
821 Vgl. hierzu Richard G. Plaschka, Gerald Stourzh u. Jan Paul Niederkorn (Hgg.), *Was heißt Österreich: Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute* (Archiv für österreichische Geschichte, Bd. 136), Wien 1995, darin bes. die Beiträge von Wolfgang Hausler, "Kaiserstaat oder Völkerverein? Zum österreichischen Staats- und Reichsproblem zwischen 1804 und 1848/49", S. 221-254, und Ernst Bruckmüller, "Österreichbegriff und Österreichbewußtsein in der franzisko-josephinischen Epoche", S. 255-288.
822 Mikula, "Studien zu Hans Makart".

Triumphe feierte"[823]. Als Beispiele führt sie, jedoch wie zum Zeichen zusätzlicher Herabsetzung aus dem Text in eine Anmerkung verbannt, die Hauptwerke *Caterina Cornaro* und *Einzug Karls V.* an. Beide seien "dekorative Kostümstücke, die nur um ihrer selbst willen existieren und keine sittliche oder geschichtswissenschaftliche Aussage besaßen"[824]. Während in anderen Teilen der Doppelmonarchie die Historienmalerei ihre "Berechtigung" behalten habe, sei sie in Wien durch das Auftreten Makarts funktionslos geworden. Hier vertauscht Mikula, wie der vorige Teilabschnitt gezeigt hat, offenbar Ursache und Wirkung. Auch Werner Kitlitschka[825] behandelt den Historienmaler Makart nur im Vorübergehen, ohne dabei den *Einzug Karls V.* direkt zu erwähnen: "Makart wurde wohl als 'Historienmaler' nach Wien berufen, aber er war nicht der Maler von Geschichtsbildern. Seine Gemälde sind Schaubilder, spontane Schöpfungen, denen ein hintergelegter Sinn fehlt. Zu ihrem Verständnis war kein reiches Bildungswissen nötig"[826]. Auch für Kitlitschka lohnt also ein längeres Verweilen unter diesem Stichwort nicht, weil Makarts Kunst dafür die Substanz fehle. Anders als Mikula hält er jedoch die Abkehr von gedankenschweren thematischen Vorgaben und historisch stimmiger Wiedergabe nicht für moralisch verwerflich, vielmehr rechtfertigt er diese Tendenz, wenn auch nur indirekt durch Zitate zeitgenössischer Bewunderer Makarts, als Befreiung von inhaltlicher Überfrachtung und wissenschaftlicher Spitzfindigkeit; sie gewinnt bei ihm den Charakter eines Garanten ungehemmter künstlerischer Entfaltung.

Ob Mikula in der Tradition Berggruens Makarts Werke als bedenkenlosen Kunstmißbrauch verurteilt oder Kitlitschka, ähnlich wie einst Hevesi oder Pecht, sie von einem formal-ästhetischen Standpunkt aus positiv bewertet - beide stimmen darin überein, daß die inhaltliche Komponente der Bilder unwichtig und daher zu vernachlässigen sei. Mit dieser Meinung stehen sie nicht allein da. In der gesamten Makart-Literatur, aber auch in einer Vielzahl von Publikationen zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts oder der Wiener Kulturgeschichte behauptet sich hartnäckig das Klischee vom impulsiv handelnden "Farbenzauberer" - wobei das 'Zaubern mit den Farben', gerade auch bei Kitlitschka, durchaus genauer untersucht wird. Der Maler, so lautet allgemein der Tenor im Falle des *Einzugs Karls V.*, habe den geschichtlichen Stoff zum Vorwand genommen, einen festlichen Reigen auf der Leinwand auszubreiten, der die Aufmerksamkeit des Betrachters durch koloristische Effekte, prachtvolle Staffage und kaum verhüllte Frauenleiber fesselte. Ich selbst habe mich in dem Abschnitt über die Wirkung des Bildes auf den Betrachter kaum anders geäußert.

Zweifellos dominieren sinnliche Werte das Gemälde. Es stellt, anders als viele Historienbilder der Zeit, kein amüsantes oder zur Erörterung anregendes Bildungsrätsel. Das Thema enthält keine Zweideutigkeiten, bietet kaum einen Ansatzpunkt, politisch brisante Anspielungen an die Gegenwart zu

---

823 Ebd., S. 78.
824 Ebd., S. 156, Anm. 127.
825 Kitlitschka, *Malerei der Wiener Ringstraße*, S. 117f. Daß Kitlitschka in dem Kapitel über Makart, S. 116-137, den *Einzug Karls V.* nicht einmal erwähnt, und er sich auch im Falle der *Caterina Cornaro* mit wenigen Zeilen begnügt, erscheint insofern gerechtfertigt, als daß sich seine Arbeit, wie es in der Einleitung heißt, "mit denjenigen Werken [befaßt], die den Bauten des Wiener Ringstraßenbereiches integriert sind oder waren" (S. 1). Sein Interesse gilt daher vor allem den Raumdekorationen, also den Wand- und Deckenmalereien, die Makart vor allem zu Beginn der siebziger Jahre schuf.
826 Ebd., S. 117f.

'erdeuten'. Wie andere Künstler mit dem Pinsel für die 'rechte Einstellung zum Vaterland' zu streiten oder die aktuellen Auseinandersetzungen zwischen Staat und Kirche zu kommentieren und so für Beifall, wenigstens aber für Aufregung zu sorgen, war Makarts Sache nicht.[827] Der *Einzug Karls V.* appelliert von vornherein weniger an den Intellekt als an die Emotionen des Betrachters. Kitlitschka vermutet hier die Ursache für den Erfolg des Künstlers: "Makart schuf intuitiv, wobei es ihm offenkundig gelang, Farbklänge und figurale Gestaltungen zu finden, die beim Publikum Schichten des Halbbewußten und Unterbewußten ansprachen"[828]. Abgesehen von der noch zu diskutierenden Annahme, Makart habe allein intuitiv gearbeitet, ist das ein wichtiger Erklärungsansatz. Kitlitschka argumentiert jedoch zu einseitig. Zumindest im Falle der beiden großformatigen Historienbilder der siebziger Jahre ist auf die gleiche unterschwellige Weise wie die formalen Stilmittel auch die Thematik auf die Psychologie der Ausstellungsbesucher abgestimmt. Nicht etwa aufgrund eines ausgeklügelten, die Vergangenheit bezugreich mit der Gegenwart verknüpfenden Programmes gewinnt hier das inhaltliche Element seine Bedeutung - das dargestellte Ereignis wäre in der Tat fast beliebig zu ersetzen. Wichtig ist das Thema jedoch in einem allgemeineren Sinn: In beiden Gemälden wird eine höfische Sphäre evoziert, der *Einzug Karls V.* zeichnet sich zudem durch die monumentale, idealisierte Erscheinung des Monarchen im Zentrum der Komposition aus.[829]

2.1. Hof und Kaiser

Höfische Sphäre

Das Verlangen nach gesellschaftlicher Gleichstellung mit dem Hochadel war eines der Hauptmerkmale großbürgerlicher Mentalität in Österreich und vor allem in Wien. Nicht die Gesamtheit, aber doch ein großer Teil des aufstiegsbeflissenen Bürgertums strebte zu diesem Zweck ein aristokratisches 'Profil' an. Dabei ging es weniger um die Verinnerlichung bestimmter Umgangsformen oder des so wichtigen Ehrenkodexes als um schillernde Statussymbole. Orden und Adelsprädikate waren prestigeträchtige und daher gefragte Auszeichnungen, und wer es sich leisten konnte, richtete auch seinen Lebensstil nach dem Vorbild der Ersten Gesellschaft aus. Eine Schlüsselrolle in dem Ringen um die Auflösung oder Beibehaltung der Standesgrenzen kam der Frage des Hofzutritts zu. Das Privileg der Hoffähigkeit sicherte den führenden Adelsfamilien hohes Ansehen in der Bevölkerung. Aufgrund der halbkonstitutionellen

827 Zur Rolle der Historienmalerei im Kulturkampf der siebziger Jahre s. Hager, *Geschichte in Bildern*, S. 325f. Vgl. unten in der Chronik S. 463f.
828 Kitlitschka, *Malerei der Wiener Ringstraße*, S. 118.
829 Lediglich Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, hält den ersten dieser beiden Aspekte für erwähnenswert, streift ihn aber nur mit einer kurzen Bemerkung: "Makart bevorzugte bei seinen Themen eine höfische Sphäre, deren Kennzeichen weniger ein gesteigertes menschliches Ideal, das moralische Ansprüche stellen würde, als vielmehr Genußfähigkeit ist" (S. 459).

Verhältnisse hatte es überdies eine erhebliche politische Bedeutung und eröffnete weitreichende Einflußmöglichkeiten im Staate. In diese Enklave Einlaß zu finden, war das höchste Ziel der Zweiten Gesellschaft. Daß ihr der Bereich um den Thron auch in den siebziger Jahren nur in Ausnahmefällen zugänglich war - dem Besitzbürgertum blieb er gänzlich unerreichbar - steigerte seine Attraktivität noch.

Der *Einzug Karls V.* entsprach besonders den Erwartungen dieser Zielgruppe innerhalb des auf der sozialen Skala nach oben wie nach unten weiter reichenden Ausstellungspublikums. Das riesenhafte Format, die Pracht und Extravaganz der Farben, die Fülle der Figuren und die Opulenz der Ausstattung, alles dies durch eine geschickt komponierende Hand zu einem zwar überwältigenden, aber nicht erschlagenden Seherlebnis gebändigt, dazu noch mit einem gehörigen Schuß Erotik gewürzt, gaben dem Werk Makarts eine Ausstrahlung, der sich das Publikum weder entziehen konnte noch wollte. Gerade dem reichen Besitzbürger mußte ein solches Fest für die Sinne angenehm sein, kam es doch seinem ausgeprägten Verlangen nach erhabener Größe und Repräsentation entgegen, hinter der er seine nichtadelige Herkunft zu verbergen suchte. Vor dem Bild mochte er in die gleiche Euphorie geraten, die ihn beim Anblick seines neu erworbenen Stadtpalastes oder Herrenhauses ergriff, um so mehr, wenn der Bau den des benachbarten Aristokraten übertraf. Das Gemälde bot genau jene pompöse Stimmung, die er als Gastgeber luxuriöser Empfänge und Bälle zu erwecken hoffte, um die Anerkennung der anwesenden Gesellschaft, und war es auch nur die 'Zweite', zu gewinnen.

Doch nicht genug damit, daß Makart in formaler Hinsicht alle Register zog. Er konfrontierte den Betrachter darüber hinaus mit der majestätischen Gestalt Karls V., der mit seiner unspezifischen Physiognomie wie der Idealtyp eines Herrschers wirkt. Das Publikum im Wiener Künstlerhaus wurde gleichsam aufgefordert, es den Antwerpener Bürgern nachzutun und gebannt zu verharren. Damit die Identifikation noch leichter fiel, hatte Makart einige Angehörige der Zweiten Gesellschaft in die Bildwelt vorausgeschickt. Was im damaligen Wien Gegenstand unerfüllter Sehnsüchte blieb, wurde in künstlerischer Verkleidung Wirklichkeit: Die 'bürgerliche oder mangelhaft geadelte Ringstraßenmenschheit' gelangte in die direkte Umgebung des Kaisers, sah sich gar in sein Gefolge eingereiht und also hoffähig.

Der *Einzug Karls V.* erfüllte als 'soziales Auftragswerk' die Bedürfnisse seines 'Auftraggebers', und dieser lohnte es Makart erst mit klingender Münze im Künstlerhaus, später mit Verehrung und lukrativen Ankäufen. Das Gemälde schuf eine Gelegenheit zur Kompensation bestehender gesellschaftlicher Zustände, eine Traumwelt, in der man zur höfischen Ersten Gesellschaft zählte. Natürlich hielt sein Zauber nicht lange an. Wandte man sich von der Leinwand ab, stellte sich schon im Ausstellungssaal Ernüchterung ein: Man war weitgehend unter seinesgleichen, und die wenigen hohen Herrschaften mochten sich allenfalls dazu herablassen, den Parvenüs aus der Zweiten Gesellschaft reserviert zuzunicken.

Der Monarch im Mittelpunkt

Der aggressive Unternehmergeist, mit dem das kapitalistische Besitzbürgertum im modernen Wirtschaftsleben agierte, steht in krassem Gegensatz zu der bisweilen an Devotion grenzenden Verehrung für den Adel und dessen Statussymbole. Auf ökonomischem Terrain bewegte es sich selbstbewußt, war stolz auf die eigene Leistungsfähigkeit, blickte gar mit Verachtung auf den Adel, auf seine Lethargie und Phantasielosigkeit. Auch im Kampf um die politische Macht wußte es seine Interessen mit Entschlossenheit zu verfolgen. Demgegenüber war sein kulturelles Rückgrat nur mangelhaft ausgebildet. Mit oft selbstverleugnendem Eifer orientierte es sich an aristokratischen Normen und Lebensgewohnheiten. Eine ähnlich zwiespältige Haltung legte das Bildungsbürgertum an den Tag, dessen Selbstwertgefühl und Ansprüche auf dem Bewußtsein intellektueller Überlegenheit gründeten. Widersprüche und Spannungen kennzeichneten auch das gemeinsame Verhältnis zum Kaisertum. Man war durch eine Haßliebe mit Franz Joseph verbunden. Der Kaiser verkörperte die alte, feudal-ständische Gesellschaftsordnung, die nichtadelige Kräfte gar nicht oder nur in sehr eingeschränktem Maße an der Herrschaft beteiligte. Den diesbezüglichen Forderungen begegnete er ablehnend. Er achtete Bürgerliche aufgrund ihrer niederen Abkunft gering und zweifelte an ihrer Befähigung, Regierungsaufgaben zu meistern. Erst als es unvermeidlich war, ließ er seine bis dahin fast absolute Herrschaft widerstrebend in ein konstitutionelles System einbinden. Die Zusammenarbeit mit den Deutsch-Liberalen konnte unter solchen Voraussetzungen nie mehr als ein Zweckbündnis werden, das keiner ernsthaften Belastung standhielt.

Dennoch gab es zwei wichtige Gründe für das Großbürgertum, den Fortbestand der Monarchie und ein starkes Kaisertum zu wünschen. Da war zum einen die zentrale Bedeutung des Habsburgers für den Zusammenhalt des multinationalen Staatswesens. Nach dem Ausgleich mit Ungarn bildete seine Person nahezu das einzige Verbindungsglied zwischen den beiden Reichshälften. Da das deutschösterreichische Bürgertum kein Interesse am Zerfall eines Staates haben konnte, in dem es immerhin ökonomisch eine führende Stellung einnahm, war Loyalität gegenüber Franz Joseph geboten, um so mehr, als die Hoffnung auf ein geeintes deutsches Reich unter Einbeziehung Österreichs hinfällig wurde. Der zweite Grund war die Furcht vor dem Sozialismus. Bereits 1848 hatte das Großbürgertum argwöhnisch die Aktivitäten unter- und kleinbürgerlicher Schichten beobachtet und im Bewußtsein der Zweischneidigkeit des revolutionären Schwertes nur halbherzig gegen die Krone gefochten. Mit der wachsenden Organisation der Arbeiterschaft seit den späten sechziger Jahren nahm das Gefühl der Bedrohung von 'unten' weiter zu. Den Anfang machten die politisch rührigen Arbeiter-Bildungsvereine. Der Wiener Verein zählte im Juni 1868, ein halbes Jahr nach seiner Gründung, bereits 5.500 Mitglieder.[830] Am 13. Dezember 1869 erlebte Wien die erste Massendemonstration: 20.000 Arbeiter forderten das Koalitionsrecht, ein freies Vereins- und Versammlungsrecht, Pressefreiheit und allgemeines Wahlrecht.[831] Und im Jahr 1874 kam es zur

830 Ucakar, *Demokratie und Wahlrecht in Österreich*, S. 145.
831 Ebd.

Gründung einer sozialdemokratischen Partei. Angesichts dieser Entwicklung gewann der halbautoritäre Staat für das Großbürgertum an Attraktivität. War in ihm sein politischer Handlungsspielraum begrenzt, so gewährte er als Ausgleich Schutz vor radikalen gesellschaftlichen Bewegungen, die Franz Joseph ja selbst am meisten zu fürchten hatte.

Bestand die revolutionäre Gefahr nur potentiell, so wirkte sich die 'evolutionäre' spätestens 1882 mit der Herabsetzung des Zensus aus, die breiten mittelständischen Schichten das Wahlrecht brachte. Der Niedergang des politischen Liberalismus war allerdings schon in den siebziger Jahren unübersehbar. Während sich neben den Deutsch-Liberalen andere Gruppierungen bildeten, aus denen wenig später die Massenparteien hervorgehen sollten, bewiesen sie ihrerseits keinerlei Wandlungs- und Integrationsfähigkeit, sondern verharrten stattdessen auf ihrer schmalen sozialen Basis. Es war also nur eine Frage der Zeit, daß Lockerungen der Wahlgesetze sie um ihre parlamentarische Mehrheit bringen würden. Die liberale Ära ging jedoch schon vorzeitig zu Ende. Die Weigerung der Regierung Auersperg, die imperialistische Balkanpolitik des Kaisers zu unterstützen, erlaubte es diesem, den Bruch mit den Deutsch-Liberalen herbeizuführen.

Makart schuf den *Einzug Karls V.* also in einer Situation, in der das Großbürgertum die tragenden Säulen seiner politischen Macht - kaiserliches Wohlwollen und eine restriktive Wahlgesetzgebung - bedenklich schwanken sah. Diese bedrohliche Perspektive zur Entstehungszeit des Gemäldes scheint sich gemeinsam mit den oben beschriebenen längerfristigen Merkmalen großbürgerlicher politischer Mentalität im Bild niedergeschlagen zu haben. Karl V. wirkt als inhaltlicher und kompositorischer Fixpunkt der Darstellung inmitten seiner Höflinge und der ihm zugewandten Einwohnerschaft Antwerpens wie das Sinnbild einer monarchischen Gesellschaftsordnung, in der der Herrscher die stabilisierende und integrierende Kraft bildet. Die denkmalhafte Erscheinung der Gruppe von Pferd und Reiter unterstreicht ihren Symbolcharakter. Die angesprochenen Unterschiede in Kleidung, Plazierung und Gebaren deuten eine soziale Differenzierung der Einwohnerschaft Antwerpens an, welche die Assoziation einer durch kaiserliches Charisma harmonisierten 'Volksgemeinschaft' zu erwecken vermag. Subtiler noch als die Sehnsucht nach Noblesse und Hoffähigkeit griff Makart das im Wiener Großbürgertum trotz aller Vorbehalte auch auf politischer Ebene überwiegende Gefühl der Zuneigung zu Franz Joseph auf, von dem man sich Schutz vor sozialistischer Umwälzung und den Erhalt der Donaumonarchie erhoffte. Angesichts der bevorstehenden Abwendung des Kaisers von den Deutsch-Liberalen beschwörte das Bild mit seinen einträchtig um Karl V. versammelten Vertretern der Zweiten Gesellschaft, also dem sozialen Rekrutierungsfeld der Partei, eine Harmonie, die 1878 längst zerstört war und im Grunde nie bestanden hatte. Wiederum diente das 'soziale Auftragswerk' zur Kompensation bestehender Verhältnisse, hier der politischen.

2.2. Gegenwart und Vergangenheit

Theater, Lebende Bilder, Festzüge, Kostümfeste

Bei der Behandlung der Quellen und Vorbilder für das Gemälde wurde auf den Einfluß verschiedener künstlerischer Medien, kultureller Zeiterscheinungen und Moden hingewiesen. Unübersehbar sind die formalen Bezüge zu Theater und Bühnenspiel; die figürliche Komposition ist ebenso offenkundig Lebenden Bildern nachempfunden, motivisch knüpfte Makart an historische Festzüge an, und auch Spitzer hat Recht mit seiner Bemerkung, auf der Leinwand scheine eher einer der großen Kostümbälle des Wiener Faschings zu erstehen als das Antwerpen des 16. Jahrhunderts. Die starke Resonanz auf das Bild ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, daß darin die Sehgewohnheiten und die kulturelle Erlebniswelt des damaligen Publikums verarbeitet sind. Die im *Einzug Karls V.* so deutlich hervortretende Verbindung von bildender Kunst, Schauspielkunst und Festwesen ist jedoch keine Erfindung Makarts - wiewohl er hier weiter ging als andere - sondern vielmehr ein häufiges Phänomen jener Jahrzehnte, ja eigentlich des 19. Jahrhunderts insgesamt. Dabei wirkte die bildende Kunst auf die sie beeinflussenden Medien zurück, etwa wenn Maler und Bildhauer als Arrangeure für Umzüge und Lebende Bilder tätig waren. Makart selbst übernahm bekanntlich die künstlerische Gestaltung des Wiener Festzugs von 1879 und verwandte hier Elemente aus dem *Einzug Karls V.* Oft dienten Gemälde auch als Vorlagen für Lebende Bilder.[832] Diese wiederum standen im Mittelpunkt historischer Festzüge und waren eine beliebte Form der Unterhaltung auf privaten Feiern, wo sie meist von den Gästen selbst gestellt wurden.

Makart beherrschte die Verflechtung künstlerischer Ausdrucksformen auch auf anderen Gebieten virtuos. Sein Atelier (Abb. 81), ein vielfach kopiertes Meisterwerk gründerzeitlicher Ausstattungskunst, genoß in ganz Europa den Ruf einer außergewöhnlichen Sehenswürdigkeit.[833] Der großzügig dimensionierte Raum mit offenem Dachstuhl war nicht nur eine repräsentative und zugleich praktische Werkstatt, in der sich auch größte Leinwände aufspannen ließen, sondern er glich selbst einer Art komplexem Kunstwerk, einem "Environment"[834], wie man heute sagen würde. Eine unüberschaubare Fülle von Kunstgegenständen und Kuriositäten aus allen Ländern und Epochen machten ihn zu einer

---

832 Daß es auch den umgekehrten Fall, die "Rückführung des 'Lebenden Bildes' in das Medium des Tafelbildes" gab, zeigt Peter Springer, "Geschichte als Dekor: Anton von Werner als Dekorationsmaler und Zeitzeuge", *Anton von Werner: Geschichte in Bildern*, Katalog zur Ausstellung des Berliner Museums und des Deutschen Historischen Museums, Berlin, Zeughaus, 7. Mai bis 27. Juli 1993, hg. v. Dominik Bartmann, München 1993, S. 117-138, hier S. 125.

833 So brachte das *Art Journal*, 1881, S. 205-208, anläßlich der Londoner Ausstellung des *Einzugs Karls V.* den Artikel "Hans Makart and his studio", der sich ausführlich mit dem Atelier des Künstlers beschäftigt und es als eine der "chief attractions of Vienna" (S. 205) empfiehlt. Vgl. zu Makarts Atelier und den folgenden Ausführungen Frodl, *Makart*, S. 15-17 u. 20, sowie Christine Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert* (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 33) München 1985, S. 80-86, und Georg M. Blochmann, *Zeitgeist und Künstlermythos: Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit* (Form & Interesse, Bd. 34), Münster 1991, S. 136-156, hier S. 139-142.

834 "Ausdrucksform der bildenden Kunst in der 2 Hälfte des 20. Jh., das aus Assemblage und Combine-painting entwickelt wurde und wichtige Impulse aus der Happening-Bewegung erhielt. Das E. besteht aus einer räumlich definierten Anordnung verschiedenartiger Materialien und/oder (Gebrauchs-)Gegenstände (oft in Verbindung mit Malerei, Plastik, Licht und anderen Medien) und bezieht den Betrachter unmittelbar ein ... Das E. wirkte in den Rauminstallationen der letzten Jahre weiter." *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*, 19., völlig neu bearb. Aufl., Mannheim 1989, Bd. 6, S. 449.

Erlebnisstätte, die auf Besucher einen märchenhaften Reiz ausübte. In den 1874 verfaßten Erinnerungen eines "Vergnügungsreisenden" heißt es:

> "Es läßt sich nicht beschreiben. Man muß selbst und längere Zeit in dem wahrhaft wundervollen Raume geweilt, muß sich, auf dem riesigen Eisbärfell lang ausgestreckt, an der Schönheit der Formen, die sich überall dem Auge darbieten, an der wunderherrlichen Farbenpracht berauscht haben, um den poetischen Zauber dieses einzigen Gemachs ganz zu empfinden. Es ist einem, wenn man dieses künstlerische Sanctuar betritt, als ob man mit einem Schritt einige Jahrhunderte zurück in die entschwundene Pracht der Vergangenheit träte. Nichts gemahnt an die moderne Außenwelt ..."[835].

Bemerkenswert ist, daß die Einrichtung nicht über viele Jahre hinweg unkontrolliert zu einem musealen Sammelsurium gewachsen war, sondern offenbar das Ergebnis eines in kurzer Zeit geschaffenen, bewußt geplanten Arrangements darstellt. Makart wechselte nämlich erst 1872, also zwei Jahre vor der zitierten Schilderung, von seinem bisherigen kleinen Atelier in den großen Anbau über, um hier das erste seiner Monumentalgemälde, die *Caterina Cornaro*, auszuführen. Die häufigen Anfragen von Künstlern, Kunstfreunden und Touristen, einen Blick in die Werkstatt des Meisters werfen zu dürfen, zwangen Makart schon bald, regelrechte Besichtigungszeiten - nachmittags zwischen vier und fünf, für zahlungskräftige Gäste auch zu anderen Stunden - einzuführen.[836]

Veranstaltete er hier eines seiner berühmten Atelierfeste, ging er noch einen Schritt weiter als in der Malerei, stimmte als souveräner Dirigent ein wahres Konzert der Künste an und brachte die oben beschriebene Tendenz in einem "Gesamtkunstwerk" oder, um modernere Begriffe zu verwenden, in einer Art (unpolitischem) "Happening"[837] oder "Performance"[838] zur Vollendung. Damit löste er - auf seine Art - die alte Forderung ein, die Kunst ins Leben zurückzuführen. Genaugenommen tat er jedoch das Gegenteil: Er schuf Inseln, Oasen inmitten des Lebens, Orte und Gelegenheiten, mit denen sich dasselbe künstlerisch erhöhen und historisch entrücken ließ. Der Künstler William Unger[839] (1837-1932) hielt in seinen Lebenserinnerungen die Atmosphäre jenes unter den Zeitgenossen berühmten Abends fest, an dem die Vollendung der *Caterina Cornaro* gefeiert wurde:

> Dieses Kostümfest war wohl das künstlerisch Vollendetste und Reizvollste, das ich erlebt habe. Makart hatte jeder einzelnen der geladenen Damen ein Kostüm gezeichnet, Stoffe ausgesucht, kurz alles beeinflußt, um der Festlichkeit einen einheitlichen, vornehm künstlerischen Charakter im Stil des 15. Jahrhunderts zur Zeit der üppigen Hofhaltung der Catarina Cornaro in Bassano zu geben. Das Atelier bot durch seine architektonische Anlage, mit der Holztreppe, die in ein reizendes, altvenezianisches, loggienartiges Zimmer führte, Veranlassung zu eminent malerischen Bildern. Hier ergaben Gruppen, die sich auf der Treppe wie in der Loggia zwanglos unterhielten oder musizierten, dort an der reich gedeckten, mit kostbaren Prunkgefäßen bestellten Tafel noch dem Weine zusprachen oder unter den großen Palmen sich im Tanze drehten, reizende Bilder; dazu die gedämpft gehaltene Musik, der Duft der massenhaft verwendeten Blüten - alles vereinigte sich, einen

---

835 Paul Lindau, *Vergnügungsreisen: Gelegentliche Aufzeichnungen*, Stuttgart 1874, S. 162.
836 Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers*, S. 83.
837 "Bez. für avantgardist. provokative (Kunst-)Veranstaltungen ab Ende der 1950er Jahre in Fortführung dadaist. und surrealist. Inszenierungen, die auch von politischen Protestbewegungen als Mittel der Kritik eingesetzt wurden ... In den 70er Jahren wurde das H. von der Performance abgelöst." *Brockhaus Enzyklopädie* (1989), Bd. 9, S. 475f.
838 "... Form der Aktionskunst, die in den 1970er Jahren weitgehend an die Stelle der Fluxusveranstaltungen und Happenings trat. Im Ggs. zu diesen bleiben Künstler und Publikum getrennt. Die P. wird meist von einem einzelnen Künstler, aber auch von Gruppen vorgeführt ...". Ebd., Bd. 16, S. 668.
839 William Unger, *Aus meinem Leben*, Wien 1929.

Sinnenrausch hervorzurufen, der für jeden künstlerisch Empfindenden, und für solche war das Fest eigentlich nur berechnet, bezaubernd wirken mußte"[840].

Als die Gäste in passender Kostümierung vor der *Caterina Cornaro* mit ihren annähernd lebensgroßen Figuren posierten - wie im Dezember 1879 bei einem Altniederländischen Künstlerfest (Abb. 82) - gingen Bildwelt und Realität, Vergangenheit und Gegenwart, Kunst und Leben nahtlos ineinander über. Damit erfüllte Makart ein Verlangen, das sich auch in den zahlreich aufgeführten historischen Festzügen und Theaterstücken, in Lebenden Bildern und Historiengemälden auslebte. Überall manifestierte sich ein ähnliches Verhältnis zur Geschichte: Sie wurde zu einem ästhetisch ansprechenden Spiel geformt, das innere Anteilnahme, im Idealfall aktive Teilnahme ermöglichte. 'Mitspielen' wollte nicht nur das gehobene Bürgertum. Der historische Festzug etwa war eine überwiegend von mittelständischen Schichten getragene Veranstaltung, und bei dem Wiener Festzug von 1879 zu Ehren des Kaiserpaars durfte natürlich auch die Erste Gesellschaft nicht fehlen. Sie verstand es jedoch auch hier, eine ihrem Selbstverständnis gemäße Rolle wahrzunehmen, die genügend Raum zu sozialer Abgrenzung bot. Der Hochadel stellte die exklusive "Jagdgruppe" und blieb darin, mit der bezeichnenden Ausnahme Barons von Rothschild, unter sich.[841] Aufgeschlossenere Kreise der Aristokratie verschmähten übrigens auch den Besuch der Makartschen Kostümfeste nicht, so daß sich das Atelier des Künstlers in den siebziger Jahren zu einer wichtigen privaten Begegnungsstätte der Ersten und Zweiten Gesellschaft in Wien entwickelte.[842]

Ohne ihren Schöpfer fehlte dieser 'Oase' der befruchtende Lebensquell, wie schon 1885 ein Kritiker erkannte, der in der *Kunst-Chronik* über die Auktion des Makartschen Nachlasses im April des Jahres berichtete:

> "Man hatte in den ersten Trauertagen den Gedanken angeregt, das Ganze aus öffentlichen Mitteln anzukaufen und zu erhalten, als ein 'Denkmal von Makarts Ausstattungskunst'. Ein schöner Traum! Nicht bloß unrealisierbar wegen des hier gegenwärtig mehr als jemals fühlbaren Mangels an ausgiebigen Fonds für künstlerische Zwecke, sondern auch weil das Atelier, so merkwürdig es war, ohne den Meister, der es geschaffen, doch nur einer entseelten Hülle gleichen könnte! Das Atelier war nicht ein Kunstwerk für sich, es war ein

---

840 Ebd., S. 149. Andere Einzelheiten des Festes beschrieb Carl von Lützow, nach dessen Schilderung es statt der im Gemälde thematisierten Zeit des späten 15. Jahrhunderts die Epoche des Barock zum Vorbild hatte, was allerdings keinen Stilbruch bedeutete, sondern der im Bild gezeigten üppigen Mode sogar entgegenkam: "Das glänzende Fest, welches Makart im Frühling 1873 in seinen Räumen gab, lebt den Teilnehmern als ein wahres Märchen aus Tausendundeiner Nacht noch immer in lebhafter Erinnerung. Makart selbst hatte dazu alle Details entworfen, die Räume neu gestaltet und verziert, die Dekorationen und Kostüme gezeichnet. Nach dem von ihm angegebenen Programm sollte das Ganze ein Lebensbild aus der Zeit van Dycks darstellen. Als Festgäste erschienen die Spitzen des Adels, der Künstler- und Schriftstellerwelt und sämtliche näheren Bekannten und Freunde des Meisters. Deklamationen und Musikvorträge bildeten die Würze der Geselligkeit. Das Mahl ward an stilvoll ausgestatteter Tafel eingenommen. Es war gleichsam ein Versuch der späteren Festzugsunternehmung in kleineren Dimensionen. Alle Berichte stimmten darin überein, daß ein solcher Verein an Schönheit, Glanz und Frohsinn wohl seit den Tagen des 17. Jahrhunderts in Künstlerkreisen nicht gesehen worden". *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1886, S. 181-193 u. 214-222 ("Hans Makart: Ein Beitrag zu seiner Charakteristik"), hier S. 219f. Vgl. die Beschreibung des Ateliers bei Blochmann, *Zeitgeist und Künstlermythos*, S. 140: "Der langgestreckte, von einem Sparrendach gedeckte Raum maß 10 x 23 Meter und erhielt sein Licht nur von einem Fenster an der nördlichen Schmalseite, so daß er zum gegenüberliegenden Ende hin mehr und mehr in diffuses Dämmerlicht getaucht war. Dort befand sich eine Treppe zu einer offenen, in den Raum hineinragenden Loggia ... Die eine der Längswände war immer einem der Makartschen Riesenbilder vorbehalten".

841 Thurner, "Untersuchungen", S. 226.

842 Elisabeth Springer, *Geschichte und Kulturleben der Ringstraße*, hg. v. Renate Wagner Rieger (Die Wiener Ringstraße: Bild einer Epoche, Bd. 2), Wiesbaden 1979, S. 513f. Allgemein zu Makart s. S. 512-525.

> Teil, es war gleichsam der lebendige Körper von Makarts Kunst, deren rastlos fortarbeitender Organismus aus den vielen hunderten von schönen Geräten, Kostümstücken, Teppichen, Waffen, Mobilien, Bildern, Statuen, Schnitzereien u. s. w. all die feinen Essenzen zog, welche den Gebilden der Phantasie des Künstlers ihren farbenduftigen Reiz verliehen"[843].

Der Verfasser beweist mit seinem Kommentar zu dem übrigens erstaunlich modern anmutenden Vorschlag, das Atelier mit der gesamten Einrichtung als Museum zu bewahren, eine bemerkenswerte Einsicht in das Funktionieren dieses gründerzeitlichen künstlerischen 'Organismus' und darüber hinaus in die Tatsache, daß dieser ohne die Person Makarts als die Seele und das steuernde Gehirn des Ganzen nicht überlebensfähig war.

Irdisches Paradies

Es bleibt die Frage, wie jener eigentümliche Umgang mit der Geschichte zu deuten sei. Werner Hofmann[844] hat 1960 in einer bis heute in der Kunstgeschichte beachteten Gesamtdarstellung mit dem programmatischen Titel *Das Irdische Paradies* das künstlerische Schaffen des 19. Jahrhunderts aus dem geistes- und mentalitätsgeschichtlichen Kontext zu erklären versucht. Er hebt darin Entwurzelung und Orientierungslosigkeit als mentale Grundphänomene der Epoche hervor. Die doppelte Erschütterung durch Aufklärung und französische Revolution habe alle bestehenden Wertmuster in Frage gestellt, der Religion ihre Lebenssinn stiftende Kraft genommen und insgesamt einen radikalen Bruch mit der Tradition herbeigeführt. Dieser erst habe die Menschen in die Lage versetzt, Vergangenheit und Gegenwart als voneinander getrennte Größen zu begreifen. Hofmann zufolge glich fortan der Rückgriff auf Geschichte angesichts der entzauberten, sinnentleert und schmucklos gewordenen Wirklichkeit einer Absetzbewegung in eine imaginäre Welt, die vermeintlich all jene schmerzlich vermißten Werte noch besessen hatte. Aus ähnlichen Motiven sei die Kunst zu einer Ersatzreligion erhoben worden, geeignet, die Gegenwart zu verklären. Die ideale Form, dem banal gewordenen Diesseits neue Reize abzugewinnen, habe die Verbindung beider 'Kompensationsmittel' geboten. Wo vergangene Zeitalter in ästhetischer Aufbereitung wiedererstanden, verschwammen die Grenzen zwischen Geschichte und Gegenwart, Kunst und Leben, Schein und Sein. Das Streben danach, so lautet der Tenor des Buches, habe die Kultur des 19. Jahrhunderts entscheidend geprägt, von den Weltausstellungen bis hin zu Schloß Neuschwanstein - und eben auch die Malerei Makarts, seine Atelierfeste sowie den von ihm inszenierten Festzug.

Dieses Interpretationsmuster gewann weite Verbreitung und wirkt bis in die jüngste Forschung nach. Werner Hager setzt in der Einleitung zu seinen *Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts* bei gleicher Grundtendenz lediglich einen etwas anderen Akzent, hält die Hinwendung der Zeitgenossen zur Vergangenheit für den Versuch, "den Einbruch der Technik in die Zeitwelt durch das Festhalten an den Formen überlieferter Kultur abzufangen, also vermöge einer ästhetisch-emotionalen Identifikation der

---

843 *Kunst-Chronik*, 1885, Sp. 525-528, hier Sp. 525f.
844 Werner Hofmann, *Das Irdische Paradies: Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1960.

Gegenwart mit der Vergangenheit die gefährdete Kontinuität zu wahren"[845]. Seine Beurteilung Makarts steht ganz in der Tradition Hofmanns und entspricht der heute verbreiteten Sicht auf den Künstler: "... ihm dient der historische Stoff nur noch als Anlaß und Vorwand zur Entfaltung einer verführerischen Wunschwelt rein genießenden Daseins, das in die Epochen zurückführt, worin sich die Gesellschaft eines ernüchterten Zeitalters am liebsten wiederfinden möchte"[846]. Bei Makart sei das "die von der Kulturgeschichte entdeckte, als Inbegriff freier, sinnlich heiterer Humanität gepriesene Renaissance, ausgedehnt bis in die Rubenszeit"[847] gewesen. Zu einer ähnlichen Einschätzung gelangt etwa auch Christine Hoh-Slodczyk[848], die sich mit Künstlerateliers im 19. Jahrhundert beschäftigt hat. Makarts weit über die Malerei hinausreichendes Gesamtwerk bezeichnet sie als "Flucht-" und "Ersatzwelt", als "irdisches Paradies", mit dem er "die idealen Zitate eines harmonischen Weltbildes" geliefert habe. Mit Blick auf die Bedeutung des Künstlers für Lebensstil und Festkultur der Gründerzeit stellt sie fest: "Die suggestive Kraft Makarts, seine Faszination lagen darin, daß er seine Visionen nicht nur malte, sondern sie auch lebte und damit das Element der Phantasie in den Ernst des bürgerlichen Alltags hineintrug".

Daß aber die Forschung in Teilbereichen auch zu ganz anderen Ergebnissen gelangen kann, zeigt Wolfgang Hartmanns Monographie über den historischen Festzug im 19. Jahrhundert. Als "kollektive Selbstdarstellung des Bürgertums"[849] spiegele diese Festform dessen Selbstverständnis, Emanzipationsbestrebungen und Verhältnis zum Staat. Es führe aber in die Irre - und damit nimmt er direkt auf Hofmann Bezug - den historischen Festzug als Ausdruck von "Gegenwartsflucht"[850] zu bewerten. Das Gegenteil sei der Fall. In ihm manifestiere sich nicht Unsicherheit und Zukunftsangst, sondern vielmehr optimistischer Fortschrittsglaube. Nicht zufällig oder aus vagem Romantizismus seien so häufig Themen aus der deutschen Renaissance zur Aufführung gelangt, sondern weil die Zeit um 1500 als geistige und materielle Blütezeit des Bürgertums galt. An diese Hochphase wollte, so Hartmann, das Bürgertum im 19. Jahrhundert anknüpfen, sich selbst kulturell und wirtschaftlich als Träger des Staates in der Gegenwart betrachtend, als legitimer Erbe und Vollender seiner Geschichte.

Der *Einzug Karls V.* hat sich im Laufe der Untersuchung als ein "Irdisches Paradies" erwiesen, das der Zweiten Gesellschaft für Momente einen Ausgleich für die schmerzlich vermißte Hoffähigkeit und Anerkennung durch den Hochadel bot, und ihr darüber hinaus zur Zerstreung gesellschaftlicher und politischer Sorgen diente. Wird damit das Deutungsmuster Hofmanns bestätigt, so erscheint seine universelle Anwendbarkeit dennoch fraglich, denn eine intensivere Beschäftigung mit dem jeweiligen Gegenstand kann, wie das Beispiel Hartmanns zeigt, zu anderen, ja konträren Ergebnissen führen. Die Schwierigkeiten des heutigen Interpreten und das Nebeneinander widersprüchlicher Bewertungen kommen nicht von ungefähr. Allzu getreu spiegeln die verschiedenen Formen künstlerischer 'Vergangenheits-', oder vielmehr 'Gegenwartsbewältigung' die zutiefst zwiespältige Geisteshaltung ihrer

845 Hager, *Geschichte in Bildern*, S. 10 (im Text ist der Untertitel des Werkes zitiert).
846 Ebd., S. 251.
847 Ebd.
848 Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers*, im folgenden S. 86.
849 Hartmann, *Der historische Festzug*, S. 7.
850 Ebd., S. 35, mit Bezug auf Hofmann, *Das Irdische Paradies*, S. 178.

Produzenten und Rezipienten. Wo politische und gesellschaftliche Machtansprüche mit dem Buhlen um kaiserliche und adelige Gunstbezeugungen einhergingen, das Anknüpfen an große bürgerliche Zeitalter immer auch der Versuch war, gegenüber der Aristokratie an Tradition 'aufzuholen', wo die Zukunft ein Überflügeln dieser beneideten Schicht verhieß, doch zugleich den Schrecken der Revolution barg: dort mußten historische Festzüge und andere Formen der geschichtlichen Verkleidung der Gegenwart einen doppelgesichtigen Charakter annehmen. So gelangt die Forschung zu gegensätzlichen Erkenntnissen, in denen gleichwohl stets eine Seite der Wahrheit ans Licht kommt.

2.3. Der Malerfürst

'Naives Genie' oder kalkulierter Erfolg?

Persönlichkeit und Biographie von Hans Makart wurden bislang nur mit wenigen Worten bedacht, obwohl die außergewöhnliche Stellung des Künstlers im damaligen Wien das Interesse des Historikers verdient. Für mehr als ein Jahrzehnt, vom Beginn der siebziger bis in die frühen achtziger Jahre, war er der beliebteste und bestbezahlte Künstler der Stadt, und darüber hinaus eine der schillerndsten Gestalten des gesellschaftlichen Lebens. Heute würde man sagen: er war ein 'Star'. Höhepunkte seines Ruhms bildeten die Ausstellungen der *Caterina Cornaro* und des *Einzugs Karls V.* sowie vor allem der Festzug von 1879. Er beherrschte die österreichische Metropole aber nicht nur als Maler und Festzugregisseur, sondern prägte auch Mode und Einrichtungsstil der Gründerzeit. Bis in den Tod hielt Wien ihm die Treue; zwar hatte er durch die Heirat mit einer ehemaligen Tänzerin im Juli 1882, neun Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau, seine Gesellschaftsfähigkeit teilweise eingebüßt, doch es war wohl mehr als eine Pflichtübung, als am 6. Oktober 1884 die Créme der Wiener Kunstwelt und eine nach Zehntausenden zählende Menschenmenge die Straßen für den Trauerzug (Abb. 83) des drei Tage zuvor Verstorbenen säumten und ihm so einen letzten Triumph bereiteten.[851]

---

851 Vgl. zu den gesellschaftlichen Auswirkungen der Heirat, die damals allgemeine Mißbilligung hervorrief, Frodl, *Makart*, S. 27f. Den Ablauf der viereinhalbstündigen, minuziös geplanten Totenfeier und Leichenprozession, die nachmittags um eins in dem von Fackeln erleuchteten Atelier mit dem Zulöten des Sarges begann, hätte von Makart nicht wirkungsvoller inszeniert werden können. Die folgenden Zitate aus einem ausführlichen Bericht in der *Kunst-Chronik*, 1885, Sp 13f., belegen zum einen die außergewöhnliche Popularität Makarts, sind aber zugleich ein deutliches Beispiel für die besondere Stellung, die Künstler, insbesondere die 'Fürsten' unter ihnen, in der Gesellschaft des späteren 19. Jahrhunderts einnahmen: "... Schon vor 2 Uhr strömten Tausende und Tausende von Menschen herbei, um dem verblichenen Meister die letzte Ehre zu erweisen ... Bald darauf [nach dem Verlöten des Sargdeckels, d. V.] erschienen in dem Trauergemache die Familienmitglieder des Dahingeschiedenen und mehrere intime Freunde des Hauses, sowie verschiedene Vertreter der Kunst- und Schriftstellerwelt. Um 2 3/4 Uhr trafen die Mitglieder der Künstlergenossenschaft, sowie die Professoren der Akademie und der Kunstgewerbeschule, im ganzen etwa 200 an der Zahl, mit brennenden Fackeln vor dem Trauerhause ein ... Nach vollzogener Einsegnung ... trug [man] den blumengeschmückten Sarg auf den achtspännigen Trauerwagen. Derselbe setzte sich bald darauf in Bewegung, gefolgt von drei mit Kränzen bedeckten Wagen und den Trauergästen. Dem Leichenwagen gingen die Zöglinge der Akademie der bildenden Künste voran. Diesen folgten zwei Herolde mit Lampen, durch deren matte Gläser kleine Flammen leuchteten. Zu beiden Seiten gingen die Mitglieder der Künstlergenossenschaft und die Professoren der obengenannten Lehranstalten mit brennenden Wachskerzen. Auf dem Platz vor

In der kunst- und kulturhistorischen Literatur erschöpfte sich die Behandlung des 'Phänomens' Makart lange Zeit in effektvollen Schilderungen, wogegen die Suche nach Erklärungen zu kurz kam.[852] Elisabeth Springer reproduziert in ihrem Werk *Geschichte und Kulturleben der Ringstraße* das schon zu Lebzeiten des Künstlers verbreitete Klischee vom 'naiven Genie' Makart. Entsprechenden zeitgenössischen Zitaten die Argumentation überlassend, charakterisiert sie ihn schließlich als "Naturereignis, das existierte, ohne sich zu reflektieren"[853]. Auch Kitlitschka vertritt die Auffassung, Makart habe ausschließlich intuitiv gearbeitet.[854] Angesichts dieser gängigen Einschätzung verwundert es nicht, daß selbst Makarts Hauptwerke nie genauer untersucht wurden. Auch Gerbert Frodl, der wohl beste Kenner Makarts und Verfasser der bis heute maßgeblichen Publikation über den Künstler, zieht am Ende ein ähnliches Fazit: "Seine Kunst ist gewissermaßen der Ausdruck der naiven, angeborenen Lust am Malen, der Freude an der Farbe oder sogar der Freude an der eigenen Virtuosität, die die augenblickliche Verwirklichung einer Invention möglich machte"[855].

All das ist unbestreitbar, und doch hat die eingehende Beschäftigung mit dem *Einzug Karls V.* gezeigt, daß die Wirkung des Gemäldes nicht nur auf vermeintlich[856] impulsiver "Farbenzauberei" beruhte, sondern daß es inhaltlich mit psychologischem Feingefühl auf das Publikum abgestimmt war. Das verträgt sich kaum mit dem überlieferten Bild eines Künstlers, der in den Tag hinein lebte, seine Themen spontan wählte und sie in einem Schaffensrausch ohne gedankliches Konzept gestaltete - es sei

---

der Kirche [der Paulinerkirche, d. V.] und an den Eingängen der auf denselben mündenden Straßen hatte sich schon um 2 Uhr eine stets wachsende Menschenmenge angesammelt. 200 Mann Sicherheitswache zu Fuß und zu Pferde waren ausgerückt, um die Ordnung aufrecht und die Wege frei zu erhalten ... Das schwarz verhangene Hauptportal der Kirche wurde geöffnet; im Innern derselben waren alle Altäre schwarz drapirt, ebenso das Presbyterium und die vorderen Kirchenstühle ... Vor dem Portikus der Kirche hielt der Leichenwagen an. Der Sarg wurde herabgenommen und unter dem Geleite der Fackelträger die Stufen hinan in die Vorhalle der Kirche getragen, wo ihn Trauerfanfaren vom Chore herab begrüßten und die Geistlichkeit im Ornat erwartete ... Damit war die Feier in der Kirche beendet. Der Sarg wurde nun wieder auf den Trauerwagen gebracht, und der Zug setzte sich von der Kirche aus in Bewegung. Trotz der Nebelschleier, die den Himmel verhüllten, und trotz des Regenschauers, der kalt herniederrieselte, hatte sich auch vor dem Künstlerhause eine unübersehbare Menschenmenge eingefunden. Alle Balkone und Fenster der Häuserfronten waren mit Menschen dicht besetzt und auf zahlreichen improvisirten Schaubühnen auch das kleinste Plätzchen ausgenützt ... Vor dem Künstlerhause, dessen Portal und Fenster schwarz ausgekleidet waren, wehten drei riesige Trauerflaggen. Der Kondukt nahm den Weg ... zum Künstlerhause, woselbst die Fackeln verlöscht wurden. Hier legte der Präsident der Genossenschaft, Architekt Streit, einen vom Bildhauer Tilgner entworfenen Riesenkranz auf den Sarg und widmete dem dahingeschiedenen Künstler warme Worte des Abschiedes. Vom Künstlerhause zog der Kondukt ... auf den Zentralfriedhof, woselbst der Maler Gräfe die Grabrede sprach. Gegen 5 1/2 Uhr war die Leichenfeier beendet". Auf die lange Tradition der Verehrung des verstorbenen wie auch des lebenden Künstlers - ein Phänomen, das eine nähere Untersuchung verdienen würde - sei hier mit zwei Beispielen aus dem früheren 19. Jahrhundert hingewiesen. Über die Beerdigung von Benjamin West im März 1820 heißt es bei Whitley, *Art in England*, Bd. 1, S. 306: "West's funeral was conducted with more state even than that of Sir Joshua Reynolds, his predecessor in the Presidential chair. The pall-bearers [Bahrtuchhalter, d. V.] included the American Ambassador, Lord Aberdeen and Sir George Beaumont; and in the long procession that followed the hearse from Somerset House to St Paul's Cathedral were the carriages of three Dukes, two Marquises, nine Earls, an Archbishop and four Bishops, and the Lord Mayor ...". Folgendes berichtete das *Kunst-Blatt*, 1843, S. 348, über die Verabschiedung von Andreas Achenbach, der im September 1843 von Düsseldorf aus zu einer Italienreise aufbrach: "Der Landschaftsmaler Andreas Achenbach hat sich von Duesseldorf auf den Rhein begeben, um eine Reise nach Italien anzutreten. Seine Freunde und Verehrer brachten ihm vor der Abfahrt einen Fackelzug, der ihn unter doppelter Militaermusik an das Schiff begleitete und sich auf der Bruecke aufstellte. Als das Schiff vom Ufer stieß, wurden von der Duesseldorfer und der niederlaendischen Expedition die Boeller geloest, und es wurde unter dem Jauchzen und Zurufen der Menge, als letzter Abschiedsgruß, ein Feuerwerk abgebrannt".

852 Das hat sich mittlerweile durch die Untersuchungen von Blochmann, Hartmann, Hoh-Slodzyk und anderen geändert.

853 Springer, *Geschichte und Kulturleben der Ringstraße*, S. 513.

854 Vgl. oben, S. 248.

855 Frodl, *Makart*, S. 54.

856 Ebd., S. 49, hat übrigens selbst darauf hingewiesen, daß Makart bestimmte stilistische Eigenarten bewußt zu unverwechselbaren "Markenzeichen" ausbildete.

denn, Makart, der ja selbst der Zweiten Gesellschaft angehörte, hätte lediglich unbewußt seine eigenen Träume und Sehnsüchte auf die Leinwand gebracht. Immerhin wissen wir, daß Makart im Gegensatz zu seinen damals ebenfalls hochgeschätzten Wiener Malerkollegen Hans Canon (1829 - 1885) und Heinrich von Angeli (1840-1925) nie Zugang zu Hofkreisen fand und nur vereinzelt Kontakte zur Hocharistokratie hatte.[857] Doch bekannt ist auch, daß er nach Erhalt des "Ordens der eisernen Krone" nicht die Standeserhöhung beantragte, obwohl diese hohe Auszeichnung ihm das Recht dazu gab.[858] Zudem führte er abseits seiner Atelierfeste und der geschäftsfördernden Selbstinszenierung als Künstlerfürst ein bescheidenes Privatleben mit teilweise schon kleinbürgerlichen Zügen. Fast täglich besuchte er sein Stammlokal, die Gause'sche Bierhalle, um dort zu kegeln oder Schach zu spielen.[859] Hoh-Slodczyk leitet daraus im Zusammenhang mit einer überlieferten Bemerkung des Künstlers und Beobachtungen an einzelnen seiner Werke die Folgerung ab, er habe durchaus mit kritischer Distanz auf das ausschweifende Gesellschaftsleben seiner großbürgerlichen Freunde und Kunden, aber auch auf das eigene hochstilisierte Künstlertum geblickt.

So spricht einiges dafür, daß Makart mit seinen 'Sensationsbildern' bewußt und gezielt den Geschmacksnerv vor allem des zahlungskräftigen großbürgerlichen Publikums zu reizen suchte. Überdies hatte er anscheinend nicht nur ein Gespür dafür, was und wie er zu malen hatte, um einen aufsehenerregenden Erfolg zu erzielen, sondern auch, wann der geeignete Zeitpunkt gekommen war, mit einem solchen Gemälde aufzutrumpfen. Bereits 1872 erkannte er, gut beraten von seinen Kunsthändlern, die kommende Weltausstellung als ideale Gelegenheit, sich mit einer spektakulären Einzelbildausstellung als Ausnahmekünstler der Stadt in Szene zu setzen.[860] Der Plan, von der allgemeinen Euphorie und den Touristenströmen zu profitieren, sollte dann sowohl im Hinblick auf die direkten Einnahmen als auch hinsichtlich der beabsichtigten Renommeesteigerung voll aufgehen. Makart war in der Folgezeit der gesuchteste und höchstbezahlte Maler von Porträts und Salonstücken in Wien.

Mehr als diese kleinen, im Vergleich zu den kompletten Raumausstattungen früherer Tage recht bescheidenen Aufträge erhielt allerdings auch er nicht in den Jahren des wirtschaftlichen Niedergangs nach dem Börsenkrach. Auf die Konjunkturabhängigkeit des Kunstmarktes wiesen schon die Zeitgenossen hin. Willam Unger schrieb in seinen Memoiren über die Monate vor der Weltausstellung 1873: "Die Werte guter alter Bilder waren inzwischen enorm in die Höhe gegangen - infolge der kolossalen Börsengewinne war die Kauflust besonders bei Kunstauktionen sehr lebhaft"[861]. Rudolf von Eitelberger stellte 1877 im Rückblick auf die vergangenen Jahre fest: "Auch einige der Kunst abträgliche Elemente, die schwankenden Bilderpreise u. s. f., traten mit dem Eingreifen des Börsen-Elementes in dem Kunstleben auf"[862]. Zu den Auswirkungen des Börsenkrachs äußerte er sich folgendermaßen: "Man hat

857 Vgl. Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 52, der Angeli als den seinerzeit wichtigsten Porträtist der Wiener Hocharistokratie bezeichnet.
858 Frodl, *Makart*, S. 32, bringt ein entsprechendes Zitat aus einer zeitgenössischen Beschreibung Makarts.
859 Ebd., S. 20, und Hoh-Slodzyk, *Das Haus des Künstlers*, S. 86.
860 Vgl. in der Chronik S. 468-470.
861 Unger, *Aus meinem Leben*, S. 145.
862 Eitelberger, "Kunstentwicklung des heutigen Wien", S. 26.

sich einige Zeit lang der Täuschung hingegeben, dass die Börsen-Aristokratie auch im Stande sein würde, eine Kunst-Aristokratie zu schaffen und Ersatz zu bieten für den Adel. Heutigen Tages, nach den Verheerungen, welche die Geldcalamität mit sich gebracht hat, gibt sich dieser Täuschung niemand mehr hin"[863].

Auf ähnliche Bemerkungen stößt man in den Kunstzeitschriften. Ein für die *Dioskuren* tätiger Kritiker mußte Ende Januar 1874 in einem Kunstbericht aus Wien feststellen: "Heutzutage giebt es in Wien nicht sehr Viele, die Kunstwerke auf Leinwand und in Marmor kaufen können, Niemanden aber, der für solche mehrere Tausende ausgeben will"[864]. Angesichts des stockenden Absatzes und der verfallenden Preise sei die "Verstimmung in den wiener Künstlerkreisen ... auf einen Punkt angelangt, die der Kunst selbst gefährlich werden kann". Gut ein Jahr später, im März 1875, wünschte die *Kunst-Chronik* der anstehenden Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft einen ähnlich starken "Menschenstrom"[865] wie der gleichzeitig im Künstlerhaus stattfindenden Schau von Adolf Obermüllners "Nordpolbildern". "Dann", heißt es in dem Artikel weiter, "wäre Hoffnung vorhanden, daß die größeren Kreise des Wiener Publikums endlich das Interesse für die bildende Kunst wieder finden werden, das seit den Tagen des 'Krach' gänzlich verloren gegangen zu sein scheint".

Daß der Ansturm auf das Künstlerhaus auch während der weniger spektakulären Jahresausstellung anhielt, darf bezweifelt werden. Makart jedenfalls konnte die geringe Kaufneigung des Publikums leichter verschmerzen als viele seiner Kollegen. Auffällig ist, daß er ausgerechnet in dem Moment ein der *Caterina Cornaro* vergleichbares Hauptwerk schuf, als die schlimmsten Jahre der Rezession zu Ende gingen.[866] Natürlich wäre es weit überspitzt, seine Malerei als 'Konjunkturbarometer' zu bezeichnen, doch mag er den Stimmungsumschwung in Wirtschaftskreisen gespürt haben. Dann hätte neben verschiedenen anderen Ursachen - die anstehende Pariser Weltausstellung, Anregungen durch Photographien und Berichte vom Münchener Künstlerfest, das eigene Erlebnis der Antwerpener Rubensfeierlichkeiten, möglicherweise auch der sich abzeichnende Verkauf der gleichsam als internationale Visitenkarte des Künstlers umherreisenden Caterina Cornaro an die Berliner Nationalgalerie - noch ein weiterer Grund Makart zur Vollendung des in Skizzen seit langem vorbereiteten Monumentalgemäldes getrieben: die Erkenntnis, daß die Zeit erneut reif war, mit einem solchen zunächst in Wien die beherrschende 'Marktposition' zu festigen, um dann auch die internationale Bühne wieder mit einem spektakulären Tourneebild zu betreten.

---

863 Ebd., S. 35.
864 *Dioskuren*, 1874, S. 41. Vgl. dazu in der Chronik S. 471 (Mai 1874).
865 Vgl. zu der Ausstellung der "Nordpolbilder" in der Chronik S. 473.
866 Sandgruber, *Ökonomie und Politik*, S. 292, spricht von einer einsetzenden Konsolidierung in den achtziger Jahren und einer "Zweiten Gründerzeit" ab 1888.

Dürer und Karl V.

Ein in der Bildbeschreibung kurz angesprochener, bisher aber nicht weiter behandelter Punkt, um den es in diesem Abschnitt gehen soll, deutet ebenfalls darauf hin, daß Makart ein gegenüber seiner Umwelt sehr sensibler Künstler war und seine Bilder nicht etwa nur instinktiv, sondern auch bewußt reflektierend zu gestalten wußte. Dürer ist der einzige unter den Antwerpener Zuschauern, der vom charismatischen Auftreten Karls und der Pracht des Gefolges unberührt bleibt. Im Vergleich zu seiner Umgebung, die gebannt auf das vor ihr sich bietende Schauspiel blickt, verrät seine Miene eine geradezu respektlose, man möchte sagen: an Majestätsbeleidigung grenzende Distanz.[867] Angesichts dieses Gegensatzes drängt sich der Gedanke auf, Makart habe in historischer Verkleidung die Einstellung seines sozialen Umfeldes zu Franz Joseph charakterisieren und im Kontrast dazu die eigene Haltung zum Ausdruck bringen wollen. Nur eine Unbefangenheit, wie Dürer sie gegenüber Karl an den Tag legt, ermöglichte es Makart, nüchtern die höfischen und feudalen Sehnsüchte seiner Klientel als deren elementare mentale Bedürfnisse zu erkennen und, indem er sie konsequent bei der Gestaltung des Gemäldes berücksichtigte, ein unfehlbares Erfolgsrezept anzuwenden. Im Gegensatz zu der in der Wiener Zweiten Gesellschaft wie in der Antwerpener Bildwelt allgegenwärtigen Verehrung für das Kaisertum bekundete er in der Figur Dürers eine Reserve, die ihn überlegen erscheinen läßt.

Der geringe Enthusiasmus Makarts für Franz Joseph erklärt sich daraus, daß er, obwohl 1869 offiziell nach Wien berufen und auf Staatskosten mit einem großzügigen Atelier versehen, zwölf Jahre lang auf seinen ersten öffentlichen Auftrag warten mußte.[868] Die Forschung nennt dafür verschiedene Gründe. So sei die Errichtung der vielen kommunalen Neubauten an der Ringstraße, bei deren künstlerischer Ausstattung man ihn wohl ursprünglich einsetzen wollte, derart langsam vorangeschritten, daß man erst um 1880 mit den entsprechenden Innenarbeiten beginnen konnte. In der Zwischenzeit habe Makart sich jedoch für die ernst gestimmten allegorischen, mythologischen und historischen Sujets als ungeeignet erwiesen, wobei er obendrein noch zu hohe Honorarforderungen stellte.[869] Die Ergebnisse dieser Studie verweisen auf eine weitere mögliche Ursache: Der Kaiser selbst oder hochadelige Beamten, die für die Vergabe staatlicher Aufträge zuständig waren, mögen Makarts Malerei als effekthascherisch und protzig empfunden haben, mithin als eine Kunst, die dem bürgerlichen Parvenü anstand, die aber als Schmuck repräsentativer Bauten der Habsburgermonarchie nicht in Frage kam, weil ihr dazu die nötige Würde und Idealität fehlte.

Was auch den Ausschlag gab, Makart nicht zu beschäftigen - entscheidend ist, daß ihn die jahrelange Vernachlässigung von höchster Stelle kaum treffen konnte. Er wußte sich von einem breiten

867 Das ist von zeitgenössischen Kritikern und später in der Forschung immer wieder festgestellt worden, ohne dem weitere Beachtung zu schenken. Zum Beispiel heißt es in der Besprechung des Bildes in den *Hamburger Nachrichten*, Nr. 299, 17. Dezember 1878, S. 1f. ("Makart's Einzug Carl's V. in Antwerpen"), über Dürer, er schaue "wenig theilnahmsvoll, fast gelangweilt drein" (S. 1), und Peter Brieger, *Die Deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 5), Berlin 1930, S. 46, stellt fest, die Blicke aller Zuschauer hingen an der Gestalt Karls V. "bis auf das kühl forschende Auge Dürers".
868 Am 5. September 1881 erhielt Makart den Auftrag, das Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums auszumalen. S. hierzu Kitlitschka, *Malerei der Wiener Ringstraße*, S. 128ff., und Frodl, *Makart*, S. 45f.
869 Kitlitschka, *Malerei der Wiener Ringstraße*, S. 128, und Frodl, *Makart*, S. 27.

Publikum getragen und konnte daher leicht auf staatliche Aufträge verzichten. Dürer indessen war, worauf bereits Thausing hinwies[870], vor allem deshalb in die Niederlande gereist, um die Fortzahlung seiner kaiserlichen Leibrente zu erwirken. Vor diesem Hintergrund ist zu erahnen, daß Makart ihn nicht nur als Kronzeugen und Chronisten des Geschehens sowie darüber hinaus als den alles überragenden Maler der deutschen Renaissance mit in die Darstellung aufnahm, sondern daß er in ihm, zumindest in dem betreffenden Kontext, auch einen auf monarchische Gunst angewiesenen Künstler sah. Das triumphale Gefühl eigener Unabhängigkeit mag ihn dazu bewogen haben, Dürer zusammen mit Karl V. auf die Leinwand zu bringen. Mit Sinn für Symbolik wählte er dafür ein Gemälde, von dem anzunehmen war, daß es ihn auf neue Erfolgshöhen tragen würde.

Wen Makart als historisches Vorbild für angemessen hielt, demonstrierte er im Festzug von 1879. Während die Bekleidung aller anderen Teilnehmergruppen dem 16. Jahrhundert nachempfunden war, ließ er die Wiener Künstlerschaft in Kostümen des Barock auftreten.[871] In ihrer Mitte ritt Makart; er trug ein Gewand im Stile Rubens (Abb. 84) und demonstrierte so den Anspruch, ein 'Künstlerfürst' zu sein wie jener, der auch gekrönten Häuptern gegenüber selbstbewußt aufgetreten war. Durch sein Künstlertum geadelt, und durch das wirkungsvollste 'Herrschaftsmittel' des Malerfürsten, die Einzelbildausstellung, zu enormer Popularität gelangt, fühlte er sich erhaben über das in der Zweiten Gesellschaft herrschende Verlangen nach Orden und Nobilitierung. Der erwähnte Verzicht auf die Standeserhöhung war daher nur konsequent.

2.4. Blick über Wien hinaus: Die Wanderausstellung

Bin ich bis hierher dem Rat Speidels (vgl. S. 198) gefolgt und habe mich auf Wien als die künstlerische Heimat Makarts konzentriert, so gilt es, das Blickfeld wenigstens zum Abschluß noch einmal kurz zu erweitern. Denn mag auch deutlich geworden sein, daß er das Gemälde in der Tat 'in Wien und aus Wien heraus' schuf, so darf dabei nicht vergessen werden, daß er es nicht etwa in erster Linie *für* Wien schuf. Gewiß, die Erstausstellung, gewissermaßen die 'Taufe' des Tourneebildes, sollte hier stattfinden, und sicherlich war dafür ursprünglich eine längere Zeitspanne vorgesehen. Doch schon die Gerüchte über seinen Ankauf für die kaiserliche Galerie entbehrten wohl jeder Grundlage. Das eigentliche Ziel hieß zunächst Paris, das durch die Weltausstellung im Sommer 1878 für einige Monate zur Drehscheibe der Welt wurde, und für die Zeit danach war aller Wahrscheinlichkeit nach eine Tournee durch Europa geplant, zu der es dann ja auch kam. Zwei Jahre lang reiste der *Einzug Karls V.* von einer Stadt zur anderen und sorgte bei seinem Erscheinen überall für Schlagzeilen.

870 Thausing, *Dürer*, wies darauf am Beginn des Kapitels "Die Niederländische Reise", S. 171, hin.
871 Vgl. zur Identifizierung Makarts mit Rubens Blochmann, *Zeitgeist und Künstlermythos*, S. 144-154.

Fragen wir nach den Gründen für die grenzübergreifende Attraktivität des Gemäldes und lassen dabei die ins Auge springenden äußeren Merkmale wie Format und Kolorit, das erotische Element und den Reichtum der Ausstattung beiseite, so ist zunächst festzustellen, daß sich die Ergebnisse der auf Wien beschränkten Untersuchung wegen der unterschiedlichen gesellschaftlichen, kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Bedingungen nicht ohne weiteres auf andere Orte übertragen lassen. Mit ihrem feudalen Reiz und höfischen Flair, auch mit ihrem monarchischen Akzent, mochte die Darstellung auf die beschriebene unterschwellige Weise vielleicht noch in Berlin Sympathien gewinnen, wo es eine ähnliche soziale Konstellation - eine zwar nicht hermetisch wie in Wien, aber doch weitgehend abgeschlossene Hofgesellschaft und ein mit allen Energien dort hinstrebendes Großbürgertum - gab. In Paris oder London, in Dresden oder Basel konnten diese Elemente jedoch weniger 'Zugkraft' entfalten, weil die gesellschaftlichen Verhältnisse hier andere waren. Wenigstens die Situation im Umfeld der Pariser Weltausstellung, wo das Gemälde die in es gesetzten Erwartungen voll erfüllte und zum Hauptwerk nicht nur der österreichischen Kunstabteilung avancierte, soll im folgenden etwas genauer betrachtet werden.

Francoise Forster-Hahn[872] hat in einer Studie über deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914 gezeigt, wie sehr die sich wandelnden politischen Beziehungen zwischen beiden Ländern Organisation und Verlauf großer internationaler Ausstellungsunternehmen beeinflußten, und wie etwa die Weltausstellung von 1878 zum Spielball diplomatischer Interessen geriet. Nach dem deutsch-französischen Krieg betrieb Bismarck zunächst eine aggressive Außenpolitik gegenüber Frankreich, um durch die Einschüchterung des Erzfeindes jeden Revanchegedanken bereits im Keim zu ersticken. Dazu gehörte auch der 1877 gefaßte Beschluß der Reichsregierung, nicht an der Weltausstellung teilzunehmen. Als jedoch noch im selben Jahr der monarchistisch und klerikal gesinnte General MacMahon in Frankreich die Wahlen verlor und eine gemäßigte bürgerliche Regierung an seine Stelle trat, sah Bismarck die Zeit für einen Kurswechsel gekommen. Eine der ersten Versöhnungsgesten von deutscher Seite war die Zusage, an der Weltausstellung wenigstens mit einer Kunstschau teilzunehmen.

Um Konflikten in der nach wie vor angespannten Lage möglichst aus dem Weg zu gehen, wurde für die deutsche Abteilung ein "hors concours"-Status vereinbart, darüber hinaus verpflichteten sich Frankreich und das Deutsche Reich dazu, auf jede Art von Darstellungen zu verzichten, die an den Krieg von 1870/71 erinnern konnten. Selbst Porträts damaliger Heerführer waren von dieser Regelung betroffen. Das hatte zur Folge, daß die deutsche Malerei auf der Weltausstellung kaum mit Historienbildern vertreten war. Unter den gezeigten Exponaten, so Forster-Hahn, genossen dann nicht etwa die Arbeiten der Realisten Leibl und Menzel die größte Wertschätzung bei Publikum und Kritik, sondern Bilder des Genremalers Ludwig Knaus, etwa sein *Kinderfest*, oder Rudolf Hennebergs großformatige Allegorie *Die Jagd nach dem Glück*. Sie hebt die Schwierigkeit hervor, angesichts der stilistischen und thematischen Vielfalt in der Abteilung eine übergreifende Leitlinie auszumachen, und gelangt schließlich zu dem Schluß: "Sucht man nach einem gemeinsamen ästhetischen Konzept in dieser Auswahl von Werken aus

872 Francoise Forster-Hahn, "La Confraternité de l'art: Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 48, 1985, Nr. 4, S. 506-537.

den 70er Jahren, so ist wohl das einzig sie Verbindende - bis auf ganz wenige herausragende Ausnahmen - die Flucht vor den Konflikten der Wirklichkeit"[873].

Offenbar erließ die französische Ausstellungskommission ein generelles Verbot von Kunstwerken mit politischer Tendenz, das sie auch gegenüber anderen Ländern durchsetzte. Das läßt sich zumindest aus der Besprechung der Dezemberausstellung von 1879 im Österreichischen Kunstverein schließen, in der es über das Hauptwerk des Ungarn Mihály Zichy, laut Katalog eine Behandlung der '"brennendsten Tagesfragen' in Allegorien", hieß: "Es ist das für die Pariser Ausstellung bestimmt gewesene Kolossalgemälde: 'Die Waffen des Dämons der Verwüstung', welches bekanntlich seines politischen Inhaltes wegen auf Einsprache der französischen Ausstellungskommission aus der ungarischen Abtheilung entfernt werden mußte"[874].

Vor diesem Hintergrund erklärt sich, warum der *Einzug Karls V.*, vom Weltausstellungspublikum ohnehin bewundert, auch offizielle Anerkennung gewann und von der Jury mit einer Ehrenmedaille ausgezeichnet wurde. Es war der Lohn für einen Künstler, der der Historienmalerei als dekorativer und beeindruckender Schaukunst neue Dimensionen erschloß - heute würde man von einem gesteigerten 'Unterhaltungswert' sprechen - und es zugleich verstand, sie inhaltlich auf perfekte Weise zu 'entschärfen'. Daß das Thema der fernen Vergangenheit entstammte, bot allein noch keine Gewähr für politische Unverfänglichkeit - man denke nur an Lessings Hus-Bilder oder Matejkos Darstellungen aus der polnischen Geschichte.[875] Doch darüber hinaus war das geschilderte Ereignis, der Einzug des auf dem Weg nach Aachen zur Krönungszeremonie befindlichen Kaisers in Antwerpen, ohne eigentliche geschichtliche Bedeutung, eher einer Fußnote in der Historie wert denn des Kapitels, das Makart ihm gewidmet hatte - besaß es doch nicht einmal eine nationale, dagegen fast schon eine europäische, und natürlich vor allem eine dynastische Komponente. Gewiß, Karl hatte bei der Wahl im Vorjahr den französischen Mitbewerber Franz I. aus dem Feld geschlagen, und er war durch die Übertragung des burgundischen Reichskreises auf die spanische Linie der Habsburger bei seiner Abdankung 1555/56 gewissermaßen mitverantwortlich für die folgende Leidenszeit der Niederlande unter Philipp II. und Herzog Alba. Doch welcher Franzose oder Belgier, der das Gemälde in Paris oder möglicherweise später in Brüssel betrachtete, konnte mit dem knabenhaften Kaiser auf der Leinwand hadern, der dort mit großem Staat in die Scheldestadt einritt?

Nach den ausgewerteten Quellen zu urteilen erregte die Darstellung nirgendwo Unwillen als Verherrlichung der Habsburger; man stellte nicht unwillkürlich Verbindungen zur Gegenwart - in diesem Falle zu Franz Joseph und Österreich-Ungarn - her, wie es bei vielen Historienbildern der Zeit möglich, ja beabsichtigt war. Nur ein Beispiel ist dafür überliefert, daß überhaupt Reflexionen in dieser Richtung angestellt wurden, und jener deutsche Kritiker empfand die Erinnerung an Karl V., dem Kaiser, der an seiner "weltgeschichtlichen" Aufgabe "kläglich" gescheitert sei, als wenig schmeichelhaft selbst für

---

873 Ebd., S. 516.
874 *Kunst-Chronik*, 1880, Sp. 180f. Vgl. in der Chronik S. 477.
875 Vgl. zu Lessing oben, S. 122f., und zu Matejko in der Chronik S. 458f.

Österreicher.[876] Makart hatte den Stoff beinahe schon enthistorisiert. Karl trat hier nicht als Vertreter seines Hauses oder seiner Stammländer, gar der Reichsidee oder des Katholizismus auf, sondern als ein Märchenprinz aus dem Zauberreich der Geschichte, der zu einem Augenschmaus einlud, den man überall ohne Bedenken genießen konnte. Wie das Presseecho auf den verschiedenen Stationen der Wanderausstellung verrät, wurde das Bild denn auch allerorts mit der Elle gemessen, die Makart vorgegeben hatte. Für die Verfechter des 'Künstlerischen' in der Historienmalerei gab es am meisten Diskussionsstoff, sie ergingen sich, je nach Standpunkt, in Lob- oder Schmähreden. Die Anwälte der 'Wissenschaft' standen von vornherein auf verlorenem Posten, machten aber wenigstens einen Katalog von Einwänden geltend, bevor sie sich empört von dem Bild abwandten. Die Anhänger des 'Nationalen' dagegen konnten gar nichts mit ihm anfangen, sie gingen achselzuckend und wortlos daran vorüber.

Das von Wien aus auch auf andere Orte Übertragbare betrifft somit vor allem jenen Hang zur Flucht in ästhetisierte geschichtliche Scheinwelten und den Versuch, durch den Schulterschluß mit der Vergangenheit in einer Welt Halt zu finden, in der sich alle Lebensbereiche in schwindelerregendem Tempo wandelten. Daß das mit Hilfe gemalter, gestellter, gespielter oder gar gelebter historischer Kostümfeste dauerhaft gelingen könne, war eine Illusion, der man sich aber gern hingab.

Ein Blick in den Ausstellungskatalog der Hanover Gallery mag zum Ausklang verdeutlichen, wie etwa das Londoner Publikum Makarts "Irdisches Paradies" betrat.[877] In der historischen Einführung zu Beginn der Broschüre unternahm der Autor einen Streifzug durch die Jugend Karls bis zur Königswahl 1519. Dabei schweifte er ab und berichtete, wohl auch zur Herstellung eines nationalen Bezuges für den englischen Ausstellungsbesucher, über ein Treffen zwischen Heinrich VIII. und Franz I., das kurz vor dem Antwerpener Einzug "on the Field of the Cloth of Gold" stattgefunden habe, "... the great object of which was by an unparalleled display of splendour and hospitality occupying eighteen days in feats of chivalry and gallant sports, studied to such perfection by the nobles of those days, to win France and Francis the lasting friendship and protection of Henry and the English"[878]. Nachdem er das Publikum mit solchen und ähnlichen Passagen von der Ritterherrlichkeit des späten Mittelalters hatte träumen lassen, schrieb er, sich allmählich der Darstellung selbst zuwendend, über die Stadt Antwerpen: "... and that capital numbering at the time nearly a quarter of a million of inhabitants, the richest and most important commercial city in Europe, whose merchants were princes, and are said to have met twice daily on the

876 "So wollen wir uns denn mit dem Gegenstande Makart's nicht lange befassen; dieser läßt uns aus mehr als Einem Grunde kalt oder berührt uns gar widerwärtig. Selbst ein Oesterreicher wird sich heutigen Tags schwerlich für Karl V. begeistern können, für den Mann, dem die größte aller weltgeschichtlichen Aufgaben zugefallen war, und der sie nach den Mühen eines ganzen langen Lebens kläglich unerledigt ließ. Unter allen Männern, die der Renaissance ihren Stempel aufgedrückt haben, war der Kaiser der Renaissance der kleinste, um so kleiner, je größer das Feld war, das seiner Wirkung offen stand. Einen so triumphlosen Mann hier mit dem äußeren Apparat seines Triumphes umgeben zu schauen, das ist nichts, was unsere Seele erheben könnte; ja, was sie sogar niederdrückt, Ich sah' des Ruhmes heil'ge Kränze Auf der gemeinen Stirn entweiht. [sic!] Doch sei es, daß Makart jenen Historikern sich anschließt, die Karl V. in günstigerem Lichte sehen; mehr als der festliche Empfang eines thatenlosen jungen Menschen ist selbst im besten Falle sein Gegenstand nicht, und auch in diesem Falle wird uns Niemand ein sonderliches Interesse dafür zumuthen". Wo genau der Artikel erschien und wer ihn verfaßte, ist nicht bekannt. "Speckter, Hans. Sammelband mit Zeitungsausschnitten", S. 24.
877 Vgl. oben, S. 218.
878 *First Exhibition at the Hanover Gallery*, S. 7.

Exchange to the average number of 5.000"[879]. Hier ist sie wieder mit Händen zu greifen, jene zwiespältige Mentalität des Bürgertums im späten 19. Jahrhundert: einerseits die Verehrung für alles Chevalereske und Noble, andererseits der Stolz auf das in Industrie und Handel Vollbrachte, und dementsprechend die Identifikation mit den historischen Vorbildern in den Niederlanden, welche man gerade in London, der 'richest and most important commercial city' im Europa des 19. Jahrhunderts, auf würdigste Weise beerbt hatte.[880]

Nachbemerkungen

a) Das Schicksal des Bildes in Hamburg seit 1881

Der *Einzug Karls V.* hing, vielmehr stand in seinem schweren Rahmen ursprünglich an derselben Stelle, wo er seit dem Abschluß der Restaurierungsarbeiten im Jahre 1981 wieder zu besichtigen ist.[881] Die Aufstellung im damals größten, durch Oberlicht erhellten Saal der Kunsthalle empfahl sich durch die räumlichen Verhältnisse, doch war damit zugleich der ideale Platz gefunden. Der Museumsbesucher kann beim Hinaufsteigen der Treppe zum Obergeschoß die Eindrücke Anselm Feuerbachs nachvollziehen, die dieser 1873 in der Wiener Ausstellung der *Caterina Cornaro* hatte. Obgleich ein entschiedener Gegner Makarts, zollte er dessen inszenatorischem Geschick Respekt:

> "Im Künstlerhaus hat Makart ausgestellt. Schon unter dem Portal, von der Marmortreppe aus, sieht man die Katharina leuchten. Der Zuschauerraum ist durch schwarzes Tuch ganz verdunkelt, so daß das Oberlicht haarscharf wirkt. Das Bild müßte durch die raffinierte Aufstellung, selbst wenn es schwach in der Farbe wäre, immerhin eine magische Wirkung erreichen. Rechts und links exotische Gewächse"[882].

Ob bei der Präsentation in Hamburg einst dunkle Stoffe zur Regulierung des Lichteinfalls oder Zierpflanzen zum Einsatz kamen, sei dahingestellt. Vergleichbar war und ist aber der 'Begrüßungseffekt' durch die Hauptfigur. Noch heute verrät er die ehemalige Funktion des Gemäldes: Nach 'erhebendem' Emporschreiten durch das mit Wandmalereien reich ausgestattete Treppenhaus sollte es dem Besucher des

---

879 Ebd., S. 8.

880 Vgl. Herwarth Röttgen, "Historismus in der Malerei - Historismus in Italien", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 275-302, hier S. 295-297, der am Beispiel des Gemäldes *Der Falkner* des Mailänders Tranquillo Cremona (1837-1878) auch in Italien 'feudale Sehnsüchte' des Bürgertums ausmacht: "Im Bilde Cremonas ist höfische Lebenskunst durch den Falken repräsentiert. Der Bürger verbrämt sich mit einem erträumten Reich höfischen Lebens. Das Bürgertum mündet ein in den Neofeudalismus der Gründerjahre ...".

881 Das geht aus dem "Auszug aus dem Protokolle der Verwaltung der Kunsthalle", 24. März 1881, "Vermächtnisse in Geld", Nr. 10, hervor. S. das Zitat, oben, S. 220. Wie im Besitz der Hamburger Kunsthalle befindliche Photographien des Treppenhauses vom Beginn unseres Jahrhunderts belegen, hing das Bild später zeitweilig im gegenüberliegenden Saal des Obergeschosses.

882 Henriette Feuerbach (Hg.), *Ein Vermächtnis*, Berlin, o. J. [1929], S. 239. Hinweis bei Frodl, Makart, S. 21.

Museums einen würdigen Empfang bereiten und ihn gleichsam mit einem Paukenschlag auf seinen Aufenthalt in der Kunsthalle einstimmen.[883]

Im Zuge der allgemeinen Luftschutzmaßnahmen für die Bestände der Kunsthalle wurde Makarts Werk 1939 ausgelagert. Nach Kriegsende blieb es weitere drei Jahrzehnte im Depot, um schließlich erst zum hundertjährigen Jubiläum des Ankaufs restauriert und wieder in die Sammlung eingegliedert zu werden. Die lange Vernachlässigung des einstigen Prunkstücks erklärt sich sicherlich auch aus den technischen Schwierigkeiten und dem hohen Kostenaufwand, den die unumgängliche Totalrestaurierung der riesigen Leinwand verursachte; nur dank einer "erheblichen Sonderzuwendung der Bürgerschaft"[884] sei es dem Museum Ende der siebziger Jahre möglich geworden, die Beseitigung der durch die lange Lagerung im gerollten Zustand verursachten Schäden in Angriff zu nehmen. Es ist allerdings zu bezweifeln, daß man sich bei besserer Finanzlage schon eher dazu entschlossen hätte, das Bild aus der Vergessenheit hervorzuholen. Nach 1945 galt die Malerei Makarts lange als künstlerisch minderwertiger Ausdruck eines dekadenten Zeitgeschmacks und wurde von der Kunstgeschichte weitgehend ignoriert. Die hohe Wertschätzung, die sie im Dritten Reich genoß, lag als zusätzlicher Makel auf ihr und provozierte eine langlebige Gegenreaktion. Besonders in den Jahren der Studentenbewegung nahm jede Beschäftigung mit einem Maler, der als Inbegriff 'reaktionärer', 'bourgeoiser' Kunst verachtet wurde, automatisch den Charakter einer politischen Herausforderung an. Entsprechend kritisch, ja zum Teil polemisch begleitete die Presse 1972 die große Makart-Retrospektive.[885]

Die Baden-Badener Ausstellung bedeutete immerhin eine Aufwertung Makarts von Seiten der Wissenschaft. Andere Anzeichen für das wachsende Interesse der Forschung waren die Arbeit Mikulas von 1971 und vor allem Frodls Monographie mit Werkverzeichnis von 1974. Daß die Hamburger Kunsthalle mit ihrer 'Investition' in das Makartsche Monumentalgemälde durchaus im Trend lag, belegen ferner die großen Ausstellungen des Jahres 1979 in Düsseldorf und München, auf denen neben anderen Gattungen auch die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts eine neue Würdigung erfuhr.[886] Nach dem Willen des damaligen Direktors der Hamburger Kunsthalle, Werner Hofmann, wäre indessen der *Einzug Karls V.* trotz der zu erwartenden Widerstände schon zu einem früheren Zeitpunkt restauriert worden. Den dafür nötigen Aufwand ließ er 1970, ein Jahr nach seinem Amtsantritt, durch ein Gutachten prüfen.[887]

---

883 Diese Rolle wurde Hauptwerken damals häufig zugewiesen. Vgl. A. Hanke, *Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1915, S. 136, der über Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins 1887 in das Städelsche Institut gelangte, von Beginn an zentral plazierte Porträt *Goethe in der Campagna* schrieb: "In der vornehmsten Kunststätte der Heimatstadt des Dichters grüßt es den Eintretenden als erstes Bild".

884 Ausst.-Kat. *Experiment Weltuntergang*, S. 8. Hier finden sich auch knappe Bemerkungen zur Restaurierung.

885 *Der Spiegel*, Bd. 26, Nr. 29, 10. Juli 1972, S. 88f. ("'Ungesunde, kleine, geile Farbeffekte'"), *Die Zeit*, Nr. 28, 14. Juli 1972, S. 13f. (Helmut Schneider, "Makart ist wieder da: Gedanken aus Anlaß einer Ausstellung in Baden-Baden"); ausgewogener und informativer ist die Besprechung von Monika Steinhauser, Hans Makart, "Triumph einer schönen Epoche: Zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 23. 6. bis 17. 9. 1972", *Kunstchronik: Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, Bd. 26, Juni 1973, Nr. 6, S. 161-170. Doch auch Steinhauser geht, S. 170, deutlich auf Distanz zur Tendenz des Baden-Badener Ausstellungskataloges, "das Faktum, daß Makarts Kunst gesellschaftlich reaktionär ist", sei zwar nicht zu übersehen, aber von der Frage nach der malerischen Qualität zu trennen. Ob jedoch solche Trennung nach dem Stand ästhetischer Theorie heute unbesehen hingenommen werden könne, sei, so Steinhauser, mehr als fraglich.

886 Vgl. den zum Teil über Deutschland hinausreichenden forschungs- und rezeptionsgeschichtlichen, mit Literaturhinweisen versehenen Überblick bei Hager, Geschichte in Bildern, S. 26-30.

887 Auskunft gaben freundlicherweise Dr. Helmut R. Leppien und Dr. Ulrich Luckhardt von der Hamburger Kunsthalle.

Hofmann hatte, wie oben behandelt, bereits 1960 die bis dahin übliche selektive Wahrnehmung der Kunst des 19. Jahrhunderts, ihre schematische Unterteilung in beachtenswerte Vorläufer der Moderne und deren Hemmschuh, die rückwärtsgewandte Produktion der Akademien, als unangemessen zurückgewiesen und mit seiner Gesamtdarstellung eine neue, ganzheitliche Betrachtungsweise angeregt. Es ist zu vermuten, daß er sich mit der Wiederausstellung auch einen persönlichen Wunsch erfüllte, hatte er doch mit dem *Einzug Karls V.* die Möglichkeit, ein "Irdisches Paradies" in Reinkultur zu zeigen. Vom Standpunkt der Kulturgeschichte aus ist das Gemälde gewiß eine Bereicherung für die Hamburger Sammlung.

b) Zur Diskussion um den künstlerischen Wert des Gemäldes

Wie aber verhält es sich mit seinem künstlerischen Wert? In einem Kunstmuseum wie der Hamburger Kunsthalle fragt man vor allem nach ihm und begnügt sich nicht mit der Bedeutung eines Exponates als kultur- und mentalitätsgeschichtlichem Dokument. Als Kunstwerk hat es das Gemälde in der Tat bis heute schwer, Anerkennung zu finden. Nun steht es dem Historiker gut an, die Frage der ästhetischen Qualität, welche ja im allgemeinen für seine Interessen unerheblich ist, bei der Arbeit grundsätzlich außer Acht zu lassen. Dennoch, die ausgiebige Beschäftigung mit dem *Einzug Karls V.* und seiner Rezeptionsgeschichte, insbesondere die Auswertung der zeitgenössischen Diskussionsbeiträge um seinen künstlerischen Rang hat, wie sollte es anders sein, auch zu Überlegungen in dieser Richtung geführt. Manches davon soll, mit historischer Perspektive, zum Abschluß dieser Fallstudie angesprochen werden, nicht unbedingt, um eine höhere Bewertung des Bildes anzuregen, zumindest jedoch, um durch die Aufklärung eines häufigen Mißverständnisses dazu beizutragen, ihm und seinem Schöpfer bei der Einordnung in das Kunstschaffen der Epoche künftig mehr Gerechtigkeit als bisher widerfahren zu lassen.

Wer von Makart wenig weiß und das Gemälde bei einem Besuch in der Hamburger Kunsthalle nur flüchtig betrachtet - beides trifft für einen Großteil des Publikums zu - hält den Künstler leicht für einen typischen 'Akademiker' der Zeit und den *Einzug Karls V.* für einen muffigen 'Historienschinken'. So einfach liegen die Dinge indes nicht. Zwar besaß Makart seit 1879 den Titel eines Professors für Historienmalerei an der Wiener Akademie, doch ein 'typischer' 'akademischer' Maler war er deswegen nicht. Überhaupt wird es für das fortschreitende 19. Jahrhundert immer schwieriger, einen solchen zu definieren, da sich der vormals relativ stabile Konsens über den akademischen Wertekanon mit dem Vordringen des Realismus und Impressionismus zunehmend auflöste. In Deutschland hatte sich das schon in der ersten Jahrhunderthälfte mit der Konfrontation zwischen den vorwiegend außerhalb der staatlichen Lehranstalten wirkenden romantischen Koloristen und den die Akademien beherrschenden Klassizisten cornelianischer Prägung angekündigt. Die Tätigkeit Makarts, des Farbenzauberers und Gestalters

historischer Kostümfeste auf der Leinwand wie im Leben, als - übrigens wenig erfolgreicher[888] - Akademieprofessor ist durchaus als ein Symptom für diese Tendenz aufzufassen, zumal wenn man bedenkt, daß wenige Jahre vor ihm ein so entgegengesetzt veranlagter Künstler wie Feuerbach an gleicher Stelle lehrte.[889]

Die zeitgenössischen Kritiker erkannten den geradezu antiakademischen Charakter Makarts deutlicher als spätere Generationen, gelangten dabei allerdings gemäß ihren jeweiligen Kunstauffassungen zu ganz unterschiedlichen Bewertungen. Adolf Rosenberg erinnerte 1879 in dem bereits zitierten Artikel über den "Sensationsmaler" Makart an die heftigen Reaktionen, die der Künstler schon 1868 mit seinem ersten großen Werk, der *Pest in Florenz*, hervorrief:

> "In Deutschland entflammte vor dieser Schöpfung eines eigensinnigen koloristischen Talentes, dem man trotz seiner tollen Ueberschwänglichkeit, seiner dem reinen Aether der Kunst völlig abgekehrten Sinnlichkeit eine instinktive Begabung nicht absprechen konnte, ein erbitterter Streit ... der bis auf den heutigen Tag mit stetig wachsender Heftigkeit fortgesetzt worden ist. Ich meine hier nicht den Streit der beiden Parteien, deren eine die 'freie Sinnlichkeit' auf ihr Banner geschrieben hatte, während die andere im Namen der Moral focht. Ich meine jene Parteien, die auf rein künstlerischen Prinzipien fußten und von denen die eine im Kampfe gegen die andere die Form wider die Farbe, die Natur wider die Phantasie vertheidigte ..."[890].

Rosenberg selbst war Anhänger der erstgenannten, vereinfacht gesagt: der konservativen, 'akademischen' Partei, und somit ein entschiedener Gegner Makarts.

Ganz anders äußerte sich dagegen Friedrich Pecht, ein Bewunderer des Künstlers seit dessen Münchener Tagen, in seiner 1887 neu aufgelegten Gesamtdarstellung *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts*.[891] Mit der *Pest in Florenz* habe Makart sich, was Kühnheit und Originalität des Werkes sowie seine "elektrische Wirkung beim Publikum" angehe, denselben Platz in der deutschen Kunstgeschichte erworben wie Delacroix mit seinem "Dante in der Unterwelt" - gemeint ist die *Dantebarke* von 1822 - in der französischen, "es bezeichnet den Ausgangspunkt einer neuen Periode".[892] Der *Caterina Cornaro* sei am ehesten noch die "fête romaine" Coutures - also dessen *Römer der Verfallszeit* von 1847 - an die Seite zu stellen; diese habe "tiefer empfundene Figuren, eine sorgfältiger und edler durchgebildete Form, aber weit nicht das Ueberraschende, Frappante, der Inspiration nicht der Reflexion angehörige. Alle jetzigen Größen aber sind nur sehr geschickte Modellmaler, nichts weiter"[893]. Als einziger Rivale unter den lebenden und bereits verstorbenen Meistern der Epoche bleibe daher am Ende doch nur Delacroix übrig, "unzweifelhaft" der größte Kolorist der ersten Jahrhunderthälfte, dem Makart aber "vollkommen" die Waage halte.[894] Selbst die bedenklichen Begleiterscheinungen der spektakulären Rundreisen seiner Hauptwerke sah Pecht gelassen: "Daß bei jenen Ausstellungen, wie beim

---

888 Makart hatte zwar eine Reihe von Nachahmern, aber eine eigentliche Schule begründete er, wie viele der Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit, nicht. Näheres hierzu bei Frodl, *Makart*, S. 52f.
889 Feuerbach war an der Wiener Akademie von 1872 bis 1876 als Professor tätig.
890 Rosenberg, "Drei Sensationsmaler, II: Makart", S. 502. Vgl. zur Ausstellungsreise der *Pest in Florenz* in der Chronik S. 460f.
891 Pecht, *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts*, S. 364-409.
892 Ebd., S. 378.
893 Ebd., S. 389.
894 Ebd., S. 403.

Gastieren berühmter Bühnenkünstler, viel Schwindel und Scharlatanismus, mehr Spekulation auf die Lüsternheit, als auf die reine Kunstliebe des Publikums mitunterlief, das ist nun einmal menschlich"[895].

Ähnlich wie zwischen Rosenberg und Pecht verläuft die Frontlinie in der Beurteilung Makarts bis heute, wenngleich der Tonfall, nach einer jahrzehntelangen Phase des Schweigens und den folgenden aufgeregten Debatten Anfang der siebziger Jahre, mittlerweile ruhiger, und die Argumentation sachlicher geworden ist: Die einen, sie bilden eine Minderheit, sind geneigt, ihn als Wegbereiter der Moderne anzuerkennen, die anderen lehnen ihn als Paradebeispiel eines dekadenten, opportunistischen Künstlertums ab. So heißt es in der Einleitung zum Katalog der Ausstellung *Hans Makart und der Historismus in Budapest, Prag und Wien* von 1986: "Es erscheint als Postulat unserer Zeit, den Geist und das künstlerische Wollen der Makart-Zeit neu zu durchdenken, liegen in ihr doch die Wurzeln jener Kunst, die heute in der ganzen Welt als Kunst der Wiener Secession mit Klimt und seinen Gefährten neue Triumphe erlebt"[896]. Kann man von hier einen Bogen zurück zu Pecht spannen, so durchzieht den Abschnitt, den Helmut Börsch-Supan in seinem Überblickswerk zur deutschen Malerei Makart widmet, ein negativer Grundton, und er schließt ihn denn auch mit einer Bemerkung ab, die an Rosenbergs Abneigung gegenüber dem "Sensationsmaler" erinnert:

> "Wie bei allen Künstlern, die ihr Ansehen nur durch immer neue spektakuläre Aktionen angesichts ihrer Neider und Konkurrenten aufrecht erhalten können, erlosch bei Makart der Ruhm sehr bald nach seinem Tod wie ein Strohfeuer, das keine Nahrung mehr erhält. Neuerdings wird der Maler wieder gern genossen und vorgezeigt, teils mit dem Erkennen einer gewissen Aktualität und mit der kaum eingestandenen Ahnung einer Parallele zwischen dem Gebaren dieses Künstlers und einem heute praktizierten Kunstbetrieb"[897].

Den von Börsch-Supan zuletzt angesprochenen Aspekt lasse ich beiseite - darüber wäre allerdings viel zu sagen - und frage stattdessen nach dem Beitrag Makarts zur Entwicklung der modernen Kunst, womit wohlgemerkt nicht die künstlerische Qualität der von ihm geschaffenen Werke selbst auf dem Prüfstand steht. Eines läßt sich kaum bestreiten, nämlich seine Bedeutung für die Befreiung der Farbe, ihrer Erhebung von einem Mittel zur Gegenstandsbeschreibung zu einem selbständigen Ausdrucksträger. Wie er etwa in der *Pest in Florenz* mit der Palette eine Stimmung der Zügellosigkeit und des Morbiden erzeugte, wie er in diesem und in anderen Bildern der Farbe, insbesondere dem "Makart-Rot" zu einem - noch beschränkten - Eigenleben verhalf, das sind Elemente, die später einmal im Expressionismus und der abstrakten Malerei eine wichtige Rolle spielen sollten. Makart zum Vorläufer dieser Stilrichtungen zu erklären, würde entschieden zu weit gehen. Aber die Kompromißlosigkeit, mit der er die Farbe in den Mittelpunkt seines Schaffens rückte und darüber sogar das exakte Zeichnen und eine klare perspektivische Konstruktion vernachlässigte - sehr zum Ärger jener von Rosenberg erwähnten Parteigänger der 'Form' und der 'Natur' - das stellte eine eindeutige Absage an akademische Ideale dar und wies in die Zukunft.

Gleiches gilt für den Akt des Malens selbst. Auch hier ließ er traditionelle Vorstellungen hinter sich, besonders die, daß das Kunstwerk über zahllose Studien und unter Beachtung eines strengen Regelkanons

---

895 Ebd., S. 384. In einer Besprechung von Makarts im Juli 1880 in München separat ausgestelltem *Jagd der Diana* rechtfertigte er die kommerzielle Einzelbildausstellung sogar als Mittel zur Demokratisierung und 'Nationalisierung' von Historienmalerei. Vgl. in der Chronik S. 480f.

896 Ausst.-Kat. *Makart und der Historismus*, o. S. [S. 1].

897 Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 460.

Schritt für Schritt zu 'vollenden' sei, bis es seine vollkommene und endgültige Form erhalten habe. Daher rührt die skizzenhafte Erscheinung vieler seiner Gemälde, ja mehr noch: Makart erhob die Skizze selbst zum vollwertigen Bild.[898] Er arbeitete nicht mehr jahrelang an einem Hauptwerk, wie noch Haydon oder Lessing, sondern bewältigte riesige Leinwände zuweilen innerhalb von Monaten, wobei er gleichwohl, wie die ausgeklügelte Komposition im *Einzug Karls V.* verrät, einem durchdachten Konzept folgte, das er in diesem Falle überdies schon Jahre zuvor in einer detaillierten Studie vorbereitet hatte. Von Makart ist bekannt, daß er seine Bilder stets mit einer für die Zeitgenossen verblüffenden Geschwindigkeit und Leichtigkeit schuf. Carl von Lützow schrieb darüber 1886:

> "Wenn er unglaublich schnell malte, so geschah dies nicht aus irgendwelcher Leidenschaftlichkeit, sondern weil er lange vorher schon in Gedanken sich über alles, was werden sollte, klar geworden war, und weil ihm jenes ungeheure Gedächtnis, die riesige Geschicklichkeit, endlich die absolute Unfähigkeit, zu ermüden, alle Phasen der Ausführung zurücklegen ließ. Die Art seines Malens war schnell, ohne merkliche Kraftanstrengung, der Pinsel folgte ihm wie ein Hündchen"[899].

Damit stand er einem van Gogh, der seine Landschaften mitunter in sengender Sonne innerhalb von Stunden malte, näher als vielen seiner akademisch geschulten Kollegen im offiziellen Kunstbetrieb. Ein Vergleich dieser beiden Künstler ist zweifellos eine Provokation, die Unterschiede liegen auf der Hand. Makart demonstrierte sein Können, ganz Künstlerfürst, souverän und elegant vor Freunden im Atelier; im Bewußtsein der eigenen Virtuosität flog er mit dem Pinsel spielerisch über die Leinwand. Bei van Gogh dagegen überwog in der Tat die 'Leidenschaft'. Schwitzend stand er in den Feldern bei Arles und hieb, einsam und unter der Gewalt seines Schaffensdranges körperlich wie geistig leidend, auf die Leinwand - oft reichte es nur zu Karton - ein. Dennoch, beide gingen bei der Kunstproduktion neue Wege. Sie arbeiteten impulsiv und intuitiv, und machten den Schaffensprozeß zu einem integralen Bestandteil des dabei entstehenden Werkes. Ganz am Ende dieser von ihnen und anderen Zeitgenossen begonnenen Entwicklung steht die "Action Painting" eines Jackson Pollock.

Ein dritter moderner Zug an Makart ist die Abkehr vom Primat der Wissenschaftlichkeit bei den Historienbildern und die allgemein in seiner Kunst feststellbare Tendenz, das Thematische zugunsten des Dekorativen und Malerischen zu vernachlässigen.[900] Anläßlich der Ausstellung des *Einzugs Karls V.* in Berlin bemerkte das *Berliner Tageblatt*: "Man ändere den Titel des Makart'schen Bildes - schließlich ist es seinem Urheber ganz gleichgültig gewesen, ob er Karl V. oder sonst eines Fürsten Einzug, ob er Antwerpen oder eine beliebige andere Stadt malte: - was würde das am Bilde ändern? es bliebe immer eine Komposition von unendlich hohem künstlerischen Reiz"[901]. Das war schon fast eine Verabschiedung der Historienmalerei, und das Gegenteil dessen, was 'geschichtsbewußte' Kritiker wie Moriz Thausing in dieser Frage dachten, der ja zur künftigen Vermeidung derartiger 'Entgleisungen'

---

898 Frodl, *Makart*, S. 33 u. 51, weist darauf hin, daß das Skizzenhafte als Gestaltungsmittel unter den jungen, französisch beeinflußten Münchener Malern in den sechziger Jahren verbreitet gewesen sei; erst Makart habe aber die traditionelle Grenze zwischen der Skizze und dem fertigen Werk eingeebnet.

899 *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1886, S. 221. Vgl. Pecht, *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts*, S. 379f., wo es heißt, Makart habe die monumentale dreiteilige Arbeit *Pest in Florenz* innerhalb sechs Wochen vollendet.

900 Vgl. Frodl, *Makart*, S. 13f.

901 *Berliner Tageblatt*, Nr. 121, 13. März 1879, S. 3 ("Michael Munkacsy's Milton").

vorschlug, Historienmaler unter die Aufsicht von Historikern zu stellen. Doch es gab auch Historiker, die wenig von der Vereinnahmung der Malerei zur visuellen Rekonstruktion vergangener Epochen hielten, weil sie erkannten, daß die pedantische Rücksichtnahme gegenüber den wissenschaftlich gesicherten 'Fakten' das eigentlich Schöpferische in den Hintergrund drängen mußte.[902] Jacob Burckhardt, sonst bestimmt kein ausgesprochener Anhänger Makarts, schloß einen am 11. November 1884 gehaltenen Vortrag mit einer Würdigung des im Vormonat verstorbenen Künstlers. Er hob ihn als einen der wenigen Historienmaler hervor, die der herrschenden Forderung nach historischer Treue getrotzt hatten:

> "Die Magie aber, womit er seine Zeitgenossen beherrschte, lag für die Meisten unbewußt doch darin, daß er wirklich im Ganzen nur seine eigenen Visionen gemalt hatte. Sie gingen nicht hoch, sie zahlten der Materie einen schweren Zoll, sie entsprachen sozial einem Medium, welches der Nachwelt nicht sympathisch sein wird, aber sie waren sein eigen"[903].

Diesem ausgewogenen Urteil kann mag aus heutiger Sicht zustimmen. Über den möglichen Anteil Makarts am Aufbruch in die Moderne sind einige Bemerkungen gemacht worden. Sie ließen sich ergänzen durch Hinweise auf die in seinem Atelier und den dort veranstalteten Festen zum Ausdruck kommende Tendenz[904] zum Environment, zu Gesamtkunstwerk, Performance und Happening, auf symbolistische[905] Elemente in einzelnen seiner Gemälde, oder auf Gustav Klimt, der ihn in mancherlei Hinsicht beerbte[906]. Damit ist, um es zu wiederholen, über den Wert der Bilder als Kunstwerke noch nichts gesagt. In beiderlei Hinsicht mag man Makarts Leistung am Ende als respektabel oder als gering veranschlagen - eines abschließenden Urteils will ich mich hier enthalten. Der Abschnitt sollte lediglich dazu ermuntern, überkommenes 'Schubladendenken' bei der Unterscheidung und Bewertung der Künstler und Kunstströmungen im späten 19. Jahrhundert aufzugeben. Viele Wege wiesen von dort in Richtung Moderne; manche führten bis ans Ziel, andere endeten in einer Sackgasse, und einige endeten vorzeitig. Wer weiß schon sicher zu sagen, wie Makart auf die Wiener Sezession reagiert hätte, wie er mit sechzig Jahren gemalt hätte?

---

902 Vgl. hierzu Bringmann, "Zum Dilemma realistischer Historienmalerei", S. 229-251.
903 "Über erzählende Malerei", *Jacob Burckhardt: Vorträge* (Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. 14), hg. v. Emil Dürr, Stuttgart 1933, S. 301-315, hier S. 315.
904 Frodl, *Makart*, S. 17 u. 24, Blochmann, *Zeitgeist und Künstlermythos*, S. 140-142, Hoh-Slodzyk, *Das Haus des Künstlers*, S. 84-86, Börsch-Supan, Deutsche Malerei, S. 459f.
905 Frodl, *Makart*, S. 36.
906 Ebd., S. 53f.

C. EINZELBILDAUSSTELLUNGEN UND TOURNEEBILDER VON 1775 BIS 1900: EIN SYSTEMATISCHER ÜBERBLICK

I. Die Einzelbildausstellung als kommerzielles Unternehmen

1. Organisation und Ablauf

1.1. Auftraggeber

Die wenigsten Tourneebilder entstanden als Auftragswerke. Copley malte *Chatham*, obwohl der Londoner Stadtrat sich für eine Statue zur Ehrung des Staatsmannes entschied, und erst dessen Absage trieb Copley dazu, nach West - der die Historienmalerei publikumswirksam 'revolutioniert' hatte - den zweiten, entscheidenden Schritt zur Ausbildung dieser Gattung von Bildern zu machen, nämlich eine Ausstellungsform zu ihrer Finanzierung zu erfinden. Die besprochenen Gemälde Wests und Davids entstanden zum großen Teil außerhalb ihrer Karrieren als gutbezahlte Hofmaler, einer Sonderstellung, deren Vorzüge Haydon und Martin gar nicht erst kennenlernten. So wie sie arbeitete mancher ambitionierte englische Historienmaler seit dem späten 18. Jahrhundert für den anonymen Markt, oft in der bangen Sorge, ob er Abnehmer für die großformatigen Bilder finden könne oder die langjährigen Mühen sich am Ende wenigstens durch ertragreiche separate Ausstellungen und den Verkauf von Stichen auszahlen würden. In den deutschen Ländern war die Situation nur unwesentlich besser. Die einzelnen Kunstvereine waren mit der Förderung der Historienmalerei aufgrund ihrer anderen Aufgaben überfordert, und auch mit ihrem späteren Zusammenschluß zur Verbindung für historische Kunst konnten sie wenig bewegen. Bewunderung und Neid erregten hier wie dort die Verhältnisse in Frankreich und dem jungen Belgien, wo der Staat in großem Stil Aufträge vergab.

Die Mehrzahl derer, die sich der höchsten Gattung der Malerei verschrieben, hätten für das keineswegs immer bequeme Abhängigkeitsverhältnis zu einem Auftraggeber liebend gern auf ihr freischaffendes Dasein verzichtet, das einfach zu unberechenbar war. Erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts trifft man auf jenen Typus des 'Fürsten' unter den Künstlern, der, mit oder ohne Auftrag, aus einer gehobenen, manchmal gar beherrschenden 'Marktstellung' heraus gelassen und selbstbewußt seine Bilder schuf, von denen die Masse zu Höchstpreisen an Sammler und Liebhaber ging, während einzelne Hauptwerke zunächst die Aufgabe hatten, als Ausstellungsstücke Ruhm und Einnahmen ihres Schöpfers zu mehren. Bei Delaroche, Gallait und Piloty bildete er sich aus, bei Makart, Munkácsy und anderen erreichte er seine volle Ausprägung. Alle diese Maler verdankten ihren Erfolg der Zusammenarbeit mit mächtigen Kunsthändlern, die selbst fürstengleich aus ihrer Zunft herausragten. Männer wie Ernest Gambart, Charles Sedelmeyer und Hugo Othmar Miethke unterhielten weitreichende, oft internationale Verbindungen zu Galeristen, Sammlern, Ausstellungsinstitutionen aller Art, nicht zuletzt auch zur Presse,

mit denen sie den von ihnen favorisierten Künstlern perfekte Absatzmöglichkeiten und ein Höchstmaß an Publizität boten. Insbesondere bei der Vermarktung von Tourneebildern waren ihre Qualitäten - Unternehmergeist, Verhandlungsgeschick, Organisationstalent und ein feines Gespür für den Geschmack des Publikums - unentbehrlich, und sie ergriffen hier bereits früh selbst die Initiative, wie das Beispiel John Boydells zeigt, der die Attraktivität jener 'revolutionierten' Historienmalerei als erster erkannte und nicht zögerte, 800 Pfund in Copleys nächstes Hauptwerk nach *Chatham*, den *Tod Piersons*, zu investieren.

Von Auftraggeberschaft im traditionellen Sinne kann man hier kaum noch sprechen. Der kirchliche, fürstliche oder bürgerliche Besteller früherer Zeiten hatte im allgemeinen weniger den finanziellen Gegenwert des Bildes im Sinn als dessen ideellen und funktionalen Wert, war dies nun ein ästhetischer, religiös-kultischer, politischer, propagandistischer oder repräsentativer. Daher stellte er häufig detaillierte Forderungen an den Gegenstand und die Art, wie dieser zu gestalten sei. Für Boydell hingegen ging es, läßt man das möglicherweise vorhandene idealistische Motiv, den Willen zur allgemeinen Förderung der englischen Historienmalerei, beiseite, um das geschäftliche Potential, das in dem Gemälde lag. Er mag als stolzer Bürger des britischen Empire ein persönliches Verhältnis zu dem dargestellten Thema gehabt haben, aber er sah das Bild doch zuerst vom Standpunkt des Unternehmers, der eine vielversprechende, wenngleich riskante Investition tätigte. Für ihn, und danach für Generationen von Kunsthändlern, die sich bei der Finanzierung von Tourneebildern engagierten, waren Inhalt und Form nur insofern von Bedeutung, als daß sie dem Werk die nötige 'Zugkraft' für separate Ausstellungen und die Reproduktion in hohen Auflagen verleihen mußten. Das richtige Rezept dafür zu finden, überließen sie meist den Künstlern als 'Experten', so wie sie die Fachleute für die spätere Vermarktung waren. Diese Aufgabenteilung entwickelte sich allerdings erst im Laufe des 19. Jahrhunderts.[907]

Zur Beschreibung des Verhältnisses zwischen dem schaffenden Künstler auf der einen und dem für die kommerzielle Verwertung zuständigen Kunsthändler auf der anderen Seite ist der Begriff "Auftraggeberschaft" aber schon deswegen problematisch, weil ersterer die Entscheidung zur Ausführung eines Tourneebildes meist allein traf und er auch die Kosten trug. Ob Copley *Pierson* auch ohne finanzielle Absicherung durch Boydell auf einer monumentalen Leinwand verbildlicht hätte, ist ungewiß, nach den positiven Erfahrungen, die er mit *Chatham* gemacht hatte, jedoch durchaus wahrscheinlich. Später jedenfalls schufen die renommierten Meister ihre Hauptwerke zunächst auf eigenes Risiko, das aber begrenzt blieb, wußten sie doch, daß sich schon bald Kunsthändler finden würden, die dafür hohe Preise zahlten. Makart liefert für diese symbiotische Geschäftspartnerschaft die besten Beispiele. So erwarb der Wiener Galerist G. Plach Ende 1868 den Zyklus *Pest in Florenz*, als dieser nach der sensationellen Münchener Erstausstellung auch im Wiener Künstlerhaus Furore machte, um ihn fortan auf Reisen zu schicken.[908] Die *Kunst-Chronik* kommentierte den Ankauf mit deutlichen Worten: Keineswegs gründe er, wie es sein sollte, letztlich in der Liebe zur Kunst; vielmehr handele es sich um das Unternehmen "eines in solchen Dingen erfahrenen Spekulanten", dem der gleiche Erfolg sicher sei wie

907 Vgl. dazu unten, S. 281f.
908 Vgl. in der Chronik S. 460f.

einem Theaterdirektor, der das Erstaufführungsrecht einer neuen Operette von Jacques Offenbach erwerbe. Drei Jahre später kaufte Sachse die beiden *Abundantia*-Bilder erst an, nachdem er sie in seinem "Internationalen Kunstsalon" ausgestellt hatte und von ihrer Anziehungskraft überzeugt war.[909] Bock faßte frühestens während der Pariser Weltausstellung den Entschluß, den *Einzug Karls V.* in seinen Besitz zu bringen, der enorme Preis für das Bild ließ ihn aber zögern, und erst nach der Einigung mit der Hamburger Kunsthalle wagte er zusammen mit Miethke die Investition.

Der Künstler befand sich, wie das letztgenannte Beispiel zeigt, gegenüber dem Händler in einer günstigen Position, zumindest wenn er auf dem Kunstmarkt bereits einen großen Namen hatte. Dann waren seine Werke gefragt und erzielten hohe Preise, und mit der mühsamen, keineswegs immer erfolgreichen Vermarktung brauchte er sich nicht zu befassen. Auch dies ist aber erst ein Aspekt jenes 'Künstlerfürstentums' des späteren 19. Jahrhunderts, denn zu Zeiten Copleys und Wests, selbst noch für Haydon, war das anders. Makart konnte dem Ende der Pariser Weltausstellung in der Gewißheit entgegensehen, einen Abnehmer für sein gewaltiges Bild zu finden. Ein lukratives Angebot kam prompt, und in den Verhandlungen mit Bock und Miethke mußte er vielleicht nicht einmal mit dem Preis heruntergehen, den diese nach ihrer 'Rückversicherung' durch den Vertrag mit der Kunsthalle schließlich aufbrachten. Bereits um die Mitte des Jahrhunderts hatten einzelne Künstler eine ähnlich starke Stellung: William Holman Hunt forderte 1860 von Ernest Gambart, dem führenden Londoner Kunsthändler, 5.500 Pfund für seine *Auffindung des Erlösers im Tempel*.[910] Eine so hohe Summe[911] war bis dahin in England noch nie für das Werk eines lebenden Malers gezahlt worden, doch Gambart ging auf den Handel ein, und die Gewinne, die er später erzielte, gaben ihm recht. Auch gegenüber dem Staat traten renommierte Künstler selbstbewußt auf: Der mit einer Darstellung des Pariser Friedenskongresses von 1856 zur Beendigung des Krimkrieges beauftragte Louis Edouard Dubufe handelte nicht nur ein stattliches Honorar von 40.000 Francs aus, sondern behielt sich in seinem Vertrag mit der französischen Regierung darüber hinaus auch das Vervielfältigungs- sowie ein zeitlich befristetes Ausstellungsrecht vor.[912]

Bemerkenswert ist, daß Kunsthändler sich auch um bislang unbeachtete oder junge, noch unbekannte Talente bemühten. Gambart lud 1855 Rosa Bonheur nach London ein, um ihren von der französischen Kritik zwar in höchsten Tönen gelobten, aber unverkauft gebliebenen *Pferdemarkt* für 40.000 Francs zu erwerben.[913] Die Investition machte sich mehr als bezahlt, und aus dem ersten Kontakt entwickelte sich überdies eine lebenslange, über das Geschäftliche hinausgehende Freundschaft[914]. Ein französischer Kollege Gambarts, Adolphe Goupil, machte sich im Sommer 1870 sogar selbst auf den Weg, als er die Gelegenheit sah, einen vielversprechenden Nachwuchsmaler zu treffen und mit Aufträgen

909 Vgl. unten in der Chronik S. 466.
910 Vgl. ebd., S. 449.
911 Vgl. Reitlinger, *Economics of Taste*, S. 147, der etwas andere Zahlen nennt, aber ebenfalls von einem Rekordpreis spricht.
912 Vgl. oben, S. 98.
913 Vgl. in der Chronik S. 439.
914 Maas, *Gambart*, S. 279.

einzudecken, bevor die Konkurrenz ihm zuvorzukommen konnte.[915] Es handelte es sich dabei um den sechsundzwanzigjährigen Mihály Munkácsy, der kurz zuvor im Pariser Salon mit dem Bild *Der letzte Tag eines Verurteilten* für Aufsehen gesorgt hatte und nach der Verleihung einer Goldmedaille durch die dortige Jury nun auch an seinem Studienort Düsseldorf eine Auszeichnung empfing. "Der Kunsthändler Goupil", berichteten die *Dioskuren*, "kam eigens zu dem Zweck hieher, um den schnell berühmt gewordenen Künstler kennen zu lernen und bei ihm zwei große Gemälde zum Preise von 5.000 Thlrn. zu bestellen. Für sein neuestes Bild, das nach Amerika geht, hat Munkacsy 3.000 Thlr. erhalten, und außerdem hat es ihm eine weitere Bestellung eines Engländers eingetragen". Mit einem einzigen Gemälde war es dem jungen Maler, der erst 1865 ernsthaft mit seiner Ausbildung begonnen hatte, gelungen, glänzend ins Geschäft zu kommen.[916] Goupil scheute keine Mühe, Munkácsys Bekanntschaft zu machen, solange dessen Werke noch für vierstellige Summen zu haben waren; wie der folgende kometengleiche Aufstieg des Ungarn zu einem der Pariser Künstlerfürsten und zum gefeierten Maler seiner Nation zeigt, lag er mit seiner Einschätzung goldrichtig.

Als Auftraggeber im engeren Sinne, also als Besteller von Bildern, deren Themen man bestimmte, auf deren Gestaltung man bis zu gewissem Grad Einfluß nahm und für die von vornherein ein Preis festgesetzt war, traten Kunsthändler weniger häufig in Erscheinung.[917] Im Sommer 1867 vollendeten mehrere Professoren der Weimarer Kunstakademie das fast 30 Quadratmeter messende Monumentalgemälde *Verherrlichung der amerikanischen Union*, das sie nach "speciellen Angaben ihres Bestellers"[918], des Antwerpener Kunsthändlers d'Huyveller, ausgeführt hatten. Das Ergebnis war dementsprechend mißlungen, zumindest nach Ansicht der *Dioskuren*, die das Bild für eine konfuse Mischung aus realistischen und allegorischen Elementen hielten. D' Huyveller hinderte das sicherlich nicht daran, seine Pläne weiter zu verfolgen und es auf eine Ausstellungsreise durch Amerika zu schicken, zumal er kunsttheoretische Spitzfindigkeiten des amerikanischen Publikums kaum befürchten mußte. Dennoch mag er bei späteren Unternehmen dieser Art die Ausarbeitung des Bildprogramms den Künstlern überlassen haben. Besser beraten waren Miethke und Wawra, die - vorausgesetzt, sie erteilten tatsächlich den Auftrag für die *Caterina Cornaro* - Makart sicherlich nicht in stilistische Fragen, vielleicht nicht einmal in die Wahl des Themas hineinredeten, sondern dem Gespür des Farbenzauberers' vertrauten.[919]

Welche Dimensionen die Aktivitäten der großen Kunsthändler in diesem Bereich annehmen konnten, verdeutlicht wiederum das Beispiel Gambarts.[920] Seine stets sehr großzügige Investitionstätigkeit erreichte 1862 mit Ausgaben in Höhe von 22.000 Pfund ihren Höhepunkt: Bei William Powell Frith, einem damals hochberühmten Maler von Szenen aus dem 'modernen Leben'[921],

915 Zum folgenden s. *Dioskuren*, 1870, S. 207.
916 Vgl. Zsuzsanna Bakó, "Mihály Munkácsy", Ausst.-Kat. *Makart und der Historismus*, o. S., und Lajos Végvári, Munkácsy (Übersetz. aus dem Ungar.), Budapest 1961, S. 7-10.
917 Neben den im folgenden behandelten Beispielen vgl. in der Chronik S. 488 (Februar 1883).
918 Vgl. ebd., S. 456f.
919 Vgl. ebd., S. 468-470.
920 Zum folgenden s. Maas, *Gambart*, S. 158f.
921 Vgl. unten in der Chronik S. 445f. zu dessen *Derby-Tag*, sowie allgemein zu Sujets dieser Art den entsprechenden Abschnitt im Kapitel "Themen", S. 359-364.

orderte er drei großformatige Gemälde unter dem Titel *Die Straßen von London*, für die er, einschließlich aller Vorstudien und der Vervielfältigungsrechte, 10.000 Pfund in Aussicht stellte; 8.000 Pfund zahlte er dem belgischen Maler Hendryk Leys (1815-1869) für die Kartons mit den Skizzen, nach denen dieser - für die gleiche Summe - das Antwerpener Rathaus ausgemalt hatte; seinen "old friend" Gallait schließlich bat Gambart, ihm für 4.000 Pfund eine gewaltige *Pest in Tournai*[922] auszuführen, die noch 2 Meter breiter sein sollte als die *Abdankung Karls V.*, die damals gerade in London auf der Weltausstellung zu sehen war.

Wo Kunstwerke so sehr auf ihre Funktionen als Spekulationsobjekte und Einnahmequellen reduziert wurden wie im Falle von Tourneebildern, war es durchaus konsequent, daß nicht nur Kunsthändler als Geldgeber auftraten, sondern auch branchenfremde Geschäftsleute. Schon 1808 gaben amerikanische Unternehmer bei David eine Replik der *Krönung des Kaiserpaars* in Auftrag, um es in ihrer Heimat auf Tournee gehen zu lassen.[923] Ähnliches hatte jener "Waarenmakler"[924] vor, der Leutzes *Washington überquert den Delaware* 1853 in Bremen erstand. Zu erwähnen ist auch jenes Stuttgarter "Konsortium"[925], das 1870 Schwinds Aquarellzyklus der *Schönen Melusine* erwarb, ihn auf eine vierjährige Wanderausstellung schickte und dann für 20.000 Taler an den österreichischen Kaiser weiterverkaufte. Von dem Warschauer Bankier Rosenblum, der 1878 Matejkos *Schlacht bei Grünwald* erwarb, um es auf ähnliche Weise zu vermarkten, wird noch die Rede sein.[926]

1.2. Die Entstehung des Tourneebildes

Viele der Gemälde, die dem Publikum in separaten Veranstaltungen oder als besondere Zugstücke in regulären Ausstellungen vorgeführt wurden, hatten die Künstler nicht primär zu diesem Zweck geschaffen. Hone wollte den *Zauberer* ursprünglich in der Jahresausstellung der Royal Academy präsentieren, auch wenn er damit rechnen mußte, daß man das Gemälde aufgrund seines provokanten Inhalts ablehnen würde. Copleys *Gibraltar* entstand im Auftrag der Stadt London, und die temporäre Rolle des Bildes als sensationelles Ausstellungsstück war lediglich eine vorher abgesprochene Form der Finanzierung. Bendemanns *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* und Lessings *Hussitenpredigt* hatte der preußische Kronprinz in herkömmlicher Weise für seine Sammlung erworben; erst durch das öffentliche Interesse wurden die Bilder zu jahrelang durch Deutschland reisenden Attraktionen der Kunstvereinsausstellungen. Andererseits läßt sich die Tradition des Tourneebildes im engeren Sinne von

922 Die *Pest in Tournai* hängt heute gegenüber der *Abdankung Karls V.* im Musee des Beaux-Arts von Tournai. Über die Ausstellungsgsgeschichte des Gemäldes ist mir nichts bekannt.
923 Siehe dazu oben S. 91f.
924 Siehe oben, S. 139.
925 Vgl. in der Chronik S. 464.
926 S. unten S. 284f.

Werken wie dem *Einzug Karls V.* aus weit zurückverfolgen, bis hin zu Copleys *Chatham* und *Pierson*, oder wenigstens bis zu Wests biblischen Historienbildern. In letzteren steht es bereits idealtypisch vor uns: beeindruckend in seinen Dimensionen und auch sonst in jeder Hinsicht spektakulär, ohne Bestimmungsort und für den Privatbesitz ungeeignet, ein reines Ausstellungsstück.

Wer ein solches Werk in Angriff nehmen wollte, benötigte zunächst einmal die entsprechenden Räumlichkeiten. Nicht jeder Maler verfügte wie Makart über ein Atelier von der Größe eines Saals. Von Gallait hieß es 1864 in einem biographischen Artikel über ihn und die "belgischen Kunstzustände"[927], er habe sich nach seiner Ansiedlung in Brüssel und einer reichen Heirat "ein eigenes Haus hauptsächlich zu dem Zwecke gebaut, um ein für gewaltige Bilder großes Atelier, Zugänge für Pferde und nöthigenfalls auch für Elephanten zu haben". Doch wie Makart genoß er als führender Künstler seines Landes eine gesellschaftliche und wirtschaftliche Ausnahmestellung, was auch in seiner Bezeichnung als "'Fürst[en] belgischer Maler'"[928] zum Ausdruck kommt. Elefanten als Modelle sind der Phantasie des Autors zuzuschreiben, aber schon bei den Pferden darf man sich nicht sicher sein, denkt man an Copley, der die Schlacht von Gibraltar vor dem entstehenden Bild im Modell förmlich noch einmal schlug. Offenbar besaß auch er ein Atelier von beträchtlicher Größe; die über 50 Quadratmeter messende Leinwand mußte er allerdings auf Walzen rollen und stückweise bearbeiten, was die Vollendung seines ambitiösen Projekts zweifellos erschwerte, weil er nie die gesamte Darstellung überblicken konnte.[929] Als hundert Jahre später Edouard Charlemont für die Ausstattung des am 14. Oktober 1888 neueröffneten Wiener Burgtheaters die gigantische Darstellung *Apoll und die Musen* schuf, stellte der Auftraggeber, vermutlich die Stadt, geeignete Räumlichkeiten zur Verfügung: Bei der karg eingerichteten Halle (Abb. 85), möglicherweise ein Überbleibsel der Weltausstellungsarchitektur von 1873, handelte es sich offensichtlich nur um eine vorübergehende Arbeitsstätte.[930]

Nicht nur die Notwendigkeit eines geräumigen Ateliers machte die Beschäftigung mit der Historienmalerei zu einer teuren Angelegenheit, die einen gewissen Wohlstand auf seiten des Künstlers voraussetzte, sondern auch die erheblichen Kosten, die mit der Ausführung eines monumentalen Gemäldes verbunden waren. Zu den hohen Aufwendungen für Material und Modelle kam belastend die lange Entstehungszeit hinzu. Sie brachte zwangsläufig Verdiensteinbußen mit sich, weil der Maler kleinere Aufträge, die sofort Geld einbrachten, ablehnen mußte. Konkrete Summen werden in den Kunstzeitschriften fast nie genannt und auch in der Forschungsliteratur findet man sie selten. Aus Jacques Lethèves Darstellung des Alltags französischer Künstler im 19. Jahrhundert erfährt man lediglich etwas über die Herstellungspreise für durchschnittliche Gemälde.[931] Ein kleineres Figurenbild (125 x 80) schlug in einem Beispiel von 1898 mit 558 Francs zu Buche, wovon 100 Francs auf Farben, 300 Francs auf Modelle, der Rest auf Leinwand und Rahmen entfielen. Bei einem Großformat vervielfachten sich die

927 *Dioskuren*, 1864, S. 458.
928 Ebd., S. 459.
929 Siehe oben, S. 50.
930 Das Wiener Burgtheater war bis 1888 im Ballhaus untergebracht und zog dann in den von Gottfried Semper und Carl Hasenauer entworfenen Bau am Ring um.
931 Lethève, Daily Life, S. 149f., hier S. 150.

Ausgaben entsprechend. Copley gab seine Materialausgaben für *Gibraltar* mit 300 Pfund an.[932] Géricault zahlte 1818 für die 35 Quadratmeter messende Leinwand, auf die er *Das Floß der Medusa* malte, 440 Francs, dazu kamen Hunderte von Francs für Farben und anderes Material.[933] Das 1892 vollendete Kolossalbild *Das Ende Babylons* kostete Georges Rochegrosse nach Angaben seiner Frau nicht nur drei volle Arbeitsjahre, sondern auch 40.000 Francs für "Modelle, Leinwand, Farben, Kostüme u.s.w."[934]. Das mag bewußt übertrieben sein, aus Sensationshascherei oder um den Marktwert des Werkes zu erhöhen; vierstellige Francbeträge im Verlauf des Jahrhunderts, bis hin zu fünfstelligen an dessen Ende, sind für Gemälde dieser Größe aber sicherlich zu veranschlagen.

Wer ein solches auf eigene Rechnung schuf, ging, wenn er nicht zu den 'Stars' der Kunstwelt gehörte oder Vermögen besaß, ein Risiko ein. Ein Schicksal, wie Haydon es erlitt, war zwar eine Ausnahme: Zu viel von sich und dem Publikum fordernd, sich selbst wohl auch überschätzend, galt sein ganzes Streben der 'großen', in seinem Falle jedoch brotlosen Historienmalerei, bis er am Ende, zermürbt von den ständigen Verfolgungen seiner Gläubiger und vor allem davon, daß ihm nicht die erhoffte Anerkennung durch die englische Öffentlichkeit zuteil wurde, den Freitod suchte. Eine Ausnahme war es aber nur deshalb, weil viele Künstler nach reiflicher Überlegung den sicheren, ihren Fähigkeiten vielleicht auch angemesseneren Weg wählten und sich als Porträt- oder Genremaler verdingten. Nicht jeder brachte das Können mit, eine Leinwand von monumentalen Ausmaßen technisch zu bewältigen. Der Anblick Charlemonts auf dem Leitergestell vermittelt einen Eindruck von den Schwierigkeiten, allein nur die Komposition zu überblicken. Nun handelt es sich hier um ein Extrembeispiel; selbst die größten Tourneebilder fielen nur halb so groß aus wie jene Theaterdekoration. Doch auch die Ansicht Menzels vor der *Krönung Wilhelms I.* (Abb. 86) läßt erahnen, welche Leistung die Vollendung solcher großformatigen Gemälde bedeutete.

Auf zwei in der Fallstudie behandelte Dinge sei an dieser Stelle hingewiesen, die Makarts *Einzug Karls V.* einmal mehr zu einem Vertreter des Tourneebildes par excellence machen.[935] Das eine betrifft die Angewohnheit des Künstlers, den Farben Asphaltstoffe und Sikkative beizumischen, Substanzen, mit denen sich die Leuchtkraft der Pigmente für gewisse Zeit erheblich steigern ließ, um so die Kritiker und das Publikum zu verblüffen. Das damit verbundene Risiko war bekannt. Die zu erwartenden Schäden reichten von raschem und starkem Nachdunkeln bis hin zur Zerstörung des Kolorits und somit zum Totalverlust des Bildes. Makart mag in dieser Hinsicht einen zu schlechten Ruf besessen haben, doch zumindest beim *Einzug Karls V.* sparte er nicht mit dem Einsatz derartiger Mittel. Die Bestimmung des Gemäldes als 'Konsumprodukt', das nach einer mehrjährigen Wanderausstellung die ihm zugedachte Aufgabe im wesentlichen bereits erfüllt hatte, wirkte sich also bis in die materielle Gestaltung hinein aus. Um ihm als Tourneebild die nötige Attraktivität zu verleihen, wurde es ohne Rücksicht auf spätere Verluste farblich 'hochgetrimmt' - wie die Äußerungen der Kritiker über 'sinnbetörenden Glanz' und

932 Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 334.
933 Rosenthal, "Géricault's Expenses".
934 Vgl. unten in der Chronik S. 496.
935 Vgl. zum folgenden oben S. 174f.

'blendende Farbenmeere' zeigen, mit Erfolg. Hier fügt sich nahtlos der zweite Aspekt an. Die Vorbereitung des Bildes auf seine Rolle als Ausstellungsstück endete bezeichnenderweise nicht im Atelier, sondern erst im Wiener Künstlerhaus; hier, wo die Lichtverhältnisse anders waren, gab Makart ihm den letzten Schliff.[936] Die Abstimmung des Exponates auf die im Ausstellungssaal herrschenden Bedingungen hatte allerdings eine lange Tradition und war keineswegs nur bei Tourneebildern üblich. In England fanden seit 1809 alljährlich, unmittelbar vor dem Beginn der Ausstellung der Royal Academy, die sogenannten "varnishing days" statt, die zum Firnissen der Bilder dienten, aber auch für letzte Änderungen genutzt wurden.[937]

1.3. Planung und Organisation von Einzelbildausstellungen

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts übernahmen die Künstler notgedrungen oft selbst die Vermarktung ihrer Werke. Copley begab sich 1781, nach der Vollendung von *Chatham*, auf die Suche nach einem geeigneten Ausstellungslokal, verfaßte den Text der Pressemitteilung und mühte sich später jahrelang darum, den Verkauf von Stichen anzukurbeln sowie einen Abnehmer für das Bild zu finden. Haydon legte 1820 sogar persönlich mit Hand an, um den Ausstellungraum in Bullocks Egyptian Hall für die Präsentation von *Christi Einzug in Jersalem* nach seinen Wünschen herzurichten. In den Vereinigten Staaten, wo es bereits erstaunlich früh zu Wanderausstellungen einzelner Gemälde kam, ging der Künstler meist zusammen mit seinem Werk auf Reisen. Einiges darüber ist durch den Maler und Schriftsteller William Dunlap (1766-1839) überliefert, der, gleichsam als ein amerikanischer Vasari, 1834 die erste Kunstgeschichte der Vereinigten Staaten veröffentlichte und darin auch über die eigene Laufbahn ausführlich berichtete.[938] In den Jahren 1821/22 führte er nach gedruckten Beschreibungen und Stichen auf einer 6 Meter breiten und 4 Meter hohen Leinwand eine Kopie des Westschen Erfolgsbildes *Die Verurteilung Christi* aus.[939] Vor der Erstausstellung im Mai 1822 in seinem damaligen Wohnort Norfolk (Virginia) ließ er ein "descriptive pamphlet"[940] drucken, "in which I pointed out all the figures borrowed from West". Für die anschließende Tournee entlang der Ostküste engagierte er einen jungen irischen

936 Siehe oben S. 188.
937 Luckhurst, *Story of Exhibitions*, S. 35, schildert die Entstehung der varnishing days, in deren Tradition die heutige "vernissage" steht.. Die Regel, nach Verstreichen der Abgabefrist kein Bild mehr zur Ausstellung der Royal Academy zuzulassen, umgingen um 1800 manche Akademiker, indem sie Werke in halbfertigem Zustand einreichten und erst vollendeten, als sie bereits im Ausstellungssaal hingen. Nach Protesten von seiten der nichtakademischen Künstlerschaft und der Presse wurde dieses Privileg 1809 auf drei offizielle varnishing days beschränkt und später ganz abgeschafft. Im Jahre 1859 wurden die varnishing days dauerhaft wieder eingeführt, allerdings als Recht für alle ausstellenden Künstler. Vgl. zu den vernissages im Pariser Salon unten S. 385f.
938 William Dunlap, *A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*, 3 Bde., New York 1969 (Nachdruck der zweibänd. Originalausg. von 1834).
939 Ebd., 283ff. Zu den mindestens bis 1832 andauernden Wanderausstellungen dieses und später geschaffener Monumentalgemälde Dunlaps s. S. 288-309.
940 Ebd., S. 288.

Maler namens Doherty, der das Bild begleiten und vor Ort die Ausstellungen organisieren sollte, während er selbst sich um die Verschiffung einer Reihe anderer Arbeiten nach New York kümmerte. Da Doherty "new to the business of exhibiting pictures"[941] war, ließ er ihm gezielte Anweisungen übermitteln oder unternahm gelegentliche Abstecher zu einzelnen Ausstellungsorten, um die Vorbereitungen persönlich zu überwachen. Als er nach den insgesamt enttäuschenden Ergebnissen der ersten Monate von Erfolgen aus Portland hörte, wo innerhalb von zwei Wochen ein Reingewinn zwischen 200 und 300 Dollar erzielt wurde, hielt ihn nichts mehr in Norfolk: "On hearing of this success, I passed rapidly by land on to Portland, for the purpose of stopping at all the towns, and securing rooms for exhibition. I obtained public buildings, court-houses, and churches, free of charge"[942]. Rückschauend konnte er feststellen, daß sich der Einsatz gelohnt hatte: "My visits to the eastern towns had faciliated my agent's operations, and he was successful"[943]. Andererseits hielt ihn das ständige Hin- und Herpendeln, das auch in den folgenden Jahren kaum nachließ - noch 1832 war die *Verurteilung Christi* in den östlichen Staaten unterwegs -, von der raschen Verwirklichung anderer Projekte ab, etwa der Ausführung einer monumentalen *Kreuztragung*, die er Ende 1822 als zweiten Teil zu einem Zyklus der Passionsgeschichte begann.

Als fünfzig Jahre später Makart an der Inszenierung der *Caterina Cornaro* im Wiener Künstlerhaus mitwirkte, oder Wilhelm Kaulbach sein umstrittenes "Inquisitionsbild"[944] auf der Rundreise durch die deutsche Ausstellungslandschaft persönlich begleitete, geschah das nicht mehr aus purer Notwendigkeit, sondern im Falle Makarts aus der Lust am dekorativen Arrangement, bei Kaulbach aus werbestrategischem Kalkül. Im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert präsentierten Künstler einzelne Hauptwerke nur noch dann in eigener Verantwortung, wenn sie sie der Öffentlichkeit aus Anlaß der Fertigstellung im Atelier vorführten. Dabei handelte es sich allerdings meist um kostenlos zugängliche oder wohltätige Veranstaltungen, in denen Gemälde gezeigt wurden, die ihre Entstehung privaten oder öffentlichen Aufträgen verdankten und unmittelbar vor der Übergabe an die Besteller standen.[945] Die kommerzielle Verwertung von Tourneebildern im Ausstellungsbetrieb hingegen lag fast immer in den Händen von Kunsthändlern, welche die vielfältigen Probleme, die gerade bei internationalen Ausstellungsreisen anfielen, weitaus besser zu lösen verstanden als die Künstler selbst. Einen Eindruck davon, was es bei einer Wanderausstellung alles zu tun gab, vermittelt Maas' Schilderung von Gambarts Aktivitäten im Herbst 1861:

> "While 'The Light of the World' continued its triumphant progress in the provinces ... and the subscription lists grew longer day by day, Gambart himself was turning up all over the British Isles - now in Leeds ... now in Glasgow, now in Birmingham visiting retail printsellers and patrons. Hiring canvassers, travellers and toll-keepers, and booking galleries for special exhibitions, he covered hundreds of miles by trains and carriages"[946].

Ein Maler wäre mit diesen Aufgaben hoffnungslos überfordert gewesen, ganz abgesehen davon, daß ihm die ständigen Reisen kaum noch Zeit zum Arbeiten gelassen hätten. Selbst unter den Kunsthändlern gab

941 Ebd., S. 289.
942 Ebd., S. 291.
943 Ebd.
944 Vgl. dazu in der Chronik S. 463f.
945 Vgl. ebd. S. 438 (Leutze) u. 440 (Gallait).
946 Maas, *Gambart*, S. 151.

es nicht viele, die sich solchen Herausforderungen stellten. Nur wer erfindungsreich und unkonventionell vorging, wer zu verhandeln und zu improvisieren verstand, wer krude Effekte bei der Präsentation ebensowenig scheute wie den Einsatz moderner Technik, wer bedenkenlos aggressive Werbemethoden verwandte und das Spiel mit der Presse beherrschte, der konnte hier erfolgreich sein. England mag um die Mitte des Jahrhunderts mit Persönlichkeiten wie Gambart noch eine Vorreiterrolle gespielt haben, doch auch in Deutschland war es offenbar bereits 1854 üblich, daß "bedeutende Kunstwerke" von Händlern erworben und "in grösseren Städten zum Vortheile der Unternehmer besonders ausgestellt"[947] wurden, wie aus dem Aufruf zur Gründung der Verbindung für historische Kunst hervorgeht. Von Adolphe Goupil ist dergleichen um 1850 aus Paris bekannt[948], und ein bis zwei Jahrzehnte gab es in allen Großstädten Kunsthändler, die nebenbei als spekulative Ausstellungsveranstalter tätig waren; erwähnt seien Charles Sedelmeyer[949] in Paris, Miethke in Wien, Lehmann[950] in Prag, oder Bock in Hamburg.

Der erste Schritt bei der Vorbereitung einer Wanderausstellung war das Festlegen der Route. Jeder Umweg verursachte zusätzliche Kosten, brachte eine unnötige physische Belastung des Gemäldes mit sich und verringerte überdies durch die Verkürzung der tatsächlichen Ausstellungsdauer die Einnahmen. Besonders unangenehm war es, wenn gescheiterte Verhandlungen oder sonstige Umstände den Termin am nächsten vorgesehenen Ort platzen ließen und das Unternehmen so zu einer Zwangspause - im besten Fall zur Verlängerung der aktuellen Ausstellung - verurteilten, bis die Veranstalter eine Ausweichlösung fanden. Wenn, wie im Falle des *Einzugs Karls V.*, das Bild nur für begrenzte Zeit zur Verfügung stand, war jeder Tag kostbar und eine straffe Planung um so wichtiger; dennoch erweckt die zweijährige Rundreise unter der Leitung Bocks und Miethkes insgesamt den Eindruck, daß auch hier viele Entscheidungen kurzfristig getroffen wurden, daß gelegentlich der Zufall mitspielte und man die Gunst der Stunde nutzte. Andererseits war Flexbilität nützlich, gleichsam eine Vorbedingung für das Gelingen des Unternehmens, wußte man doch nie, wie das Publikum in einer bestimmten Stadt reagierte, ob überdurchschnittliches Interesse - ausgelöst etwa durch Skandale, wie in Dresden, Basel oder Stuttgart - eine spontane Verlängerung erforderlich machte, oder ob im Gegenteil mangelnde Anteilnahme des Publikums - durch Übersättigung mit Kunst, wie möglicherweise in London - eine vorzeitige Schließung und Weiterreise empfehlenswert erscheinen ließ.

In Frage kamen von vornherein nur Städte von einer gewissen Größe. Friedrich Lucanus beschrieb 1860 die finanzielle Misere der Kunstvereine unter anderem mit dem Hinweis darauf, daß bei vielen ihrer Ausstellungen die Eintrittsgelder nicht dazu ausreichten, die hohen Kosten zu decken, und nur in "sehr großen Städten Ueberschüsse gewonnen werden"[951]. Dasselbe galt für Einzelbildausstellungen. In einer Zeitungsnotiz über John Martins Apokalypse-Zyklus hieß es 1872, er werde in der Regel nur in Städten

947 Vgl. das vollständige Zitat oben, S. 147.
948 Vgl. in der Chronik S. 435 (Delaroche).
949 Vgl. ebd. S. 482f.
950 Vgl. ebd. S. 472f.
951 *Dioskuren*, 1850, S. 191f., hier S. 192. Vgl. oben, S. 154f.

mit mindestens 30.000 Einwohnern gezeigt.[952] Von Vorteil war, wenn dort gleichzeitig Großereignisse anderer Art stattfanden, die auswärtiges Publikum anzogen. So profitierten Bock und Miethke von der erwähnten Kunstgewerbeausstellung in Leipzig und der Internationalen Kunstausstellung in München, gegebenenfalls auch von den nationalen Jubiläumsfeierlichkeiten in Brüssel.

Man strebte an, sich bereits vor Beginn der Tournee mit möglichst vielen Ausstellern zu einigen, Route und Zeitplan auszuarbeiten, auch wenn davon auszugehen war, daß es später zu Änderungen kommen würde. Der Berliner Kunsthändler Sachse gab im August 1871 kurzerhand eine Anzeige[953] (Abb. 87) in der *Kunst-Chronik* auf, in der er die Erwerbung der Makartschen *Abundantia*-Bilder bekanntmachte und die an ihrer Ausstellung interessierten "Institute" aufforderte, mit ihm in Kontakt zu treten. Er sprach zwar zunächst gezielt die Kunstvereine an, wählte dann aber die allgemeine Formulierung, denn es kamen ebenso Künstlervereine, Akademien und andere Kunsthändler in Betracht. Wie wichtig neben den Permanenten Ausstellungen der Kunstvereine die des Kunsthandels waren, ja wie sehr sich beide im Grunde ähnelten, geht aus Anzeigen für letztere hervor. Louis Bocks Inserat[954] (Abb. 88) von 1873 in den *Dioskuren* wirkt kaum noch wie Werbung eines auf den Verkauf spezialisierten Händlers, sondern fast schon wie die Ankündigung einer Institution, die, wie die Kunstvereine, einen Überblick bot über das aktuelle in- und ausländische Kunstschaffen, die auch dem reinen Schaugenuß diente, damit fast eine öffentliche Bildungsaufgabe wie jene übernahm, was wiederum dazu 'berechtigte', ebenfalls Eintrittsgeld zu verlangen; bezeichnenderweise war das aktuelle Zugstück des Italieners Antonio Rotta unverkäuflich. Aufschlußreich ist auch die Anzeige des Breslauer Kollegen Theodor Lichtenberg rechts daneben, die mit dem Angebot, für "bedeutende" Werke Honorar zu zahlen, gewissermaßen ein Pendant zu dem Aufruf Sachses bildet. Hinsichtlich der regulären Kunstware bot Lichtenberg nicht so großzügige Konditionen, wie eine wenige Monate später in derselben Zeitschrift plazierte Anzeige[955] (Abb. 89) verrät. Immerhin kam er für die Transportkosten auf und garantierte die pünktliche Absendung der Bilder zum nächsten Ausstellungsort; über die Höhe seiner Provision im Falle des Verkaufs sagt der Text freilich nichts.

Auch die Kunstvereine waren interessiert daran, 'bedeutende' Werke zu zeigen, und gingen seit der Mitte des Jahrhunderts notgedrungen dazu über, Leihgebühren oder Tantiemen zu zahlen, auch wenn sie sich offiziell nicht in Systeme dieser Art einbinden lassen wollten. Lucanus beklagte 1867, daß "selbst vorherbedungene Miethe für bestimmte Zeit, ein gewisser Antheil der Gesamteinnahme für das Verleihen von Bildern ... verlangt und bezahlt [wird], wo auf reichen Besuch zu rechnen ist"[956]. Der Münchener Kunstverein lehnte zwar 1873 Sachses Angebot ab, die *Abundantia*-Bilder gegen Übernahme sämtlicher Unkosten sowie wahlweise der Zahlung einer Tagesmiete in Höhe von 25 Talern oder der Abgabe von 25 Prozent der Einnahmen für ihre Ausstellung auszuleihen, unterhielt aber zu dieser Zeit offenbar bereits entsprechende Geschäftsbeziehungen zu dem Berliner Händler, denn im folgenden Jahr kündigte er eine

952 Balston, *Martin*, S. 247, bringt ein entsprechendes Zitat aus dem *Newcastle Courant*.
953 *Kunst-Chronik*, 1872, S. 168.
954 *Dioskuren*, 1873, S. 153.
955 Ebd., S. 372.
956 Vgl. oben S. 163.

mit ihm bestehende Vereinbarung über die entgeltliche Zusendung von Gemälden, weil die erhaltenen Werke von minderer Qualität und die Kosten zu hoch wären.[957] Derlei Rückschläge konnten die Bemühungen des Kunsthandels um den Aufbau großflächiger Vertriebsnetze nur wenig bremsen: 1884 kam es zur Gründung des "Deutschen Ausstellungsverbandes"[958] unter dem Vorsitz von Louis Bock.

Eine Anzeige wie die Sachses findet sich nur einmal in den einschlägigen Zeitschriften; sein Versuch, durch einen öffentlichen Aufruf Interessenten zu gewinnen, war also eine Ausnahme. In der Tat gingen die Besitzer von Tourneebildern meist diskreter vor und wandten sich direkt an potentielle Aussteller, um ihnen ein Angebot zu machen. Ein im Archiv des Wiener Künstlerhauses erhaltener Schriftwechsel[959] ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie die Verhandlungen hinter den Kulissen abliefen, mit welcher Professionalität alle Kostenfaktoren und sonstige Details in die Kalkulation einbezogen wurden und wie verbissen man um die Anteile am Geschäft stritt.

Der in Warschau ansässige Bankier D. Rosenblum kaufte im Sommer 1878 von Jan Matejko in Krakau das kurz vor der Vollendung stehende Monumentalgemälde *Die Schlacht bei Grünwald*. Ganz nach der Philosophie des erfahrenen Unternehmers, daß eine Anlage möglichst schnell Rendite bringen sollte, sondierte er umgehend die Möglichkeiten der Vermarktung. In einem vom 18. August datierten Brief teilte er der Wiener Künstlergenossenschaft mit, das Bild werde binnen eines Monats fertig sein und nach einer zweiwöchigen Ausstellung in Krakau - deren Erlös wohl noch Matejko selbst zugute kam - in seinen Besitz übergehen. Er sei "nicht abgeneigt", es dann zunächst in Wien zu zeigen, und bat um Mitteilung darüber, zu welchen Bedingungen man es für eine längstenfalls dreimonatige Ausstellung "auf eigene Rechnung und Gefahr" übernehmen wolle und welchen Betrag man dafür zu zahlen bereit sei. Nach dem Hinweis auf die gewaltigen Maße[960] - es sei "inclusive Rahmen ca 10 1/4 Meter lang und ca 5 Meter hoch" - schloß er das Schreiben mit der geschickten Bemerkung, es bewürben sich bereits die Kunstvereine in Wien und Pest um dieses "Geschäft", so daß er eine baldige Antwort erwarte, die übrigens an ihn persönlich zu adressieren sei.

Die Künstlergenossenschaft antwortete schon am 30. August, hatte also offenkundig großes Interesse daran, *Die Schlacht bei Grünwald* als Zugstück zu gewinnen. Auf den Vorschlag Rosenblums einer Ausstellung 'auf eigene Rechnung und Gefahr' ließ sie sich aber nicht ein, sondern unterbreitete ihm ein eigenes Angebot. Man sei bereit, das Gemälde für eine zunächst auf sechs Wochen befristete Ausstellung zu übernehmen. Rosenblum stehe nach Abzug der Ausgaben für Transport und Versicherung die Hälfte der Einnahmen aus den Eintrittsgeldern zu. Die Karten würden an Wochentagen 50 Kreuzer, Sonn- und Feiertags ab 14.00 Uhr 20 Kreuzer kosten, der freie Eintritt für Genossenschaftsmitglieder sowie die Ermäßigungen für Dauerkarteninhaber blieben erhalten. Für den Weitertransport zum nächsten

957 Langenstein, *Münchener Kunstverein*, S. 207f.
958 Die *Kunst-Chronik*, 1885, Sp. 77, erwähnt dessen erste Versammlung in Berlin am 16. Oktober 1884 und zählt folgende Mitglieder auf: "... Verein Berliner Künstler in Berlin, Kunstverein in Bremen, Th. Lichtenberg in Breslau, Ed. Schulte in Düsseldorf und Köln, Kunstverein in Frankfurt a. M., P. del Vecchio in Leipzig, Kunstverein in München, L. Bock und Sohn in Hamburg". Über die weitere Entwicklung des Verbands ist mir nichts bekannt.
959 Akte "Munkácsy/Matejko", Künstlerhaus-Archiv.
960 In einem späteren Brief, datiert auf den 9. Oktober, präzisierte er die Maße auf 1080 cm x 580 cm.

Ausstellungsort habe Rosenblum aufzukommen. Ohne direkt auf dessen Drohung einzugehen, das Bild anderweitig zu vermieten, wurde betont, daß es bekanntlich neben dem großen Saal des Künstlerhauses keine andere Stätte in Wien gebe, wo sich ein so großes Gemälde unter vergleichbar günstigen Bedingungen präsentieren lasse, und man daher zu Zugeständnissen bereit sei, "wie sie unter gleichen Umständen kaum ein anderer Verein" machen würde.

Rosenblum erwies sich als zäher Verhandlungspartner. Am 9. Oktober teilte er der Genossenschaft mit, er gebe "natürlich gern Ihrem Künstlerhause den Vorzug vor anderen Bewerbern, sofern ihre Bedingungen annehmbar sein werden", was aber bisher leider nicht der Fall sei. Er verlangte nun drei Viertel der Einnahmen, "ohne irgend welchen Abzug für Assecuranz, Auspackung, Aufstellung und Wiederverpackung", wollte das Bild dafür frei Haus liefern und nach Ablauf von zwei Monaten am Künstlerhaus wieder in Empfang nehmen. Das war hoch gepokert, daran änderte auch die Zustimmung zu freiem Eintritt für Mitglieder sowie verbilligten Karten für Abonennten nichts. Doch auch auf seiten der Künstlergenossenschaft behielt man die Nerven. Am 19. Oktober, einen Monat vor dem anvisierten Beginn der Ausstellung, erhielt Rosenblum aus Wien zur Antwort, man wolle die benannten Kosten voll tragen, wenn Rosenblum wie angekündigt den Transport übernehme. Hinsichtlich der Aufteilung der Eintrittsgelder sei allerdings kein weiteres Entgegenkommen möglich. Im übrigen werde die gleichzeitig im Künstlerhaus stattfindende große Ausstellung von Werken Wiener Künstler gewiß erheblich zum "materiellen Erfolg" der Veranstaltung beitragen.

Rosenblums Antwortschreiben ist nicht erhalten, doch die an ihn adressierte Schlußabrechnung zeigt, daß er sich mit dem Erreichten zufrieden gab. Darin heißt es, in der Zeit vom 21. November 1878 bis zum 8. Januar 1879 seien insgesamt 2.220,20 Gulden eingenommen worden, wovon ihm die Hälfte zustehe. Das war keineswegs ein spektakuläres Ergebnis, vergleicht man es mit der Ausstellung des *Einzugs Karls V.* neun Monate zuvor, die in einem Drittel der Zeit das Sechsfache eingebracht hatte. So hatte denn auch der Besuch schon zur Jahreswende so stark abgenommen, daß die Verwaltung des Künstlerhauses am 2. Januar Rosenblum telegraphisch um sein Einverständnis bat, die Ausstellung vorzeitig schließen zu dürfen.

1.4. Transport, Verpackung und Schäden, Frachtkosten und Versicherung

Jeder Transport von Kunstwerken belastet deren fragile Substanz und birgt das Risiko irreparabler Schäden. Gegenwärtig scheint die zweite große Zeit der Wanderausstellungen, die in den sechziger Jahren begonnen hat, zu Ende zu gehen. Trotz raffinierter Verpackungsmethoden, technisch hochgerüsteter 'Klimakisten' und erschütterungsarmer Transportmittel erteilen immer mehr Museen ihren in aller Welt gefragten Prunkstücken Reiseverbot. Anfällig sind nicht nur die jahrhundertealten Bestände von

Mittelalter bis Rokkoko, sondern aufgrund der Instabilität der verwandten Techniken und Materialien auch viele Werke der modernen Kunst. Im 19. Jahrhundert, der ersten Epoche der Wanderausstellungen, fehlten die wissenschaftlichen Erkenntnisse, die technischen Möglichkeiten, und nicht zuletzt die entsprechende Infrastruktur, mit der man heute Schadensminimierung betreibt. Den Konservatoren des Louvre würden sich zweifellos die Haare sträuben, erführen sie Genaueres über den Transport von Géricaults *Floß der Medusa* von London nach Dublin; das bleibt ihnen erspart, weil darüber keine Berichte vorliegen. Ganz allgemein ist die Quellenlage auf diesem Gebiet ungünstig.

Vor dem Aufkommen der Eisenbahn, also bis um 1840, war die Beförderung der Ausstellungsware von einer Stadt zur anderen nicht nur teuer - daran sollte sich später nichts ändern - sondern auch zeitaufwendig und stets eine Tortur für die Bilder. Trevor Fawcett, der die Anfänge des Kunstlebens in den englischen Provinzen untersucht hat, gibt die Geschwindigkeit einfacher Frachtwagen ("waggons") in den zwanziger Jahren mit 4 Meilen pro Stunde an.[961] Das war die preiswerteste Transportmöglichkeit, doch mußten sich die Bilderkisten den Platz mit Frachtgut aller Art teilen, in einem genauer beschriebenen Beispiel von 1826 mit Möbeln, Käselaibern, Behältern mit Öl und Teer, Fässern, Getreide und ähnlichem mehr. Von London in das 350 Kilometer entfernte Leeds benötigte ein solcher Wagen 1809, und noch 1830, viereinhalb Tage. Schneller, aber auch teurer, und nur zur Aufnahme kleinformatiger Gemälde geeignet, war eine andere Art von Fuhrwerken, die sogenannten "coaches"[962]. Sie legten die genannte Strecke 1809 in 32 Stunden, 1830 in 24 Stunden zurück. Dabei ging es, ohne wirksame Federung, über Stock und Stein; die verheerenden Folgen für manche schlecht verpackten und verladenen Bilder sind leicht vorstellbar. Schonender war der Wasserweg, und wo immer sich die Gelegenheit bot, wich man auf ihn aus. In Deutschland kam dem Rhein, an dessen Lauf wichtige Kunststädte wie Düsseldorf, Köln und Karlsruhe lagen, als Nord-Süd-Verbindung besondere Bedeutung zu.[963]

Die Binnenschiffahrt blieb auch unter dem Siegeszug der Eisenbahn ein wichtiges und ausbaufähiges Beförderungsmittel, doch war letztere das "schlechthin revolutionäre Transportsystem des 19. Jahrhunderts"[964], das "gesellschaftliches wie individuelles Leben in den Regionen und Städten umstürzend beeinflußt [hat]". Die Reisezeit verringerte sich durch die Einführung der Eisenbahn 1838 auf der Strecke Dresden-Leipzig von 21 auf 3 Stunden, und um von Köln nach Berlin zu gelangen, benötigte man statt einer Woche nur noch 14 Stunden.[965] In Deutschland betrug das Schienennetz im Jahre 1840

961 Fawcett, *English Provincial Art*, S. 207f.

962 Fawcett nennt außerdem "vans" als dritten Typ von Frachtwagen.

963 Wie wichtig Schiffe als Transportmittel auch nach dem Siegeszug der Eisenbahn blieben, zeigen etwa die Erläuterungen zum "Ausstellungs-Programm..." (vgl. S. 287) von 1869, in denen der "Transport auf Flüssen und Eisenbahnen" gleichwertig behandelt wird.

964 Wolfgang König u. Wolfhard Weber, *Netzwerke. Stahl und Strom*: 1840 bis 1914 (Propyläen Technikgeschichte, hg. v. Wolfgang König, Bd. 4), Berlin 1990, S. 171. Vgl. zu den verschiedenen Transportmitteln und ihrem Verhältnis zueinander die Abschnitte "Schiffsverkehr und Technik" (S. 141-155), "Das Eisenbahnwesen" (S. 171-201) und "Wirtschaftliche Aspekte der konkurrierenden Transportsysteme" (S. 203-209).

965 Ebd., S. 172. Das entspricht etwa der Geschwindigkeit der "waggons" in England. Sicherlich konnte man von Dresden in das nur gut 100 Kilometer entfernte Leipzig auch schneller gelangen, mit Fuhrwerken, die den englischen "coaches" entsprachen.

500 km, 1850 6.000 km, 1860 9.400 km, 1870 19.500 km, 1880 34.000 km und 1890 43.000 km.[966] Entscheidend ist das Wachstum der ersten zwei Jahrzehnte, in denen alle größeren Städte miteinander verbunden wurden. Daß die Eisenbahn auch das Kunst- und Ausstellungsleben 'umstürzend beeinflußte', indem sie der Mobilität bildender Kunst ganz neue Dimensionen gab, bezeugen die enthusiastischen Schilderungen Friedrich Eggers', der schon 1852 "Bilderkisten ... unaufhörlich in grossen Zügen"[967] die "Eisenstrassen des Verkehrs" bedecken sah und vier Jahre später vom "Wandern der Bilderkisten auf den Eisenbahnen"[968] schwärmte, ja dem schien, es führe "kein Zug ab, der nicht Kunstwerke mit sich führte".

Wichtig war angesichts der unvermeidlichen Strapazen für die Bilder eine gute Verpackung, an der es jedoch oft fehlte, selbst wenn man heutige Maßstäbe beiseite läßt und nur die damaligen Möglichkeiten in Betracht zieht. Der Ausschuß des Regensburger Kunstvereins empfahl 1862 in den *Dioskuren*, Kunstwerke mit mehr Sorgfalt zu verpacken und sie, ebenso wie die Kistendeckel, mit Schrauben statt mit Stiften zu befestigen.[969] Das sei zwar kostspieliger, weil Schrauben mehr kosteten und die Verwendung stärkerer Kisten voraussetzten, biete aber zusätzliche Sicherheit. Daß dieser Ratschlag in der Praxis oft nicht beherzigt werde, liege an den Künstlern, welche die "prosaische Aufgabe" der Verpackung ihrer Werke gern Freunden und Spediteuren überließen, oder auch den "Konservatoren" der Kunstvereine, die gelegentlich ihre Aufsichtspflicht gegenüber den Vereinsdienern und hinzugezogenen Tischlergehilfen vernachlässigten. Die Folge sei die Auswahl zu großer Kisten oder solcher von schlechter Qualität sowie die bevorzugte Verwendung von Stiften zur Befestigung, was sich wegen der "notorisch schlechten und rücksichtslosen Behandlung aller, auch der werthvollsten Güter auf den Eisenbahnen und auf deren Nebenwegen" nicht selten räche.

Weitere Einzelheiten darüber, wie die normale Kunstware auf Reisen ging, verrät das von Friedrich Lucanus verfaßte "Allgemeine Ausstellungs-Programm sämmtlicher [sic!] Kunstvereine & Kunstvereinszyklen Mittel-Europas"[970], das die *Dioskuren* im Januar 1869 veröffentlichten. Im Abschnitt "Einsendung und Verpackung" heißt es darin an einer Stelle: "Zu eigner Sicherheit der Absender ist es nothwendig, daß die Gemälde in angemessenen Kisten, höchstens zu zweien verpackt, mit Schrauben befestigt und die Fugen mit Papier verklebt werden". Bemerkenswert ist der Zusatz, daß Gemälde "in glatten, mit farbigem Papier ausgeklebten Kisten ... gern mit denselben ausgestellt" würden. Zwei Monate

---

966 Ebd., S. 196.
967 Siehe oben, S. 152.
968 Siehe oben, S. 153.
969 *Dioskuren*, 1862, S. 203f. Die folgenden Zitate stammen von S. 203. Dieser Beitrag mit dem Titel "Ueber Verpackung und Transport von Kunstwerken" stellt eine Antwort auf einen von Künstlern verfaßten Artikel "rücksichtlich der Verpackung und Rücksendung der Kunstwerke" dar, der am 10. November 1861 in derselben Zeitschrift erschienen war und in dem die Schuld an bestehenden Mißständen einseitig den Kunstvereinen angelastet wurde.
970 Ebd., 1869, S. 31. Lucanus war der Geschäftsführer der westdeutschen Kunstvereine. Als Vorbild diente ihm das Programm dieses Ausstellungszyklus. Davon abweichende Bestimmungen anderer Verbände führte er jeweils gesondert auf. Das Allgemeine Ausstellungs-Programm ist in drei Abschnitte, nämlich "A. Transport und Spesen", "B. Einsendung und Verpackung", und "C. Ausstellungsbedingungen, Garantien, Verkaufsprovisionen" unterteilt. Auf seine Bedeutung für die Erforschung der Kunstvereine und des Ausstellungswesens auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung im 19. Jahrhundert kann hier nur hingewiesen werden. Dasselbe gilt für Lucanus' Erläuterungen des Programms, ebd., S. 106.

erläuterte Lucanus das Programm.[971] Dabei setzte er sich mit den Bedingungen der Versicherungsgesellschaften, namentlich der "Thuringia" als einer der Großen der Branche, auseinander, die in der Praxis oft unerfüllbar seien. Hinsichtlich der Bestimmung, daß Bilder "'nicht auf dem Verdeck oder in offenen Schiffen"' verladen werden dürften, gab er zu Bedenken: "Nun aber können Bilderkisten, deren Umfang das Einschieben in Kulissen-Wagen nicht zuläßt, eben nur auf offenen Wagen und nur mit Decken geschützt verladen werden; solche sind mithin in der Versicherung nicht mit einbegriffen".

Der Transport von Tourneebildern war aufgrund ihrer Größe und ihres Wertes stets eine besonders heikle Angelegenheit. Zweifellos ging man hier mit größerem Aufwand vor und schloß überdies Versicherungen ab, die den spezifischen Problemen von Wanderausstellungen einzelner Monumentalgemälde gerecht wurden. Daß die Wetterverhältnisse diesen unter den oben genannten Bedingungen auf ihren langen Reisen schwer zusetzten, daß manches von ihnen Sturm und Gewitter zum Opfer fiel, liegt auf der Hand. Man ging daher schon früh dazu über, die Leinwand gerollt und mit zerlegtem Rahmen zu befördern, was ihre Unterbringung in geschlossenen Pferdefuhrwerken oder Eisenbahnwaggons erlaubte; bei den ganz großen Formaten gab es ohnehin keine andere Möglichkeit.[972] Konkrete Beispiele dafür sind in den Quellen nur selten zu finden. Es wurde bereits erwähnt, daß die Bilder Gallaits und de Bièfves auf diese Weise ihre Tournee durch Deutschland 1842/43 unbeschadet überstanden.[973] Die *Dioskuren* bemerkten im März 1862 über die zur Weltausstellung nach London abgeschickten preußischen Gemälde, zu denen später noch Menzels *Überfall bei Hochkirch* stieß, sie befänden sich "sorgfältig zusammengerollt in besonderen Kisten, und ebenso auch die Rahmen, die auseinander genommen sind"[974]. Ähnlich hat man sich das bei der Wanderausstellung von Makarts *Einzug Karls V.* vorzustellen; anders wäre etwa der Bahntransport mitten im Winter von Prag oder Warschau nach St. Petersburg - wenn er denn stattgefunden hat - undenkbar.

In organisatorischer und technischer Hinsicht stellen die ausgedehnten Rundreisen kolossaler Tourneebilder beachtliche Leistungen dar, die aber durch entsprechende Unternehmen im Bereich des Panoramas leicht in den Schatten gestellt werden. Ein extremes Beispiel dafür liefert Johann Michael Sattler, der in Begleitung seiner Familie von 1829 an mit einem *Salzburg*-Panorama und einer

---

971 Ebd., S. 106.

972 Von Interesse ist in diesem Zusammenhang das Rundschreiben eines der Mitbegründer der Verbindung für historische Kunst, Schulrat Loof, von 1881, in dem dieser an einer Stelle die Vorteile des Transportes großer Gemälde im gerollten Zustand beschrieb: "Den Beschluss über die Versendung des neu erworbenen Bildes von *Neuhaus*, das ohne Kiste und Blendrahmen schon die Dimensionen 3,4 und 2,3 Mtr. hat, verpackt aber 3,5 und 2,4 Mtr. messen wird, konnte ich nicht ausführen, da ich bereits in früheren Fällen bei Versendung von Bildern, deren Dimensionen geringer waren, die ärgerlichsten Erfahrungen habe machen müssen, so daß ich in einzelnen Fällen genöthigt war, Bilder, die anfangs ungerollt versendet waren, ferner gerollt versenden zu lassen. Die Eisenbahnen können so grosse Kisten nicht in bedeckten Güterwagen befördern, es muss daher der Transport auf offenen Wagen geschehen, wofür Wagenmiethe (für die Meile ca. 3 Mk.) gezahlt werden muß. Da in mehreren Fällen die Fracht bei solchen Sendungen 300 Mk. und mehr betrug, so musste die Kasse der Verbindung den grösseren Theil der Transportkosten übernehmen, ausserdem aber wurde in zwei Fällen das Bild ungeachtet der Einhüllung der Kiste in Theerleinwand durch Regengüsse beschädigt. Auch wird ein grosses Bild, wenn es in horinzontal [sic!] liegender Kiste versendet wird, weit mehr durch Anschlagen der Leinwand gefährdet, während bei Versendung gerollter Bilder in Folge der von mir angeordneten Vorkehrungen nur geringe Beschädigungen sich gezeigt haben."' Zit. nach Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 196, Anm. 17. Zu bedenken ist, daß es sich bei dem Werk von Neuhaus mit unter 10 Quadratmetern Bildfläche im Vergleich etwa zu Makarts fünfmal größeren *Einzug Karls V.* noch um ein relativ kleines Bild handelte.

973 Siehe oben, S. 129.

974 *Dioskuren*, 1862, S. 84.

zusammenlegbaren Rotunde, insgesamt 300 Zentnern Gepäck, zehn Jahre lang in Europa unterwegs war, dabei bis nach Norwegen gelangte, und im Ganzen 30.000 Kilometer zurücklegte.[975]

In den Erläuterungen des Allgemeinen Ausstellungs-Programms von 1869 ging Lucanus auch auf eine andere problematische Klausel der Versicherungsverträge ein, daß nämlich kein Schadensersatz geleistet werde, "wenn nicht eine äußerlich erkennbare Beschädigung [der Bilderkisten, d. V.] vorhanden ist, und diese in unzweifelhafter, unmittelbarer Beziehung zu der vorhandenen inneren Beschädigung steht"[976]. Das jedoch sei, so Lucanus, fast nie nachzuweisen,

> "denn meist entstehen Verletzungen dadurch, daß die Kisten bei dem Auf- oder Abladen den betreffenden Leuten zu schwer werden, oder in eine schiefe Wendung gerathen - insbesondere beim Herein- und Herausschaffen aus dem Güterschuppen - und die Auflader die Kisten fallen lassen. Obwohl dann die Kiste, wenn sie flach niederstürzt, in der Regel äußerlich keine auffallende Verletzung zeigt, so können durch den Schlag doch Schrauben losgerissen, die Stücke, mit denen das Bild eingeheftet ist, locker werden, Rahmstücke abbrechen und dadurch Kriseln und Schabflecke, wenn nicht schlimmere Verletzungen der Bildfläche bewirkt werden, ohne daß man an dem Aeußeren der Kiste eine auffallende Verletzung bemerkt, oder daß ein Zusammenhang einer äußeren Verletzung mit einer im Innern nachgewiesen werden kann".

Derartige Schäden waren bei Tourneebildern durch die getrennte Verpackung von Bild und Rahmen vermeidbar. Diese Methode hatte aber auch Nachteile: Das ständige Auf- und Abrollen der Leinwand führte zu Rissen in der Malschicht, ihr Auf- und Abspannen rief zudem Ausfransungen an den Rändern hervor. Das *Deutsche Kunstblatt* erörterte 1857, anläßlich der nahen Vollendung eines der ersten von der Verbindung für historische Kunst in Auftrag gegebenen Gemälde, Menzels *Zusammenkunft Friedrichs des Großen mit Joseph II. in Neiße*, die Risiken der bevorstehenden Ausstellungsreise.[977] "Hat man da eine zweckmäßige Methode, die Ränder zu schützen, zu verhindern, daß sie von dem öfteren Nageln in Stücke gehen?", fragte der Verfasser des Artikels, offenbar ein der Verbindung nahestehender Kunstvereinsmann, und bat kundige Leser um die Mitteilung von Methoden, die sich in der Praxis bewährt hätten. Daß es allerdings keine Patentlösung gegen diese Art von Verschleiß gab, zeigt das Beispiel von Menzels Krönungsbild, das durch die Wanderausstellung in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre seine originale Spannkante verlor.[978]

Hinweise auf Schäden finden sich in den Zeitschriften zwar nicht häufig, aber doch mit einer gewissen Regelmäßigkeit, aus der zu schließen ist, daß kaum eines der weitgereisten Tourneebilder ganz von ihnen verschont blieb. Das *Kunstblatt* berichtete im November 1839: "Eine hohe Person hat fuer die Guete, ihre Bilder fernen Staedten zur Ausstellung zu ueberlassen, hart buessen muessen, indem sie die Hussitenpredigt und Leonore, beide von Lessing, bedeutend beschaedigt zurueckerhalten"[979]. Ein

---

975 Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 46. Vgl. zu Sattlers Salzburg-Panorama auch ebd., S. 166.
976 *Dioskuren*, 1869, S. 106.
977 *Deutsches Kunstblatt*, 1857, S. 288.
978 Gert Bartoschek, "Zur Entstehung des Krönungsbildes", *Adolph Menzel. Gemälde, Zeichnungen*, Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin, 1980, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Rostock 1980, S. 48-60, hier S. 60, Anm. 19. Um eine neue Spannkante zu gewinnen, wurde das Bild um 1930 ringsum etwas verkleinert, was zu Verlusten von Teilen der Signatur führte. Zu dem Gemälde und seiner Ausstellungsgeschichte vgl. in der Chronik S. 452-454.
979 *Kunst-Blatt*, 1839, 415.

indirekter Beleg für die Gefahren, die eine Wanderausstellung mit sich brachte, ist die Meldung anläßlich der Rückkehr der Bilder Gallaits und de Bièfves 1844 nach Brüssel, sie hätten "bei ihrer langen Kunstreise durch Deutschland auch nicht im Mindesten gelitten"[980]; hier klingt Erleichterung und auch ein wenig Stolz mit. Über Makarts *Abundantia*-Bilder hieß es 1873 in der *Kunst-Chronik*, die "vielen Wanderungen" seien anscheinend nicht spurlos an ihnen vorübergegangen: "Wenigstens zeigt der Farbauftrag, besonders an pastosen Stellen, so starke Risse, daß die weiße Untermalung sehr störend zu Tage tritt"[981]. Als die Berliner Nationalgalerie im Herbst 1878 die Zweitfassung von Feuerbachs *Gastmahl des Plato* erwarb, war es nach seiner vierjährigen Ausstellungsreise nicht mehr in einwandfreiem Zustand.[982]

Der preußische Kronprinz mochte die Entscheidung bereuen, zwei hervorragende Stücke der Gegenwartsmalerei aus seiner Sammlung für eine Wanderausstellung hergegeben zu haben, als er sie wieder in Empfang nahm. Bei den 'reinen' Tourneebildern, die eigens zu diesem Zweck geschaffen wurden, bei denen die Einnahmen durch Eintrittsgelder und den Verkauf von Reproduktionen mindestens ebenso wichtig waren wie der spätere Verkauf, kalkulierte man dagegen wohl Schäden bis zu einem gewissen Maß als unvermeidlichen Verschleiß ein, ähnlich wie im Falle der Panoramen. Hier tritt das Tourneebild wieder in seinem Charakter als 'Konsumprodukt' hervor, von dem schon im Zusammenhang mit der Verwendung effektsteigernder, aber instabiler Malsubstanzen bei der Herstellung die Rede war.

Mit der zunehmenden Mobilität der Bilder nahm auch das Fracht- und Versicherungswesen in diesem Bereich bedeutende Dimensionen an. Die Vorahnung jenes Kritikers, der schon 1836 befürchtete, daß "ein namhafter Theil der aeußeren Mittel, welche fuer die Kunst bestimmt zu seyn meinen, den Fuhrleuten heimfallen"[983] werde, wenn die Kunstvereine ihr "Hin- und Hersendungssystem durchsetzen und behaupten" würden, sollte sich als richtig erweisen. In Deutschland wurde die Zirkulation der Kunstware zwischen den Städten bald zu einer erheblichen Belastung für die Kunstvereinskassen. Der Vorstand des Regensburger Vereins wies 1862 darauf hin, daß die Transport- und Versicherungskosten zu den "bedeutendsten Ausgaben"[984] der Vereine zählten, und forderte die Künstler auf, weniger aufwendige und leichtere Rahmen zu verwenden. Wo Ausstellungsveranstalter diese Kosten nicht voll übernehmen konnten oder wollten, stockte der Bilderverkehr. Dazu kam es zum Beispiel um die Mitte des Jahrhunderts im Austausch mit den Niederlanden.[985] Der Amsterdamer Korrespondent des *Deutschen Kunstblatts* beklagte 1850 die Tatsache, daß man in den von den städtischen Behörden veranstalteten Ausstellungen von Den Haag, Amsterdam, Rotterdam und anderswo "wenig fremde Bilder und namentlich deutsche Bilder fast nie" zu Gesicht bekäme. Er regte daher an, Überschüsse nicht mehr wie

980 Ebd., 1844, S. 420.
981 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 740.
982 Siehe in der Chronik S. 462.
983 Siehe oben, S. 109.
984 *Dioskuren*, 1862, S. 203f., hier S. 204.
985 *Deutsches Kunstblatt*, 1850, S. 199.

bisher den Armenkassen zu übergeben, sondern mit ihnen "ausgezeichneten Künstlern des In- und Auslandes vollkommene Frachtfreiheit zu versichern".

Der Abschluß einer Versicherung bewahrte natürlich nur vor finanziellen Verlusten; das Kunstwerk selbst war, zumindest vom idealistischen Anspruch her, unersetzlich. Und selbst in materieller Hinsicht bot die Versicherung aufgrund der strengen Auflagen der Gesellschaften keinen vollständigen Schutz, wie aus Lucanus' Kritik an den Bedingungen der Thuringia deutlich wird. Im übrigen war es unmöglich, die Masse der Bilder in angemessener Höhe, also zu ihrem Marktwert, zu versichern, wie Lucanus in seinen Erläuterungen[986] zum Allgemeinen Ausstellungs-Programm an einem Rechenexempel darlegte: Der westdeutsche Kunstvereinszyklus habe für den Transport eines auf 3.100 Taler taxierten Gemäldes von Ludwig Knaus von Königsberg nach Hannover, weiter nach Magdeburg, Halberstadt, Braunschweig, und zurück nach Königsberg 20 Taler und 25 Silbergroschen an Prämien aufbringen müssen. Wollte der Verband nun den gesamten Bestand der umlaufenden Bilder zu einem Wert von 90.000 bis 100.000 Talern nach diesem Verhältnis versichern, ergäben sich daraus bei einer acht- bis neunmonatigen Reise mit insgesamt acht Stationen Kosten in Höhe von 800 bis 1.000 Talern, zu denen noch 200 Taler an Prämien für die Brandversicherung kämen. Nun gebe es aber wenig Vereine, die pro Jahr mehr als 700 bis 800 Taler durch Eintrittsgelder und den Verkauf von Katalogen einnähmen; in Düsseldorf sei 1868 nur ein Betrag von wenig mehr als 400 Talern zusammengekommen. "Auf diese Einnahmen sind nun aber auch die Kosten des Transportes, der Lokalmiethe, des Ein- und Auspackens, der Beaufsichtigung, des Kassendienstes und für den Druck der Kataloge angewiesen, woher sie fast niemals ausreichen".

Das waren in etwa auch die Posten, mit denen die Veranstalter von Wanderausstellungen einzelner Gemälde - oder aber die jeweiligen Aussteller - zu rechnen hatten; einiges kam noch für Werbung hinzu. Machten die Kunstvereine schon bei einem Werk von Knaus, einem damals beliebten Modemaler, der aber thematisch wenig spektakuläre und vom Format her durchschnittliche Genrebilder schuf, in der Hoffnung auf dessen besondere Attraktivität eine Ausnahme, so konnten Kunsthändler wie Bock und Miethke erst recht auf den außergewöhnlichen Schauwert ihrer Tourneebilder vertrauen und gelassen den entstehenden Kosten entgegensehen.

Zunächst zu den Ausgaben für Versicherung und Transport. Ihre jeweilige Höhe und ihr Verhältnis zueinander richteten sich einerseits nach dem Wert des Bildes, andererseits nach seiner Größe und seinem Gewicht. Rekordverdächtig für die Zeit ist der Preis für ein kleinformatiges, nicht näher bezeichnetes Genrebild, das Anfang 1874 von Wien nach Breslau gebracht wurde, um dort für 18.000 Dukaten, laut *Dioskuren* umgerechnet 57.000 Taler, verkauft zu werden.[987] Ob es zu dem Geschäft kam, wußte das Blatt nicht mitzuteilen; die Redaktion hielt schon allein für bemerkenswert, daß die Beförderung des pretiosen Werkes über die 400 Kilometer lange Strecke 100 Taler an Transport- und Versicherungskosten verschlungen hatte. Der Löwenanteil entfiel hier natürlich auf die Versicherung. Umgekehrt war das

986 *Dioskuren*, 1869, S. 106.
987 Ebd., 1874, S. 28.

Verhältnis bei riesigen machines wie dem *Einzug Karls V.* Sein Versicherungswert betrug 100.000 Mark. Nach der alten, 1876 abgelösten Währung waren das rund 33.000 Taler, also eine bedeutend geringere Summe als diejenige, die als Preis für das erwähnte Genrebild im Gespräch war. Die Spedition ließ sich den Transport von Leipzig in das nur wenig mehr als 100 Kilometer entfernte Dresden mit 103 Mark bezahlen, während die Versicherung nur mit 25 Mark zu Buche schlug.

Im frühen 19. Jahrhundert, als Pferdefuhrwerke das einzige Transportmittel über Land waren, konnte eine geplante Ausstellung schon einmal an den Risiken des Transportes und den daraus erwachsenden Kosten scheitern, wie folgende Meldung von 1837 im *Kunstblatt* beweist:

> "Die 30 Fuß hohe und 40 Fuß breite Copie des Michel Angelo'schen jüngsten Gerichtes von Sigalon ist seit einiger Zeit in Toulon und sollte in Paris zur Ausstellung kommen, allein kein Fuhrmann wollte den Transport übernehmen, da erst vor Kurzem auf einen starken Schadenersatz wegen eines unterwegs beschaedigten Gemaeldes erkannt worden war. Die Gesellschaft der Unternehmer von Frachtfuhrwerken verlangten fuer den Transport 15.000 Fr."[988].

Geradezu preisgünstig war dagegen die Beförderung des von Antoine Wiertz (1806-1865) 1836 in Rom vollendeten, 10 Meter hohen Kolossalbildes *Kampf um den Leichnam des Patroklos* zur Ausstellung im Pariser Salon von 1839; der Transport "in einer Riesenkiste"[989] kostete nach einem 1862 in den *Dioskuren* erschienenen Artikel über den belgischen Maler 'nur' 500 Francs.

1.5. Räumlichkeiten

Geeignete Räumlichkeiten zur Ausstellung monumentaler Gemälde waren im 19. Jahrhundert knapp. Bock blieb es erspart, ähnlich wie einst Copley ein Zelt anzumieten und es etwa auf dem Hamburger Heiligengeistfeld aufzuschlagen. Die Glashalle des vornehmen Hotels Viktoria bot ein passenderes Ambiente für die Präsentation eines Hauptwerkes zeitgenössischer Malerei, doch es blieb eine Notlösung. Die Rundreise des Makartschen Gemäldes umfaßt das breite Spektrum in Frage kommender Ausstellungsorte: Auf das Wiener Künstlerhaus folgten die Weltausstellung in Paris, die Hotelhalle in Hamburg, Akademien und Kunstvereine, das königliche Odeon in München und die Hanover Gallery in London. Mit den Lokalitäten wechselten auch die Möglichkeiten zur Inszenierung des Bildes sowie das kulturelle und soziale Ambiente der Schau.

Oft zeigte man Tourneebilder als besondere Attraktionen im Rahmen der Permanenten oder jährlichen Ausstellungen von Akademien, Künstler- und Kunstvereinen, wo für sie ein eigener Saal, oder zumindest der Ehrenplatz im Hauptsaal, reserviert war. Genossen sie hier nicht von vornherein die

988 *Kunstblatt*, 1837, S. 156.
989 *Dioskuren*, 1864, S. 401f.. Nach Auskunft eines von den Königlichen Museen der Schönen Künste Belgiens in Brüssel herausgegebenen Informationsblatts über Wiertz fand das Bild in Paris keinen Käufer und landete schließlich als Hauptgewinn einer Tombola bei einem Lütticher Sammler.

ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums, so fiel es den großformatigen Werken doch leicht, die Konkurrenz in die Schranken zu weisen und zum gefeierten, wenigstens aber meistdiskutierten Mittelpunkt der Veranstaltung zu werden. Nach der Mitte des Jahrhunderts verfügten auch Kunsthändler immer häufiger über großzügige Räumlichkeiten, in denen sie ihr Verkaufsangebot regelmäßig um wandernde Monumentalgemälde bereicherten oder sogar Einzelbildausstellungen durchführten.[990] Damit sind die wichtigsten Orte und Institutionen genannt. Wenn Terminprobleme oder gescheiterte Verhandlungen ein Arrangement verhinderten, griff man auf öffentliche und private Gebäude wie Kirchen, Rathäuser, Hotelhallen etc. zurück. In den Vereinigten Staaten war das im frühen 19. Jahrhundert, als dort das Netz der Kunstinstitutionen noch äußerst dünn war, sogar die Regel: Dunlap erhielt von den örtlichen Autoritäten die Erlaubnis, seine *Verurteilung Christi* kostenlos in "public buildings, court-houses, and churches"[991] vorzuführen. Auch in den Niederlanden war es, wie das Beispiel Davids zeigt, üblich, Rathäuser und andere öffentliche Gebäude vorübergehend als Ausstellungsstätte zu nutzen; hier führten die Künstler als Gegenleistung einen Teil ihrer Einnahmen an die städtischen Armenkassen und andere karitative Einrichtungen ab.[992] In Deutschland gab es dagegen dank der emsigen Bemühungen der Kunstvereine bereits früh eine flächendeckende Versorgung mit Räumlichkeiten, die vorrangig oder ausschließlich Ausstellungszwecken dienten. Das machte sich etwa bei der Rundreise der Riesenleinwände Gallaits und de Bièfves 1842/43 bezahlt, die schon damals in vielen Städten vorgeführt werden konnten.

Freilich zwangen auch in Deutschland mancherlei Umstände immer wieder zu Verlegenheitslösungen. Ein Historiengemälde von Adolph Teich wurde 1839 in der Braunschweiger Aegidienkirche ausgestellt; 1841 war Dittenbergers *Der Heilige Andreas bekehrt die Russen* in der Wiener "Burg" zu besichtigen.[993] Derlei Beispiele sind in den Zeitschriften reihenweise zu finden, allerdings fehlt meist eine Begründung für den ungewöhnlichen Ort der Veranstaltung. Der Heilbronner Maler Carl Doerr (1777-1842) zeigte im Frühjahr 1828 im Münchener Gasthof Zum schwarzen Adler "eine Zeit lang"[994] Transparentgemälde mit Landschaftsszenen: "Gebirgsgegenden in Mondbeleuchtung, auf Papierbogen von sehr großem Format (5 Fuß auf 7 Fuß) in Aquarell gemalt, und mit dahinter gestellten Lampen beleuchtet". Platzmangel kann kaum die Ursache dafür gewesen sein, daß die Ausstellung nicht im Kunstverein stattfand, verfügte dieser doch seit November 1826 mit dem Neubau an der Nordwestecke des Hofgartens, heute Odeonsplatz 6, über geeignete Räumlichkeiten.[995] Zu vermuten sind eher Vorbehalte gegenüber der neuartigen, in ihrem künstlerischen Wert umstrittenen Transparentmalerei. Auch die Erklärung dafür, daß Gallaits *Egmont und Hoorn* im Januar 1854 separat in der Bremer "Börsenhalle"[996] zu sehen war und nicht in der gleichzeitigen Ausstellung des Kunstvereins,

990 So stellte Charles Sedelmeyer 1881 Mihály Munkácsys Kolossalbild *Christus vor Pilatus* in seiner Galerie aus. Vgl. dazu unten im Kapitel "Präsentation" S. 320-322 und in der Chronik S. 482f.
991 Siehe oben, S. 281.
992 Siehe oben, S. 91.
993 Siehe oben S. 124.
994 *Kunstblatt*, 1828, S. 207.
995 Langenstein, *Münchener Kunstverein*, S. 104.
996 *Deutsches Kunstblatt*, 1854, S. 70. Vgl. in der Chronik S. 437.

bleiben die Quellen schuldig. Bevor die Kunsthändler Miethke und Wawra sich Ende 1872 mit der Wiener Künstlergenossenschaft über eine Anmietung des Obergeschosses des Künstlerhauses für das gesamte Weltausstellungsjahr 1873 einigten, erwogen sie nach Informationen der *Kunst-Chronik* die "unglückliche Idee"[997], Makarts *Caterina Cornaro* "in einer besonderen Bude im Prater" zu zeigen. Einen solchen Schritt in Richtung auf das breite, an Kunst nicht sonderlich interessierte Publikum machte 1890 der Österreichische Kunstverein, indem er in einem Holzpavillon auf dem Stubenring eine Filialausstellung einrichtete; das Zugstück, Makarts *Bacchus und Ariadne*, vermochte dort allerdings nicht zu überzeugen.[998] Zu erwähnen ist schließlich der Architekturmaler Carl Emil Conrad, der ganz auf ein Ausstellungsgebäude verzichtete - und damit auf Schutz vor Witterungseinflüssen ebenso wie auf die Möglichkeit, Eintrittsgelder zu nehmen -, um den Einwohnern von Köln seine Vorstellungen zur Vollendung des Domes näherzubringen.[999]

Auch wenn sich die Raumsituation in Deutschland mit dem zweiten großen Aufschwung des Kunstlebens seit Anfang der fünfziger Jahre weiter verbesserte, darf man die Ausstellungskapazitäten der Institutionen und Händler gerade im Hinblick auf einzelne Monumentalgemälde nicht überschätzen. Noch 1872 klagte ein Korrespondent der *Dioskuren* darüber, daß es in einer traditionsreichen Kunststadt wie Düsseldorf kein einziges geeignetes Lokal zur Ausstellung "umfangreicherer Werke"[1000] gäbe. Zwar unternähmen die Betreiber der Permanenten Ausstellungen - namentlich erwähnt ist die Galerie Bismeyer & Kraus - alles in ihrer Macht stehende, um für die Präsentation kleinerer Gemälde angemessene Bedingungen zu schaffen, doch bei größeren Historienbildern gerieten sie an die Grenze ihrer Möglichkeiten: "Denn ein größeres Historienbild verlangt unbedingt isolirt ausgestellt und abgesondert von anderen Dingen betrachtet zu werden, und dazu eines angemessen großen Raumes, damit der Beschauer gehörig zurücktreten und ein solches Bild auch in seiner Totalwirkung überschauen könne"[1001]. Es sei zu hoffen, daß man das bei dem geplanten Bau einer Kunsthalle durch einen "besonders für diesen Zweck konstruirten Saal" berücksichtigen werde. Bisher jedenfalls blieben gerade die wenigen bedeutenden Werke, die in der Stadt entstünden, dem hiesigen Publikum weitgehend unbekannt, da sie entweder gar nicht oder nur für kurze Zeit, und dann in "ungewohnten Lokalen", zur Ausstellung gelangten. Das gelte etwa für Heinrich Petris "großes Altarblatt"[1002], das vor der Abreise zu seinem Besteller nach Portugal nur wenige Tage im "Jägerhofe" zu betrachten gewesen sei. Wenig Hoffnung bestehe daher auch, daß die Düsseldorfer Kunstfreunde sich ein Urteil über die in Arbeit befindlichen Gemälde Peter Janssens machen könnten, die für Krefeld bestimmte *Hermannsschlacht* und die *Gründung Rigas*, die später den Bremer Börsensaal zieren sollte. Abschließend forderte der Autor die Künstlergesellschaft "Malkasten" dazu auf, selbst die Initiative zu ergreifen und den großen Saal ihres Vereinslokals für derartige Zwecke herzurichten. "Es scheint, daß dies wichtiger und den wahren

997 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 78.
998 Siehe in der Chronik, S. 495.
999 Siehe ebd., S. 441.
1000 *Dioskuren*, 1872, S. 77.
1001 Ebd.
1002 Ebd., S. 78.

Interessen der düsseldorfer Kunst entsprechender sei, als Theateraufführungen und sonstige der gesellschaftlichen Verbingung [soll wohl "Verbindung" heißen, d. V.] gewidmete Festivitäten"[1003].

In Hamburg herrschte noch 1878 ein ähnlicher Mangel an geeigneten Ausstellungsräumen wie in Düsseldorf, daran änderte auch die Existenz der Kunsthalle, also eines öffentlichen Museums, nichts. Ein Kritiker lobte daher in seiner Besprechung des *Einzugs Karls V.* zuerst die Kunsthandlung Louis Bock & Sohn dafür, das Gemälde nach Hamburg geholt zu haben, wobei er zur Begründung folgendes über die Ausstellungssituation in der Hansestadt hinzufügte:

> "Die Schausstellung einer Leinwand von so colossaler Größe ist bei uns mit besonderen Schwierigkeiten verknüpft. Die Kunsthalle bietet leider keinen Raum, wo Kunstwerke gegen Entgelt gezeigt werden könnten. Bei den großen Sälen öffentlicher und privater Gebäude steht bald die mangelnde günstige Beleuchtung, bald die Unmöglichkeit, sie auf längere Zeit anderen Zwecken zu entziehen, hindernd im Wege. Es ist dies ein Mangel in unserer Stadt, welchem erst wird abgeholfen sein, wenn der von Zeit zu Zeit auftauchende, vor etwa zwei Jahren einer greifbaren Gestalt nahe, durch die Ungunst der Zeiten wieder zurückgedrängte Plan der Erbauung eines permanenten Ausstellungsgebäudes in der Art des Münchener Glaspalastes verwirklicht sein wird"[1004].

Solange dieses Projekt noch nicht ausgeführt sei, müsse man sich mit der einstweilen gefundenen Lösung begnügen, das Bild im glasbedeckten Hof des Hotels Viktoria anzuschauen.

Wenn von 'colossaler Größe' die Rede ist, so ist dies allerdings ein wichtiger Punkt. Im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert standen zwar immer mehr geräumige Ausstellungslokale zur Verfügung, doch auch die Formate wuchsen und nahmen bei Tourneebildern oft gigantische Ausmaße an. Nicht von ungefähr präzisierte Rosenblum die Maßangaben zu Matejkos *Schlacht bei Grünwald*, die er der Wiener Künstlergenossenschaft zur Ausstellung anbot.[1005] Hier ging es nur um wenige Dezimeter, die aber bei einer Gesamtgröße von über 50 Quadratmetern darüber entscheiden konnten, ob das Bild überhaupt unterzubringen war. Der Österreichische Kunstverein sah sich einige Jahre später bei einem Gemälde desselben Künstlers zu einer Diagonalaufstellung quer durch den Saal gezwungen, die es den Besuchern unmöglich machte, die gewaltige Komposition aus der nötigen Entfernung zu betrachten.[1006] Auch der *Einzug Karls V.* paßte nur mit Mühe in den Saal des Dresdener Kunstvereins und mußte "sogar etwas schräg gerückt werden"[1007].

1003 Ebd. Offenbar stand die Münchener Allotria mit ihren Aktivitäten und Geselligkeitsformen in Deutschland nicht allein. Vgl. oben, S. 183f.
1004 "Makart's Einzug Carl's V. in Antwerpen", in: "Speckter, Hans. Sammelband mit Zeitungsausschnitten", S. 21.
1005 Siehe oben, S. 284.
1006 Siehe in der Chronik, S. 492f.
1007 Siehe oben, S. 212.

2. Vermarktung

2.1. Werbung

Tourneebilder erlangten oft schon lange vor ihrer Fertigstellung Bekanntheit, als eine eventuelle Ausstellungsreise noch in weiter Ferne lag. Dafür sorgten die Kunstzeitschriften und Tageszeitungen mit ihrer regelmäßigen Berichterstattung aus den Ateliers anerkannter Meister. Das geschah zwar in erster Linie, um die Öffentlichkeit über die jüngsten Entwicklungen in der Malerei auf dem laufenden zu halten, weckte aber zugleich das Interesse des Publikums und hatte somit einen nicht zu unterschätzenden Werbeeffekt. Dieser Informationsfluß durch die gedruckten Medien funktionierte bereits um 1800, und das sogar grenzübergreifend. So erfuhren die Leser des *Museums für Künstler und Kunstliebhaber* im Frühjahr 1788 von Copleys Arbeiten zu *Gibraltar* - drei Jahre vor der Fertigstellung des Gemäldes.[1008] Ein anderes Beispiel: Im Juni 1820 verbreitete das *Kunst-Blatt* die Nachricht in Deutschland, daß Haydon, der damals gerade mit *Christi Einzug in Jerusalem* das Stadtgespräch beherrschte, mit der Skizze zu einer monumentalen *Auferweckung des Lazarus* begonnen habe, jenem Bild, das er drei Jahre später ebenfalls in der Egyptian Hall ausstellen sollte.[1009] Die Nachfolger des *Kunst-Blatts* richteten für derartige Mitteilungen im nationalen Rahmen nach der Mitte des 19. Jahrhunderts sogar eigene Rubriken ein. In den *Dioskuren* hießen diese "Kritische Wanderungen durch die Kunstinstitute und Ateliers von Berlin"[1010] oder "Wanderungen durch Kunstwerkstätten"[1011] (in München). Von Gambart ist überliefert, daß er Meldungen über das aktuelle Schaffen der Künstler, die bei ihm unter Vertrag standen, kontrolliert an die Presse durchsickern ließ, um die Neugier des Publikums zu schüren; seine "skilfully handled advance publicity was like the roll of a side-drum preceding a fanfare"[1012], schreibt Maas an einer Stelle.

Gambart wußte allerdings ebenso, wie wichtig die direkte Werbung vor und während der Ausstellung war. Als er einmal darauf verzichtete - im Vertrauen auf die Zugkraft eines Werkes, das er zum Rekordpreis von 5.500 Pfund erworben hatte, William Holman Hunts *Auffindung des Erlösers im Tempel* - ließ der Besuch anfänglich zu wünschen übrig.[1013] Eine umgehend eingeleitete Werbekampagne, vor allem in Form von Zeitungsinseraten, trug dann zu dem sensationellen Erfolg bei, den Gambart mit dem Bild erzielte. Auch in Deutschland wurde seit den sechziger Jahren viel für Einzelbildausstellungen geworben, und zwar, wie das wohl auch in anderen Ländern geschah, nicht in den überregional erscheinenden Kunstzeitschriften, sondern in den Tageszeitungen der jeweiligen Städte, um so gezielt das lokale Publikum anzusprechen. Im Rahmen der Fallstudie über die Rundreise des *Einzugs Karls V.* wurde eine Reihe solcher Anzeigen vorgestellt. Nun handelte es sich hierbei um die Tournee

1008 *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1788, S. 26.
1009 *Kunst-Blatt*, 1820, S. 196.
1010 *Dioskuren*, 1856, S. 5.
1011 Ebd., 1860, S. 88.
1012 Maas, *Gambart*, S. 101.
1013 Vgl. in der Chronik, S. 449f.

eines außergewöhnlichen, kolossalen Hauptwerkes. Wie allgemein verbreitet das Anzeigenwesen damals war, zeigt vielleicht noch deutlicher der Hinweis der *Dioskuren* auf die "durch fast alle süddeutschen Blätter gehende Reklamenotiz"[1014] für Friedrich Pechts 1866 in Stuttgart ausgestelltes Gemälde *Schillers Empfang nach der ersten Aufführung der Räuber*, das als historisches Genrebild sicherlich nur mittelgroß und weder kostenintensiv in der Herstellung noch von exzeptioneller Bedeutung im Schaffen des Künstlers war. Für Marcus Larsons *Schiffbruch an der Bohusländskaküste* wurde 1857 in Düsseldorf durch "mächtig große Anschlagzettel und viele Annoncen in den Zeitungen"[1015] geworben, und die Ankunft von Wilhelm Kaulbachs Karton *Peter Arbuez verurteilt Ketzer zum Tod* 1871 wurde in Berlin " - als ob es sich um 'hohe Herrschaften' der Kunst handele - schon Wochen vorher in den Zeitungen angekündigt"[1016].

Wie wichtig Plakate als Werbeträger waren, klingt in den zitierten Beispielen an, ist aber heute schwer zu belegen, da im Gegensatz zu den Anzeigen in der Presse das meiste Material verloren ist; einiges mag noch in Plakatsammlungen, Archiven und Museumsdepots zu finden sein. Eine Vorstellung vom Umfang der Plakatwerbung vermittelt ein 1857 in den *Dioskuren* erschienener Artikel über das Auktionswesen in Paris und London.[1017] Darin wird der Werbeaufwand für die nur Sammlerkreisen zugängliche "'exposition particulière'" beschrieben, die in Frankreich, England und Belgien vor der Versteigerung wertvoller Sammlungen üblich war: "Es versteht sich ganz von selbst, daß alle diese Ausstellungen und Auktionen durch große bunte Plakate an Häusern, Hof- und Gartenmauern u. s. w. angezeigt werden, Plakate, die sich oftmals auf mehrere Hundert an einem Orte belaufen, von denen allein gegen dreißig auf die Theater und Tanzlokale kommen". Einen anderen Hinweis gibt die Schlußabrechnung des Dresdener Kunstvereins nach der Ausstellung des *Einzugs Karls V.*[1018] Die vierwöchige Schau wurde in der Stadt mit 100 Plakaten publik gemacht, deren Druck und Anbringung rund 80 Mark kostete. Demgegenüber schlugen die Zeitungsinserate mit 132 Mark zu Buche. Damit summieren sich die Werbeausgaben auf beachtliche 212 Mark, das sind etwa 45 Prozent der Gesamtkosten in Höhe von 477 Mark.

Welche Mittel sonst noch eingesetzt wurden, um das Publikum zum Ausstellungsbesuch zu animieren, mit welchem Aufwand die Werbestrategen ihre Feldzüge durchführten und welchen Stil diese hatten, erfährt man nur noch aus zeitgenössischen Berichten. Nicht selten äußert sich darin auch Mißfallen über reißerische Methoden, über den 'Rummel' um das Gemälde. In der Besprechung einer Ausstellung im Österreichischen Kunstverein im November 1873 heißt es:

> "So oft der Name Matejko im Ausstellungskataloge erscheint, ist es selbstverständlich, daß die Reklame-Posaune die Völker herbeiruft, das Ereigniß mit erhöhtem Entrée zu begrüßen. Großlettrige Affichen wandern an alle Straßenecken, lithographierte Beschreibungen werden ausgetheilt - sie erzählen uns von dem farbenglühenden 'Sensationsbilde', und nebst den seitenlangen Erklärungen im Kataloge hat sich der so für den höchsten Genuß präparirte

1014 Siehe in der Chronik, S. 455.
1015 Siehe ebd., S. 443.
1016 Siehe ebd., S. 463.
1017 *Dioskuren*, 1857, S. 71. Dieser Beitrag mit dem Titel "Die Kunstbörsen in Paris und London", verfaßt von "R. F.", ist eine aufschlußreiche Quelle zur Geschichte des Kunstmarktes und Auktionswesens um 1850.
1018 Siehe oben, S. 212.

> Besucher noch mit einem Croquis der Porträtköpfe zu versehen, um Alles zu begreifen, was vorgeht. Dieser ganze Spektakel wurde auch dießmal bei dem neuesten Werke des 'polnischen Malers der Polen', bei 'Stephan Batorij' vom Oesterreichischen Kunstverein in Scene gesetzt. Er that auch seine Schuldigkeit ..."[1019].

Begnügte sich der Verfasser hier noch mit einer distanziert-spöttischen Schilderung, welcher er eine nüchterne, wenngleich wenig positive Beurteilung des Gemäldes folgen ließ, so fand ein Hamburger Korrespondent derselben Zeitschrift kurze Zeit später, anläßlich der Ausstellung des Schwindschen Aquarellzyklus der *Schönen Melusine* in der Hansestadt, ungleich schärfere Worte für das Vorgehen des veranstaltenden, nicht namentlich genannten Kunsthändlers:

> "Leider hat der Aussteller es für angezeigt gehalten, bei dieser Gelegenheit den ganzen, des verstorbenen Meisters und seines hinterlassenen Werks unwürdigen Apparat marktschreierischer Reclame in Scene zu setzen. Wenn dies Unwesen, an dem, wie es scheint, bei den Virtuosen der Töne niemand mehr Anstoß nimmt, auch bei den Meistern der Farbe mehr und mehr einzureißen droht (man denke nur an das obligate Tam-Tam-Schlagen bei den Rundreisen Makart'scher Bilder, anderer, ebenso abstoßender Vorgänge ganz zu geschweigen), so ist es hohe Zeit, daß aus den Reihen der Künstler selber, denen ihre Kuh mehr ist als die melkende Kuh, gegen die Prostituirung ihrer Namen und Werke durch spekulative Kunsthändler ernstlich Einsprache erhoben werde"[1020].

Schon Jahrzehnte vorher hatten Kritiker die Anfänge dieser Entwicklung registriert. In einem 1845 erschienenen Artikel über das Kunstvereinswesen kam der Autor auch auf die zwei Jahre zurückliegende Wanderausstellung der Historienbilder Gallaits und de Bièfves durch Deutschland zu sprechen.[1021] Die Gründe für ihren beispiellosen Erfolg erörternd, wies er zunächst hin auf "die ungewöhnlichen Dimensionen, wodurch sie imponiren", sowie auf die reizvollen Gegenwartsbezüge der historischen Sujets, machte dann aber in leicht tadelndem Ton darauf aufmerksam,

> "... daß bei jedweder Ausstellung eine Menge Förmlichkeiten vorangingen, welche die Erwartungen spannten, und dem größeren Publikum wenigstens den Werth dieser Kunstwerke erst dadurch recht zur Evidenz brachten, daß die Verhandlungen um Bewilligung zur Ausstellung beim belgischen Gouvernement ganz offiziell eingeleitet wurden. Ungleich mehr sind es diese Nebendinge, welche der Unterhaltung Stoff gaben, als das Großartige einer in idealen Gesetzen vollendet abgeschlossenen Kunstdarstellung".

In England wurde damals längst auf vielfältige Weise und mit hohem Kapitaleinsatz für Kunstausstellungen geworben. Fawcett zitiert einen Zeitgenossen, der 1831 niederschrieb, die British Institution gebe jährlich etwa 100 Pfund für "'advertising, printing catalogues, posting-bills, and walking placard-men'"[1022] aus. Wie die Londoner Wirklichkeit in diesem Bereich gut fünfzig Jahre später aussah, geht aus dem ausführlichen Artikel hervor, der in der Chronik abgedruckt ist.[1023]

Wirkungsvoller als jede Anzeige war eine günstige Besprechung in den lokalen Tageszeitungen. Neue Ausstellungen wurden, wie es bis heute üblich ist, von der Presse meist schon unmittelbar nach der Eröffnung gewürdigt. Ging die Presse stattdessen über das Ereignis hinweg, oder war gar ein Verriß zu

---

1019 *Kunst-Chronik*, 1873, S. 41f.
1020 Ebd., 1873, S. 182. Vgl. in der Chronik S. 464.
1021 *Kunst-Blatt*, 1845, S. 309-311 u. 314-316, im folgenden S. 315.
1022 Fawcett, *English Provincial Art*, S. 130, Anm. 85.
1023 Siehe in der Chronik, S. 493f.

befürchten, halfen die Veranstalter - als wertvolle Anzeigenkunden - in den Redaktionen sicherlich nicht selten durch sanften Druck und andere Formen der Überredung nach. Hier gab es zweifellos Vetternwirtschaft und Bestechung, die heute jedoch kaum nachweisbar sind. So gilt es in der Forschung als sehr wahrscheinlich, daß William Bullock, der einflußreiche Inhaber der Egyptian Hall, die führenden Londoner Blätter 1820 dazu bewegen konnte, sich ausgiebig und wohlwollend über das bei ihm ausgestellte *Floß der Medusa* Géricaults zu äußern, doch der letzte Beweis dafür fehlt.[1024] Konkret faßbar werden derlei Manipulationsversuche hingegen in Hamburg, als Makarts *Einzug Karls V.* nach dem Ende der Wanderausstellung im Februar 1881 dorthin zurückkehrte.[1025] In seiner Sorge um die Reaktion der Öffentlichkeit auf das für eine enorme Summe angekaufte, nicht unumstrittene Monumentalgemälde beschloß der Verwaltungsrat der Kunsthalle, eine positive Besprechung in einer Tageszeitung zu plazieren; das schien um so mehr geboten, als "bereits mehrere meist beifällige Kritiken bei der Redaktion der *'Hamburger Nachrichten'* eingegangen, aber von dieser unberücksichtigt gelassen waren".

Je länger ein Tourneebild unterwegs war und allerorts von sich reden machte, desto größer wurde die Neugier des Publikums in Städten, wo es noch nicht Station gemacht hatte. Wuchs damit der Druck auf die Kunstinstitutionen, das vielbesprochene Gemälde zur Ausstellung einzuladen, so hatten diese ihrerseits Interesse daran, seinen im Idealfall stetig steigenden Schauwert auszunutzen. Eine erfolgreiche Wanderausstellung gewann so eine Eigendynamik, die dazu beitrug, daß die Reise immer weiter fortgesetzt werden konnte. Schon 1830, vor dem Zeitalter von Tourneebildern und Einzelbildausstellungen in Deutschland, beschrieb ein Kritiker diesen 'Schneeballeffekt':

> "Ein Kunstwerk, das durch seinen interessanten, etwa romantischen oder modernen Stoff, durch eine ihm guenstige Constellation, durch sein Anlehnen an Zeitinteressen, Kaempfe des Tages, durch entschiedene Parteigaengerei eingaenglich geworden, wird durch diese Hebel fortgetragen und nimmt nun durch seinen Umschwung lavinenartig an Celebritaet nach dem Quadrat zu; denn was Hunderte gesehen und gelobt, wollen Tausend auch sehen, und tausend Lobende machen Zehntausend Neugierige, so daß es endlich Ton und Mode, ja in gewissem Betracht unerlaeßliche Pflicht wird, sich die Anschauung des Kunstwerks auch zu verschaffen, wodurch dann dasselbe die ganze Sphaere des Volksthums erfuellt und eine geraume Zeit beschaeftigt"[1026].

Ein halbes Jahrhundert später, auf dem Höhepunkt der Epoche wandernder Monumentalgemälde, bemerkte die *Kunst-Chronik* anläßlich der Ausstellung von Munkácsys *Christus vor Pilatus* in Berlin: "Noch nicht drei Jahre sind verstrichen, seit das umfang- und figurenreichste Werk Munkacsy's das Atelier des Künstlers verlassen, und schon hat dasselbe eine Geschichte hinter sich, die für die ferneren Wanderungen des Gemäldes nur von Vorteil sein kann"[1027].

Bei den Veranstaltern war es beliebt, in den gedruckten Erklärungen und Katalogen mit angeblichen Erfolgen an den bisherigen Ausstellungsorten zu prahlen. Um Makarts *Einzug Karls V.* für die Besucher

---

1024 Eitner, *Géricault*, S. 211, und Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 135.
1025 Siehe oben, S. 220.
1026 *Kunst-Blatt*, 1830, S. 20.
1027 Kunst-Chronik, 1884, Sp. 359f. Vgl. zu der Wanderausstellung des Gemäldes in der Chronik S. 482f.

der Hanover Gallery ins rechte Licht zu rücken, leitete der Verfasser des Kataloges die Beschreibung des Bildes unter anderem mit Bemerkungen über dessen bravouröses Abschneiden auf der Pariser Weltausstellung ein: "... *Hans Makart's* collosal picture, which gained the highest prize at Paris, of which all the French art-critics spoke in the most minute manner and in the highest terms, and in front of which, day after day, dense crowds of visitors to the Exhibition assembled"[1028]. Nicht immer gaben derlei schwelgerische Formulierungen die tatsächlichen Reaktionen auf das Bild korrekt wieder. Werbewirksame Übertreibungen, selbst offenkundige Verdrehungen der Wahrheit, gehörten zum Geschäft. Besonders krasse Fälle nahmen Kritiker gelegentlich zum Anlaß, derartige Praktiken anzuprangern. Ein Korrespondent der *Dioskuren* machte 1871 anläßlich der Wiener Ausstellung von Wilhelm Kaulbachs *Peter Arbuez verurteilt Ketzer zum Tod* keinen Hehl aus seiner Ablehnung des aus seiner Sicht tendenziösen und effekthascherischen Werkes selbst, verurteilte aber auch die Methoden, mit denen das Publikum in die Ausstellung gelockt wurde:

> "Wenn es aber in dem betreffenden Programm heißt, daß 'das Eintreffen dieses kolossalen Werkes, welches ... auf allen Ausstellungen in Deutschland, so im Laufe dieses Sommers in Berlin, Dresden und Leipzig großartige Triumphe feierte, eine wahre Sensations-Nachricht auf dem Gebiete unseres öffentlichen Kunstlebens genannt werden kann, so sind dies so offenbare Unwahrheiten, daß sie eine entschiedene Rüge verdienen"[1029].

Abgesehen davon, daß es sich keineswegs um das bedeutende Hauptwerk historischer Malerei handele, mit dem es angepriesen werde, seien "die angeblichen 'Triumphe' des Bildes, namentlich in Berlin, wo es von allen Zeitungen verurtheilt wurde, so daß bekanntlich der Aussteller bei Weitem nicht auf die Kosten kam, lediglich Erfindungen der Reklamefabrikanten, und zwar der unverschämtesten Art"[1030].

Um solchen Vorwürfen vorzubeugen, gaben Kunsthändler gern besondere Broschüren mit einer selektiven Zusammenstellung der Pressestimmen an den verschiedenen Ausstellungsorten heraus. Auch wenn darin selbstverständlich nur Zitate aus positiven Besprechungen erschienen, so erweckten die Broschüren doch den Anschein, als gäben sie die Erfolgsgeschichte der Werke unverfälscht, weil von unabhängiger Seite dokumentiert, wieder. An die Besucher verkauft oder potentiellen Ausstellern zugesandt, eigneten sie sich vorzüglich dazu, den Leser für das weitgereiste, vermeintlich überall gefeierte Gemälde einzunehmen. Eine solche Schrift mit dem Titel *Stimmen der Kunstkritik* (Abb. 90) ließ der Prager Kunsthändler Nicolaus Lehmann im Sommer 1882 während der Wanderausstellung von Gabriel Max' Kreuzigungsdarstellung *Es ist vollbracht* drucken.[1031] Lehmann, der auch andere Werke von Max auf ausgedehnte, aufsehenerregend inszenierte Tourneen[1032] schickte, wurde für sein Vorgehen bei der Vermarktung von Gemälden 1884 in der Kunstpresse attackiert und reagierte darauf mit einer

---

1028 *First Exhibition at the Hanover Gallery*, S. 10.
1029 *Dioskuren*, 1871, S. 309f.
1030 Ebd., S. 310.
1031 Nicolaus Lehmann (Hg.), *Stimmen der Kunstkritik über das neueste grosse Gemälde: "Es ist vollbracht!"...*, Prag 1882. Ein Exemplar befindet sich heute im Künstlerhaus-Archiv. Bei der Abbildung handelt es sich um das Titelblatt des zehnseitigen Heftes. Für ein Erscheinungsdatum im Sommer 1882 spricht die Tatsache, daß die Beiträge aus der Zeit zwischen Anfang Januar und Ende Mai 1882 stammen. Auf S. 9 findet sich der Hinweis: "Ueber die ferneren Ausstellungen dieses Originalgemäldes in anderen Städten werden die Kritiken seiner Zeit nachfolgen". Vgl. zu dem Gemälde, seiner Ausstellungsreise und der Broschüre in der Chronik S. 486f.
1032 Siehe in der Chronik, S. 472f. u. 475.

doppelspaltigen Anzeige[1033] in der *Kunst-Chronik*, in der er zu den Vorwürfen Stellung nahm. An einer Stelle verteidigte er darin auch jene Broschüren:

> "Eine in der ganzen gebildeten Welt, von Buchhändlern, Kunsthändlern ec. geübte Gepflogenheit, bei Publikationen Prospekte auszugeben und die meinerseits gelegentlich der Zusammenstellung von Urteilen der ersten Kritiker der bedeutendsten deutschen, englischen, italienischen ec. Blätter verächtlich als 'Lobkatalog', als triviale Marktankündigung darstellen zu wollen - ist wiederum eine Entstellung von Thatsachen und gleichzeitig eine Beleidigung sowohl für die betreffenden Weltblätter, welche jene Kritiken publizirten, als auch für die Fachmänner selbst".

Überblickt man die vielfältigen Werbetechniken, die bei der Vermarktung von Tourneebildern besonders im späteren 19. Jahrhundert zum Einsatz kamen, so drängt sich immer wieder der Vergleich zur Filmindustrie der Gegenwart auf. Das beginnt bei den Atelierberichten über die Entstehung neuer 'Hauptwerke' - auch aus Hollywood dringen regelmäßig wohldosierte Nachrichten über laufende Produktionen an die Öffentlichkeit. Gerade jener neue Typ höchst aufwendiger, kapitalintensiver Abenteuer-, Action- und Science-fiction-Filme, wie er seit den achtziger Jahren gedreht wird, dessen Kosten mittlerweile häufig die Hundert-Millionen-Dollar-Grenze überschreitet, nötigt zu ausgefeilten, weltweit aufeinander abgestimmten Werbekampagnen, die schon lange vor der Premiere beginnen. Viele Monate vor dem Anlaufen von *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) in Europa brachte das Fernsehen ausführliche Berichte über die darin verwendeten computergestützten Tricktechniken. Läuft ein solcher Streifen in den Kinos an, erreicht die Werbung in Fernsehen, Radio und Druckmedien ihren Höhepunkt. Dafür werden gewaltige Summen ausgegeben, von vornherein einkalkulierte Investitionen, die sich durch eine Steigerung der Besucherfrequenz bezahlt machen. Die Kritik äußert sich häufig reserviert, manchmal überhaupt nicht zu dieser Art von Filmen, was ihren Erfolg allerdings kaum beeinträchtigt, denn das breite Publikum achtet mehr auf die mit reißerischen Parolen sowie Kurzzitaten aus Tageszeitungen und 'Fachblättern' versehenen, bebilderten Anzeigen. Oft finden sich darin Hinweise auf Besucher- und Einspielrekorde in den Vereinigten Staaten, die dann für jenen 'Schneeballeffekt' sorgen und auch in Europa ein Millionenpublikum in die Kinos locken. Die Lektüre der Kunstzeitschriften aus den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts, in denen sich die immer schnellere Aufeinanderfolge spektakulärer Zugstücke spiegelt, erweckt in der Tat den Eindruck, daß die Produktion und Ausstellung von Tourneebildern damals zu einer Unterhaltungsindustrie wurde, die, wie später die "Traumfabrik" Hollywood, stets auf der Suche nach Sensationen, nach immer stärkeren Effekten für ein schaulustiges Massenpublikum war.

1033 *Kunst-Chronik*, 1884, Sp. 649f. Zu Beginn des Artikels "Zur Abwehr", nannte Lehmann seine Beweggründe: "In 'Dr. Lauser's allg. Kunst-Chronik', J. 1884, veröffentlicht Herr J. Mayburger, k. k. Realschul-Professor und Landschaftsmaler in Salzburg, abermals Behauptungen, welche geeignet sind, bei Denjenigen, welche meine Ausstellungen der beiden Gabriel Max'schen Christusbilder nicht selbst gesehen haben, sowohl über die Gemälde, als auch über meine Intentionen irrige Vorstellungen hervorzurufen". Bei der erwähnten Zeitschrift handelt es sich um die *Allgemeine Kunst-Chronik: Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe und Literatur*. Interessant wäre es, Lehmanns Rechtfertigungsschrift mit Mayburgers Anklagen zu vergleichen. Da erstere das Datum vom 18. Juni 1884 trägt, wären letztere in den im ersten Halbjahr erschienenen Ausgaben zu suchen.

2.2. Reproduktionen

Allgemeines

Geht es in dieser Studie vor allem um die separate Ausstellung des Tourneebildes, so darf nicht übersehen werden, daß dies nur eine, oft nicht einmal die wichtigste Form seiner Vermarktung war. Im Hinblick auf die Londoner Kunstwelt um 1850 nennt Maas den Verkaufswert eines bedeutenden Gemäldes und das Recht, es zu vervielfältigen, als die beiden wesentlichen kommerziellen Größen.[1034] Nur gelegentlich sei eine dritte als Verhandlungsgegenstand hinzugetreten, das Ausstellungsrecht, "the least valuable of the three". Dieses hatte in England eine lange Geschichte: Schon 1780 erscheint es, hier wohl zum ersten Mal, im Vertrag zwischen James Barry und der Society of Arts, und zwar als Einnahmequelle für den ohne Honorar arbeitenden Künstler.[1035] Vermutlich nach diesem Vorbild gestand die Stadt London Copley drei Jahre später vertraglich das Recht auf eine Ausstellung des von ihr in Auftrag gegebenen, mit 1.000 Pfund vergleichsweise günstigen *Gibraltar* zu.[1036] Doch bereits damals maß man dem Vertrieb von Stichen eine mindestens ebenso große Bedeutung bei. Woolletts Kupferstich nach Wests *Wolfe*, der in ganz Europa Verbreitung fand und dem Herausgeber Boydell ein Vermögen einbrachte, war ein leuchtendes Beispiel für die hier zu erzielenden Gewinne. Nun handelte es sich hierbei um eine Ausnahme, bei der die Wahl eines geeigneten Sujets mit einer hohen ästhetischen Qualität der Ausführung und einem reibungslosen Ablauf von Produktion und Absatz eine glückliche Verbindung eingingen; das belegen die gescheiterten Versuche Copleys und Boydells, mit *Chatham*, *Pierson* und *Gibraltar* ähnlich erfolgreich zu sein. Insgesamt jedoch florierte das Geschäft mit Reproduktionen, besonders in England, wo es seit der Mitte des 18. Jahrhunderts einen tragfähigen Markt gab, der von einer stetig wachsenden Zahl von Sammlern gestützt wurde. Ein Zeugnis dafür ist die Beliebtheit des von William Gilpin 1768 verfaßten *Essay on Prints*, einer Anleitung zum Sammeln und zum Genuß von Kunstdrucken, die 1802 bereits in die fünfte Auflage ging.[1037] Renommierte Künstler gingen so weit, manche ihrer Bilder nicht mehr vornehmlich zum Verkauf oder für Ausstellungszwecke, sondern in erster Linie als Vorlage für den Stecher zu malen. Von Benjamin West und John Martin ist dergleichen bekannt, und Boydells gesamte Shakespeare-Gallery hatte diese Ausrichtung.[1038]

Es wäre allerdings falsch, die separate Ausstellung und den Vertrieb von Reproduktionen als Mittel zur Vermarktung des Tourneebildes gegeneinander abzuwägen. Beide ergänzten sich vielmehr, genauer gesagt: die Ausstellung diente häufig ebensosehr der Werbung für Drucke wie der Einnahme von Eintrittsgeldern. In der Frühzeit ging es darum, wohlhabende Besucher zur Unterzeichnung der

---

1034 Maas, *Gambart*, S. 30.
1035 Siehe oben, S. 43.
1036 Siehe oben, S. 49.
1037 Denvir, *Eighteenth Century*, S. 233. Vgl. darüber hinaus Alexander u. Godfrey, *Painters and Engraving*.
1038 Erffa u. Staley, *West*, S. 63, und Feaver, *Martin*, S. 194. Bernard Denvir, *The Early Nineteenth Century: Art, Design and Society 1789-1852* (A documentary History of Taste in Britain, Bd. 3), S. 24, verweist in demselben Zusammenhang neben Martin auf Edwin Henry Landseer (1802-1873).

Subskriptionsliste für den Stich zu bewegen. Schon bei Copley[1039] stößt man 1791 darauf, Martin[1040] und andere folgten ihm darin, und das bald auch außerhalb Englands: In der auf wenige Tage begrenzten Erstausstellung von Lessings *Luther verbrennt die Bannbulle* 1853 im Düsseldorfer Akademiegebäude legte der Kupferstecher Th. Janssen eine Subskriptionsliste aus, die auf reges Interesse stieß.[1041] Später war es dagegen das vorrangige Ziel, die Masse des Publikums für erschwingliche Billigdrucke oder Photographien zu interessieren.[1042]

Kopien

Genaugenommen begann das Geschäft mit Reproduktionen nicht bei Drucken in mehr oder minder hohen Auflagen, sondern mit Kopien des Originals in Öl, die, naturgemäß in sehr begrenzter Stückzahl, zu unterschiedlichen Zwecken angefertigt wurden. Daß West seinen *Wolfe* mehrfach für private Sammler wiederholte, kann angesichts der breiten öffentlichen Wirkung, die er mit diesem ersten 'Ausstellungsschlager' der Kunstgeschichte erzielte, kaum verwundern.[1043] Die Entwicklung schritt dann schnell voran: Amerikanische Investoren gaben David 1808 den Auftrag, eine Kopie der monumentalen *Krönung des Kaiserpaars* auszuführen, um damit eine Wanderausstellung in den Vereinigten Staaten zu veranstalten.[1044] Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war es unter der Federführung von Kunsthändlern wie Gambart üblich, von Tourneebildern möglichst rasch nach der Fertigstellung Kopien, meist kleineren Formats, für den Stecher zu schaffen, damit das Original frei war für andere Aufgaben, vor allem Wanderausstellungen; nachdem sie ihren Zweck erfüllt hatten, wurden sie verkauft oder ebenfalls auf Ausstellungsreisen geschickt.[1045] Bald danach, in den sechziger Jahren, begannen Photographien diese Funktion von Kopien zu übernehmen, während gleichzeitig auch die Stecherkunst selbst ihre Stellung als bevorzugtes Reproduktionsmedium an die Photographie verlor. Auch als (maßstabsgetreuer) Ersatz für das als Ausstellungsstück nicht mehr zur Verfügung stehende Original verlor die Kopie an Bedeutung, denn die Riesenleinwände des späteren 19. Jahrhunderts standen in der Regel so lange für Ausstellungen zur Verfügung, wie die Nachfrage anhielt, und wurden erst dann verkauft.

Nicht nur geschäftstüchtige Händler, sondern auch die Künstler selbst wußten aus der Attraktivität ihrer Hauptwerke bereits früh durch die Anfertigung von Kopien Kapital zu schlagen. Gelegentlich beklagten sich Kritiker darüber. Ein römischer Korrespondent des *Kunst-Blatts* schrieb 1822 über den "beruehmte[n] franzoesische[n] Effectmaler"[1046] Francois Marius Granet (1775-1849), er habe Bilder

---

1039 Siehe oben, S. 51.
1040 Balston, *Martin*, S. 107.
1041 *Deutsches Kunstblatt*, 1853, S. 244. Vgl. zu der Ausstellung in der Chronik S. 438.
1042 Siehe zum Beispiel oben, S. 202.
1043 Zu den verschiedenen Versionen s. Erffa u. Staley, *West*, S. 211-216.
1044 Siehe oben, S. 91f.
1045 Vgl. in der Chronik die Eintragungen zu Rosa Bonheurs *Pferdemarkt* (S. 439), Frith' *Derby-Tag* (S. 445f.) und *Bahnhofsstation* (S. 451), sowie Hunts *Licht der Welt* (S. 446f.)
1046 *Kunst-Blatt*, 1822, S. 71f.

wie seinen weder maltechnisch überzeugenden noch ausgesprochen geistreichen *Kapuziner-Chor* "schon vielfach zu ungeheuern Preisen wiederholt und neuerdings von einem auswaertigen Hofe den Auftrag dazu um den Preis von 20.000 Franken erhalten". "Was soll man dazu sagen", fuhr der Autor tadelnd fort, "wenn man sieht, daß mehrere der ausgezeichnetsten Historienmaler unserer Tage ... kaum ihr Brod verdienen". Sind Hinweise auf Kopien in den Zeitschriften aus dieser Zeit selten, so nehmen sie zur Mitte des Jahrhunderts hin zu, wobei der Charakter der Gemälde und der politische Kontext ihrer Entstehung denkbar unterschiedlich sein konnten: So bemerkte das *Deutsche Kunstblatt* 1857 rückblickend, Hübners "Tendenzbilder"[1047] der vierziger Jahre, allen voran seine *Schlesischen Weber*, hätten schnell Abnehmer gefunden und seien in "mehreren Wiederholungen" verlangt worden. In Frankreich dagegen behielt sich Dubufe 1856 bei dem Regierungsauftrag, den Pariser Friedenskongreß zu verbildlichen, unter anderem das Recht vor, Kopien des Originals in Öl anzufertigen, vermutlich in der Hoffnung auf lukrative Aufträge von seiten der dargestellten Staatsmänner.[1048] An der künstlerisch wenig dankbaren Aufgabe der Wiederholung von Gemälden tritt übrigens deutlich zutage, daß selbst die idealisierte Historienmalerei für die Künstler nicht nur hochgeistige Schöpfungsarbeit bedeutete, sondern sie ebensosehr dem Broterwerb - oder der Vermögensbildung - diente.

Von der druckgraphischen Reproduktion zur Photographie

Wer unter dem Eindruck eines Historiengemäldes von gewaltigen Dimensionen stand, mochte spontan den Entschluß fassen, eine Abbildung davon als bleibende Erinnerung mit nach Hause zu nehmen.[1049] Dann schlug die Stunde der Assistenten und Verkäufer, die im Ausstellungssaal oder im Kassenraum mit der Subskriptionsliste für den Stich, in späterer Zeit mit einem Sortiment an Photographien und Farbdrucken, auf ihre Kunden warteten. Einem ähnlichen Bedürfnis verdanken die Verkaufsstände der Museen, die gegenwärtig in den großen Häusern bereits die Gestalt von Supermärkten annehmen, ihr kräftiges Gedeihen. Das Angebot geht mittlerweile weit über Postkarten, Poster und Kalender hinaus, umfaßt vielmehr auch Kleidungsstücke und Accessoires aller Art, selbst Bettwäsche mit Aufdrucken des 'Wunschbildes'. Ein wichtiger Unterschied besteht jedoch darin, daß wir heute mit einem kurzen Besuch in einer Bibliothek alle bedeutenden Werke der Weltkunst in gestochen scharfen Aufnahmen 'wiedersehen' können; durch die Speicherung immer größerer Bildbestände auf CD-ROM wird die Verfügbarkeit von Kunst in Abbildungen in den kommenden Jahren noch einmal in revolutionärer Weise zunehmen. Hinzu kommen die unvergleichlich gewachsenen Reisemöglichkeiten, die es uns erlauben, in öffentlich zugänglichen Sammlungen untergebrachte Originale im In- und Ausland selbst aufzusuchen. Bis weit in das 19. Jahrhundert war dies anders. Zog ein Gemälde nach dem Ende der Ausstellung weiter,

---

1047 *Deutsches Kunstblatt*, 1857, S. 305.
1048 Siehe oben, S. 98.
1049 Vgl. allgemein zur Druckgraphik im 19. Jahrhundert die Hinweise im Ausst.-Kat. *Triumph und Tod des Helden*, S. 140f., sowie die Literaturangaben auf S. 150.

sah man es vielleicht nie wieder, und auch Reproduktionen waren nicht immer leicht erhältlich. Das erhöhte die Versuchung, umgehend den Stich zu bestellen oder eine Photographie zu erwerben.

Die Frühgeschichte der Einzelbildausstellung in England liefert reichlich Beispiele dafür, mit wieviel Schwierigkeiten die Herstellung eines qualitätvollen Stiches um 1800 verbunden war.[1050] Copley mußte im Falle des *Chatham* zehn Jahre auf die ersten Abzüge warten und machte damit am Ende wohl nur bescheidene Gewinne. Boydell konnte ebenfalls erst nach zwölf Jahren mit der Auslieferung der Stiche nach *Pierson* an die Subskribenten beginnen; wenn die von ihm genannte Summe von 5.000 Pfund an Unkosten nur annähernd stimmt, blieb das Ganze für ihn vermutlich ein Zuschußunternehmen. Bei *Gibraltar* dauerte es gar 22 Jahre bis zum Erscheinen des Stiches, der mit der Zeit jeden Aktualitätswert verlor. Auf die Geschichte der druckgraphischen Reproduktion im 19. Jahrhundert kann hier nur ganz oberflächlich eingegangen werden. Sie ist gekennzeichnet durch die allgemeine Verbesserung der Arbeitsabläufe und der Vertriebswege sowie durch die Erfindung neuer Techniken, die eine schnellere Herausgabe des Druckes in höheren Auflagen bei gleichbleibender Qualität und niedrigeren Stückkosten erlaubten. Am Ende trug die Photographie den Sieg über die anderen Vervielfältigungstechniken davon, denen sie in den genannten Belangen ebenso überlegen war wie hinsichtlich der getreuen Wiedergabe des Originals. Die Kehrseite dieser Vorzüge war, daß sie kaum künstlerischen Eigenwert besaß.

Auch um die Mitte des 19. Jahrhunderts kamen aufwendige Stiche oft erst nach jahrelangen Verzögerungen auf den Markt. Janssens Kupferstich nach Lessings *Luther verbrennt die Bannbulle*, für den die Subskription wie erwähnt bereits bei der Erstausstellung des Gemäldes 1853 anlief, ließ fünf Jahre später immer noch auf sich warten. Wenigstens wußten die *Dioskuren* zu diesem Zeitpunkt Einzelheiten darüber mitzuteilen.[1051] Das Blatt werde, heißt es in einer halb berichtenden, halb werbenden Ankündigung vom November 1858, mit 22,5 Zoll (rund 45 cm) Breite und 17,5 Zoll (rund 35 cm) Höhe Dimensionen haben, die "dem Gegenstande angemessen" seien. Da Lessing persönlich als Berater hinzugezogen worden sei, dürfe man etwas "in jeder Hinsicht Gediegenes" erwarten. Abschließend finden sich in der Meldung Hinweise auf die verschiedenen Qualitäten und Preise: "Der Preis eines Abdrucks mit der Schrift auf weißem Papier wird sich, nach dem früher gedruckten Prospektus, auf 6 Thlr. stellen, während die Exemplare auf Chinesischem Papier dagegen 8 Thlr. und die Stiche avant la lettre 15 und 20 Thlr. kosten sollen".

Bei diesen Preisen werden Angehörige unterer und mittlerer Einkommensschichten mit dem Kauf zumindest gezögert haben. Andererseits reichten die geringen Stückzahlen ohnehin nicht dazu aus, das gesamte Kunstpublikum mit Drucken zu versorgen, lag doch bei der traditionellen Vervielfältigungstechnik des Kupferstichs die Auflage im allgemeinen nur bei wenigen tausend Exemplaren. Das fein abgestufte Angebot, das etwas passendes für jeden einigermaßen gefüllten Geldbeutel bereithielt, richtete sich eher an die betuchten Kreise der Liebhaber und Sammler. In England kosteten Stiche, die Martin nach seinen eigenen Werken schuf, um 1830 bis zu 10 Pfund - eine stolze

1050 Siehe oben S. 45f., 48f. u. 52.
1051 *Dioskuren*, 1858, S. 197.

Summe, für die man schon ein kleineres Gemälde bekam.[1052] Bei anspruchsvollen Arbeiten waren, wie Reitlinger bemerkt, bis zur Jahrhundertmitte Preise um die 5 Pfund üblich, zu denen allerdings noch Aufwendungen für die Rahmung in Höhe von rund 2 Pfund hinzukamen.[1053] Das lag jenseits dessen, was sich die "modest lower middle-class households" in den vierziger Jahren leisten konnten. Erst die Massenauflagen von Stahlstichen, die Gambart und sein Kollege Victor Flatow in den sechziger Jahren zu 2 Pfund, in Rahmen zu 5 Shillingen, auf den Markt brachten, seien als "true popular art" zu betrachten. Anderswo in Europa habe es dergleichen wegen des niedrigeren Lebensstandards nicht gegeben: "The popular framed print certainly became a distinctly English feature of life and its impact on taste something peculiar to these islands".

Doch auch in Deutschland eroberten druckgraphische Erzeugnisse immer breitere Käuferschichten und wurden bald zum selbstverständlichen Wandschmuck bürgerlicher Wohnstuben. Ein Grund dafür war der kräftige Aufschwung des Kunst- und Ausstellungslebens nach der Revolutionszeit, ein anderer der technische Fortschritt im Reproduktionswesen, namentlich die Verbreitung des Stahlstichs und die Erfindung des Ölfarbendrucks. Einen Eindruck von der Vielfalt des Angebots kurz nach der Mitte des Jahrhunderts geben die Anzeigenseiten der Kunstzeitschriften. Ein Beispiel (Abb. 91) aus dem ersten Heft der *Dioskuren*, erschienen im Frühjahr 1856, vereint Werbung für Ölfarbendrucke alter und neuer Meister, für illustrierte Prachtwerke, ausgestattet mit Holzschnitten, Stahl- oder Kupferstichen, sowie für einzelne Blätter in diversen Techniken.[1054]

In den sechziger Jahren kam die Photographie hinzu.[1055] Als Medium zur Verbreitung von bildender Kunst erlangte sie binnen kurzem erhebliche Bedeutung, wie sich an folgenden zwei Beispielen aus den *Dioskuren* verdeutlichen läßt. In einer Ausgabe vom Juni 1874 ist von einer "Photographischen Gesellschaft"[1056] in Berlin die Rede, die in ihren Geschäftsräumen eine Ausstellung der "in ihren Ateliers während des letzten Winters vorbereiteten photographischen Nachbildungen von den beliebtesten Gemälden bekannter und geschätzter moderner Meister" veranstaltet habe. Die Spitzenprodukte des aktuellen Kunstschaffens wurden damals also von spezialisierten Firmen systematisch abphotographiert und als Bilderserien zum Sammeln vertrieben. Welches finanzielle Potential die photographische Vermarktung von Gemälden zu dieser Zeit bereits besaß, beweist die Tatsache, daß die Münchener "Hanfstängl'sche photographische Kunst-Anstalt"[1057] im Jahre 1873 für das "Eigenthumsrecht" an Kaulbachs Karton *Nero* 30.000 Gulden zu zahlen bereit war. Ihren steilen Aufstieg verdankte die Photographie zwei entscheidenden Vorteilen gegenüber bisherigen Vervielfältigungstechniken, nämlich der um ein Vielfaches kürzeren Herstellungsdauer und der geringen Stückkosten der Abbildungen. Im

---

1052 Fawcett, *English Provincial Art*, S. 55, Anm. 231, erwähnt, daß Reproduktionen nach Martins *Fall Ninivehs* 1829 in Manchester zu Preisen zwischen 5 und 10 Pfund verkauft wurden.
1053 Reitlinger, *Economics of Taste*, S. 98f. Die folgenden Zitate stammen von S. 99.
1054 *Dioskuren*, 1856, S. 13.
1055 Zu den zu den Anfängen der Photographie in Frankreich, der Diskussion um ihren Wert in den fünfziger Jahren und ihrer allmählichen Durchsetzung um 1860 vgl. Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert* (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Bd. 7), München 1970, S. 153ff.
1056 Ebd., 1874, S. 193.
1057 Ebd., 1873, S. 160.

Vergleich zum langwierigen, mit vielen Unwägbarkeiten verbundenen, stets kostspieligen Entstehungsprozeß bei Stichen waren Photographien problemlos und ohne größere Investitionen anzufertigen und konnten umgehend auf den Markt gebracht werden. Wie sehr das die Frist zwischen dem Aufkommen der Nachfrage und ihrer Befriedigung verkürzte, zeigt das Beispiel von Gabriel Max' *Christlicher Märtyrerin*, von der eine Münchener Kunsthandlung im April 1867, nur wenige Wochen nach der aufsehenerregenden Erstausstellung in der Stadt, Aufnahmen anbot.[1058]

Für die Vermarktung von Tourneebildern eröffneten sich dadurch ganz neue Möglichkeiten. Lagen in den Ausstellungssälen bisher allenfalls Subskriptionslisten aus, die aufgrund der erfahrungsgemäß langen Lieferfristen und hohen Preise nur mäßigen Zuspruch fanden, schickte man das Gemälde nun vor dem Beginn der Wanderausstellung in das Atelier des Photographen, so daß der Verkauf von Abzügen schon während der Ausstellungsreise beginnen konnte. Die Zeitschriften bezeugen ein solches Vorgehen erstmals im Falle von Menzels Krönungsbild, das im Januar 1866, unmittelbar nach der Berliner Erstausstellung, "wiederholt photographirt"[1059] wurde. Ein frühes Beispiel für die Verbindung von separater oder zumindest herausgehobener Ausstellung und den Verkauf von Photographien ist eine im Februar 1869 in der *Kunst-Chronik* erschienene Anzeige für Jaroslaw Czermaks *Kriegsbeute* (Abb. 92).[1060] Wenige Wochen darauf warb die Wiener Kunsthandlung Käfer in derselben Zeitschrift für Photographien nach Makarts Gemäldezyklus *Pest in Florenz* (Abb. 125-127) - die drei Monate zuvor im Wiener Künstlerhaus Station gemacht hatte und sich mittlerweile in Paris befand -, indem sie auf die sensationellen Ausstellungserfolge hinwies, welche die Bilder überall erzielt hätten (Abb. 93).[1061] Ein Jahrzehnt später war es anscheinend bereits Routine, Tourneebilder frühzeitig photographieren zu lassen, wie es etwa mit Makarts *Einzug Karls V.* vor dem Transport nach Paris geschah[1062], oder bei besonderen Ausstellungsereignissen ganze Säle für den Verkauf photographischer Reproduktionen zu reservieren, wie bei der großen Wereschtschagin-Schau Ende 1881 im Wiener Künstlerhaus den dortigen "Stiftersaal"[1063].

Nicht weniger wichtig war der zweite Vorteil von Photographien, nämlich der geringe Herstellungsaufwand und die unbegrenzte Auflagenhöhe. Die geringeren Stückkosten erlaubten es, Abzüge zu niedrigeren Preisen als bei anderen Reproduktionsverfahren anzubieten und so das bei Einzelbildausstellungen übliche Massenpublikum aus mittleren und unteren Einkommensschichten mit billigen Souvenirs zu versorgen. In diesem Zusammenhang lohnt es sich, noch einmal einen Blick auf jene Sammlung von Kritikermeinungen über Gabriel Max' *Es ist vollbracht* zu werfen, die der Prager Kunsthändler Lehmann 1882 herausgab.[1064] Auf der letzten Seite des Heftes (Abb. 94) machte Lehmann auf die in seinem eigenen Verlag erschienenen Photographien nach Gemälden des Münchener Malers

---

1058 Siehe in der Chronik S. 455f.
1059 *Dioskuren*, 1866, S. 27. Siehe dazu in der Chronik S. 23-25.
1060 *Kunst-Chronik*, 1869, S. 88.
1061 Ebd., S. 108. Zur Ausstellungsgeschichte der *Pest in Florenz* s. in der Chronik S. 460f.
1062 Siehe oben, S. 190f.
1063 *Kunst-Chronik*, 1882, Sp. 50.
1064 Lehmann (Hg.), *Stimmen der Kunstkritik*.

aufmerksam, von denen einige bereits durch Ausstellungsreisen zu Ruhm gelangt waren.[1065] Die "Cabinet-Ausgabe" zu 1 Mark konnte fast jeder bezahlen; bemerkenswert ist daneben die Tatsache, daß die Preise in den höheren Güteklassen bis auf 36 Mark anzogen. Richtete sich die Photographie als Reproduktionsmedium an das breite Publikum, so ließ sich damit offenbar auch die qualitätsbewußte und auf Repräsentation bedachte Gruppe der adeligen und großbürgerlichen Kunstfreunde ansprechen: Wer etwas auf sich hielt, nahm wenigstens "Royal", und wer es sich leisten konnte, beeindruckte seine Gäste zu Hause im Salon mit Ausgaben in "Imperial"- oder "Facsimile"-Qualität. Daß die 'edleren' Formen der Vervielfältigung sich trotz dieser Konkurrenz um 1880 noch recht gut behaupteten, wird daran deutlich, daß von Makarts *Einzugs Karls V.* nicht nur Photographien auf den Markt kamen, sondern zur Freude mancher Kritiker auch eine großzügig dimensionierte Radierung; mit Ausgaben zu Preisen zwischen 40 und 400 Francs, also zwischen 32 und 320 Mark, war sie erheblich teurer und begann preislich erst auf einem Niveau, wo die Photographie mit ihren Luxusausgaben endete.[1066]

Festzuhalten bleibt hinsichtlich der Jahrzehnte von 1850 bis 1880, daß in diesem Zeitraum Kunstreproduktionen zu einem leicht verfügbaren Allgemeingut wurden und das Bild allmählich das gedruckte Wort als primären Informationsträger zur Vermittlung von Kunst ablöste. In der Fallstudie sind entsprechende Bemerkungen von Kritikern zitiert[1067], doch gibt es bereits aus den frühen siebziger Jahren Beispiele dafür. In einer Besprechung des erwähnten Kaulbachschen Kartons mit der Darstellung des römischen Kaisers Nero hieß es 1873, das Werk sei "schon genugsam beschrieben worden und durch die photographische Vervielfältigung überdieß allenthalben bekannt"[1068], weshalb sich eine genauere Beschreibung erübrige. Im Dezember 1875 vertrat ein Kollege hinsichtlich Wilhelm Camphausens *Siegeseinzug in Berlin 1871* die Ansicht, daß es bald durch "verschiedene Vervielfältigungen in weiteren Kreisen bekannt werden dürfte"[1069]. Über Ernest Meissoniers (1815-1891) Gemälde *1814* (*Campagne de France*) schrieb die *Kunst-Chronik* im gleichen Monat: "Alle Welt kennt dieses tausend und tausendfach reproduzirte Bild ..."[1070].

1065 Siehe in der Chronik S. 472f. u. 475.
1066 Siehe oben S. 222.
1067 Siehe oben, S. 221.
1068 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 544.
1069 Ebd., 1876, Sp. 124f., hier Sp. 125. Vgl. in der Chronik S. 474.
1070 *Kunst-Chronik*, 1876, Sp. 188.

2.3. Einnahmen, Ausgaben, Gewinne: Eine Gesamtbilanz

Abschließend soll in diesem Kapitel die Frage behandelt werden, wie lohnend eigentlich die Herstellung von Tourneebildern und das 'Unternehmen Einzelbildausstellung' in kommerzieller Hinsicht war. Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts kümmerten sich die Künstler oft noch selbst um die Vermarktung ihrer Werke durch separate Ausstellungen und Reproduktionen; vielen von ihnen ging es weniger um den Profit als darum, eine Möglichkeit zur Finanzierung von Historienmalerei zu finden. Stellten sich daneben noch reichliche Gewinne ein, wie bei der langjährigen Schau von Davids *Sabinerinnen*, war man darüber natürlich um so glücklicher. Derartige Erfolge sind jedoch in der Frühgeschichte der Einzelbildausstellung nur selten zu verzeichnen. Die Nachahmer Davids in Paris scheiterten kläglich, was an der Kommerz im Ausstellungswesen gegenüber feindlich eingestellten öffentlichen Meinung lag, aber auch daran, daß den betreffenden Gemälden einfach die nötigen Qualitäten fehlten, um in einer separaten Präsentation vor Publikum und Kritik zu bestehen und das Eintrittsgeld gewissermaßen zu rechtfertigen.[1071] Die meisten von denen, die sich auf diese Weise einmal die Finger verbrannt hatten, warteten fortan die nächste reguläre Ausstellung der Akademie oder einer anderen Institution ab, um ihre Werke dort zu präsentieren. Insofern war ein Schicksal wie das Haydons, der um jeden Preis als Vertreter des "grand style" in die Geschichte eingehen wollte, und hierzu trotz herber Rückschläge immer wieder den Weg zu Bullock einschlug, ebenfalls eine Ausnahme. Insgesamt gesehen blieb die Einzelbildausstellung bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein riskantes Mittel, um als Historienmaler Ehre, Ansehen, womöglich sogar Vermögen zu erwerben, und erfolgversprechend war sie ohnehin nur für wenige Künstler. Copley, West und Martin, David und Géricault - das waren keine Durchschnittsmaler, sondern Künstlerpersönlichkeiten, die sich durch die Qualität oder wenigstens Originalität ihres Schaffens auszeichneten und mehrheitlich schon zu Lebzeiten, und zwar bereits vor ihren separaten Ausstellungen, Anerkennung gefunden hatten.

Später, als geschäftstüchtige Malerfürsten ihren Marktwert mit Bildern wie dem *Einzug Karls V.* auszuspielen wußten und Kunsthändler immer häufiger deren Vermarktung übernahmen, stand der Profit im Vordergrund. Gewinne waren allerdings nicht leicht zu erzielen, denn eine Wanderausstellung verursachte vielfältige Kosten, ganz abgesehen von der Investition in das Gemälde selbst. Als William Holman Hunt, der Gambart 1860 die *Auffindung des Erlösers im Tempel* für den bis dahin unerreichten Preis von 5.500 Pfund anbot, während der Wochen, in denen die Verkaufsverhandlungen stattfanden, mit Charles Dickens zusammentraf, schilderte er diesem zur Rechtfertigung seiner Forderung die verschiedenen Einnahmequellen, die das Bild Gambart eröffnete:

> '"He will be able to exhibit it at a shilling a head in his gallery in London; we may average as much as L20 or L30 a day, taken at the door. The rent at the best season is, of course, heavy, and he has a canvasser [Kundenwerber, d. V.] paid partly on results, and a toll-keeper. I should calculate that a fifth of the revenue should suffice for this. The canvasser will take the names of all people willing to subscribe for the plate; the impressions will bring L3, L5 and L8 each. He will have to pay the engraver, say, L800 or so for his work, and then there will

1071 Siehe oben, S. 94f.

be the cost of printing and distribution. When this had been done, he would get further income by the sale of the picture itself"[1072].

Konkrete Zahlen nennen die Zeitschriften nur gelegentlich; hier gibt es sicherlich noch vieles in den Archiven von Kunsthandlungen, Kunstvereinen und Akademien zu entdecken. Die Ausstellung von Munkácsys *Christus vor Pilatus* von Anfang Januar bis Mitte Februar 1882 im Wiener Künstlerhaus zog annähernd 47.000 Besucher an und schloß mit einem Reingewinn von 8.072 Gulden.[1073] Ein noch besseres Ergebnis erzielte Delaroches *Napoleon in Fontainebleau* schon 1851 in Wien, wenngleich möglicherweise in einem längeren Zeitraum: Mehr als 50.000 Besucher kamen, um das Bild zu sehen, und brachten den Veranstaltern 6.666 Taler, also rund 10.000 Gulden, durch Eintrittsgelder ein.[1074] Welche gewaltigen Summen das für damalige Verhältnisse waren, läßt sich an den mageren Jahreseinnahmen mancher Kunstvereine ermessen, die nach dem oben zitierten Artikel von Friedrich Lucanus Ende der sechziger Jahre selten mehr als 800 Taler, in Einzelfällen sogar nur 400 Taler betrugen.[1075] Rekordverdächtig ist das Ergebnis der Erstausstellung des *Einzugs Karls V.*, bei der innerhalb von nur zwei Wochen ein Überschuß von rund 13.500 Gulden zu Buche stand.[1076] Die einzige in den Zeitschriften dokumentierte Veranstaltung mit ähnlichem Zulauf war die ebenfalls im Künstlerhaus stattfindende große Wereschtschagin-Ausstellung 1881, wo täglich bis zu 7.000 Eintrittskarten gelöst wurden.[1077] Doch handelte es sich dabei um etwas in dieser Form vielleicht nie Dagewesenes, eine umfassende Werkschau mit Dutzenden von Bildern und darüber hinaus der gesamten Atelierausstattung des Malers.[1078]

Die Wanderausstellung des Makartschen Gemäldes ist trotz der beträchtlichen Lücken so gut dokumentiert, daß sich der Versuch lohnt, aus dem vorhandenen Material Aufschluß darüber zu gewinnen, wieviel mit dem Gemälde verdient wurde und wer von den Beteiligten - Künstler, Händler, Aussteller - dabei am besten abschnitt. Außer den Bruttoeinnahmen in Wien, rund 14.300 Gulden, umgerechnet 28.600 Mark, sind noch die in Dresden bekannt, wo binnen vier Wochen knapp 6.600 Mark zusammenkamen.[1079] Das Wiener Ergebnis wurde im Verlauf der Ausstellungsreise wohl nirgendwo auch nur annähernd wieder erreicht. Andererseits ist davon auszugehen, daß die Einnahmen in der Metropole Berlin und in München, wo die Internationale Kunstausstellung zusätzliches Publikum aus dem Umland heranführte, ja selbst in Leipzig, wo gleichzeitig eine Kunstgewerbeausstellung stattfand, deutlich höher lagen als in Dresden. Das Schwanken der Eintrittspreise kann vernachlässigt werden; wo sie

---

1072 Zit. nach Maas, *Gambart*, S. 117. Zu der Ausstellungsgeschichte des Bildes s. in der Chronik, S. 449f.
1073 Akte "Munkácsy/Matejko", Künstlerhaus-Archiv. Vgl. in der Chronik S. 482.
1074 Siehe oben, S. 150.
1075 *Dioskuren*, 1869, S. 106. Die Einnahmen waren allerdings sehr von der Größe und Bedeutung des Vereins abhängig, und sie wuchsen scheinbar gerade in den siebziger Jahren ganz allgemein stark an. So betrug die Bruttoeinnahme des Dresdener Kunstvereins 1879 rund 45.000 Mark. Siehe oben, S. 212.
1076 Siehe oben, S. 191.
1077 Siehe in der Chronik S. 485.
1078 Vgl. dazu unten im Kapitel "Präsentaion" S. 322f.
1079 Das Ergebnis der Wiener Ausstellung wird im folgenden nur als Anhaltspunkt verwandt, nicht aber in die Rechnung einbezogen, da die Schau lange vor der zweijährigen Wanderausstellung unter der Leitung Bocks und Miethkes stattfand. Ich verwende im folgenden gerundete Zahlen und verweise in Anmerkungen auf die Stellen in der Fallstudie, wo die exakten Daten zu finden sind.

niedriger waren, glich der stärkere Besucherandrang das zumindest teilweise aus. Einigermaßen realistisch mag es sein, die monatliche Bruttoeinnahme bei 10.000 Mark anzusetzen. Das gilt natürlich nur für die tatsächliche Ausstellungszeit, die viel kürzer war als die zwei Jahre, in denen das Bild unterwegs war. Ob es im Winter 1879/80 wirklich in Warschau und St. Petersburg gezeigt wurde, oder was mit ihm im zweiten Halbjahr 1880 geschah, ist einstweilen nicht zu klären; sicherlich lassen sich die Lücken in beiden Zeiträumen mit einer Reihe weiterer Ausstellungen füllen. Doch scheint es auch längere Pausen zwischen den einzelnen Engagements gegeben zu haben, vermutlich meist bedingt durch festgefahrene Verhandlungen; so dauerte es fast zwei Monate von der Schließung der Ausstellung in Berlin bis zur Eröffnung in Leipzig. Die eigentliche Ausstellungszeit dürfte daher etwa halb so lang gewesen sein wie die Gesamtdauer des Unternehmens, also zwölf Monate. Daraus ergäben sich Gesamteinnahmen von 120.000 Mark.

Auch die durchschnittlichen Ausgaben sind schwer abzuschätzen. Sie betrugen in Wien etwa 6 Prozent der Einnahmen, sind in der dortigen Bilanz aber nicht näher erläutert.[1080] In Dresden erreichten sie, ausschließlich der Kosten für die Spedition sowie für die Transport- und Brandversicherung, 4 Prozent.[1081] Geht man daher von einem Mittelwert von 500 Reichsmark aus, die pro Monat Ausstellungszeit vor Ort anfielen, so summieren sich die Ausgaben auf 6.000 Mark. Hinzu kommen die Aufwendungen für Transport und Versicherung. Das Bild legte in den zwei Jahren eine Strecke von mindestens 5.000 Kilometern zurück. Orientiert man sich an den Kosten, die für den Transport von Leipzig nach Dresden anfielen, so sind für jeweils 100 Kilometer 100 Mark für die Spedition sowie 25 Mark für die Transportversicherung zu veranschlagen.[1082] Das wären insgesamt 6.250 Mark, die sich, wenn man Warschau und St. Petersburg als Ausstellungsorte einbezieht, auf rund 10.000 Mark erhöhen würden. Zu addieren sind außerdem, wiederum dienen die Dresdener Quellen als Anhaltspunkt, 84 Mark monatlich für die Brandversicherung, das wären in zwei Jahren 2.000 Mark.

Den Gesamteinnahmen in Höhe von 120.000 Mark stehen also 14.250 bzw. 18.000 Mark an Ausgaben gegenüber. Das ergibt einen Gewinn von rund 100.000 Mark, den das Bild auf seiner zweijährigen Wanderausstellung erwirtschaftete. Wie aber wurden die Einnahmen zwischen den Besitzern und den jeweiligen Ausstellern aufgeteilt, und wer übernahm welche Kosten? Im Vergleich zu Rosenblum, der von der Wiener Künstlergenossenschaft 75 Prozent forderte und sich schließlich, bei gleichmäßiger Verteilung der Unkosten, mit 50 Prozent begnügen mußte, schlugen Bock und Miethke in Dresden sehr günstige Bedingungen für sich heraus: Sie kassierten 60 Prozent der Eintrittsgelder, und der Kunstverein mußte von den verbliebenen 40 Prozent alle Kosten, mit Ausnahme des Weitertransportes nach München, decken.[1083] Rechnet man dies hoch, so gingen 72.000 Mark an die beiden Händler, und den ausstellenden Institutionen blieben netto rund 30.000 Mark. Für erstere war das nach Abzug jener 30.000 Mark Differenz zwischen dem An- und Verkaufspreis des Gemäldes ein stattlicher Reingewinn

1080 Siehe oben, S. 191.
1081 Siehe oben, S. 212.
1082 S. ebd., Anm. 731.
1083 S. ebd. u. S. 284f. (Rosenblum).

von 40.000 Mark, zu dem dann noch die Erlöse aus dem Vertrieb von Reproduktionen oder der Weitergabe des Vervielfältigungsrechts kamen. Aber auch letztere konnten zufrieden sein, denn abgesehen von den direkten, zählbaren Gewinnen führte das erhöhte Besucheraufkommen gewiß zu einer Steigerung des Absatzes bei der regulären Bilderware, ganz abgesehen von dem Prestigezuwachs, den die glanzvolle Ausstellung eines gefeierten Tourneebildes mit sich brachte. Bleibt schließlich auf Makart als den dritten, mit einem Verkaufserlös von 80.000 Mark vielleicht sogar größten Gewinner des Ganzen hinzuweisen.

II. Die Präsentation: Der 'Auftritt' des Tourneebildes

Vorbemerkungen

Wolfgang Kemp hat die Probleme eines Malers, mit einem ambitiösen Hauptwerk in einer regulären Ausstellung Aufmerksamkeit zu erringen, am Beispiel von Géricaults *Floß der Medusa* und dem Pariser Salon von 1819 analysiert.[1084] Wenige Tage vor der Eröffnung bat Géricault die Ausstellungskommission darum, dem seiner Meinung nach zu tief gehängten Bild einen anderen Platz zu geben, es vor allem höher zu hängen. Daß man diesem Wunsch entsprach, war großzügig genug, und der neue Standort im Salon Carré, über der Tür zur Großen Galerie, galt als ein durchaus ehrenvoller. Doch dort, in 4 bis 5 Metern Höhe (gemessen von der Unterkante des Gemäldes) verlor die gewagte Komposition, deren perspektivische Gestaltung idealerweise sogar einen erhöht stehenden Betrachter erforderte, viel von ihrer originellen Wirkung, ganz zu schweigen davon, daß das winzig kleine Schiff am Horizont - der nahende Retter, auf den sich die ganze Bildhandlung ausrichtete - für das Publikum aus einer Entfernung von über 10 Metern kaum noch zu erkennen war.

In der Einzelbildausstellung, in der auch das *Floß der Medusa* später in London auftrumpfen sollte, hatte das Tourneebild ganz andere Entfaltungsmöglichkeiten. Ohne sich gegen die lästige Konkurrenz Hunderter oder gar Tausender anderer Exponate durchsetzen zu müssen, war ihm hier von vornherein die Aufmerksamkeit der Besucher sicher. Ihm allein gehörte der gesamte Raum, die Ausstattung, das

1084 Kemp, *Anteil des Betrachters*, S. 103-122, bes. S. 104-106.

verfügbare Licht. Alles drehte sich um das eine Werk, das unter solchen Bedingungen optimal zur Geltung kam. Andererseits bedeutete eine separate Ausstellung, bei der jede Ablenkung fehlte, ein nicht unerhebliches Risiko, denn das Bild befand sich ganz allein auf dem Prüfstand, und der Erfolgsdruck, der auf ihm lastete, war schon deshalb groß, weil das Publikum extra dafür bezahlt hatte, es anschauen zu dürfen; fiel es in der Beurteilung durch, gab es keine Entschuldigung, keine 'mildernden Umstände', die etwa Géricault für sich geltend machen konnte.[1085] Die Einzelbildausstellung setzt einen eigentümlichen Kontrapunkt zur herkömmlichen Kunstausstellung im 19. Jahrhundert, die wir heute als ein Meer von Exponaten kennen, in dem das einzelne Werk zu versinken droht und sich nur gelegentlich erfolgreich aufbäumt.

Die Veranstalter taten alles, um Tourneebilder in einem eindrucksvollen Ambiente zu zeigen. Dieser Wille zur 'Inszenierung' steht in deutlichem Kontrast zu den heute gültigen Maßstäben bei der Präsentation von Kunstwerken, die darauf abzielt, sie durch weiße Wände und große Abstände zwischen den Exponaten in 'neutraler' Umgebung zu isolieren. Doch ebenso wird damit Kemps These in Frage gestellt, daß die Kunst im 19. Jahrhundert im Gegensatz zu früheren Epochen "tendenziell alles mit eigenen, inneren Mitteln zu erreichen sucht"[1086]. Gewiß, im Salon, wo die Arbeiten der Künstler dicht an dicht, förmlich Rahmen an Rahmen hingen, sich gleichsam gegenseitig belagerten, war sie darauf angewiesen. Doch wo, wie in der Einzelbildausstellung, der nötige Freiraum bestand, begegnet man einem geradezu barocken - oder im Hinblick auf Parallelen zur Kunstform des "Environments" auch modernen - Drang zur Gestaltung der Umgebung, dort sprechen jene "äußeren Zugangsbedingungen"[1087], deren Bedeutung Kemp im Hinblick auf die herkömmliche Ausstellungkunst des 19. Jahrhunderts zurecht als marginal ansieht, oft ein deutliches Wort mit, indem der auf das Bild abgestimmte Ausstellungsraum dessen Aussage ergänzt und wie ein Resonanzkörper verstärkt.

1. Die Räumlichkeiten

Monumentale Historiengemälde, und das waren ja die meisten Tourneebilder, verlangten aufgrund ihrer hohen ideellen Ansprüche grundsätzlich einen großzügig bemessenen und würdig ausgestatteten Wirkungsraum. In den Ausstellungen der Akademien, etwa dem Pariser Salon, wies man den Hauptwerken gut beleuchtete, zentrale Plätze in mittlerer Höhe zu, was ihnen zu stärkerer Beachtung

---

1085 Zichy schrieb Anfang 1878 vor der großen, schon im Vorwege aufgrund der aufwendigen Inszenierung aufsehenerregenden Ausstellung seiner Werke an einen Freund: "Es wird dies jedenfalls im Oesterreichischen Kunstverein eine Art jüngsten Gerichtes sein, welches über mich als Künstler aburtheilen wird ..." Zit. nach *Fremden-Blatt*, 16. Februar 1878, S. 6.

1086 Kemp, *Anteil des Betrachters*, S. 34.

1087 Ebd., S. 33. Kemp unterscheidet zwischen materiellen Zugangsbedingungen, wie die Stadtplanung für ein Gebäude oder die Architektur für ein Skulpturenwerk, kunstsoziologischen Zugangsbedingungen, etwa Rituale des Kultus oder der Kunstbetrachtung, und anthropogenen Zugangsbedingungen, womit er individuelle und soziale Prädispositionen der Betrachter und Benutzer des Kunstwerkes meint.

beim Publikum verhalf. Mehr konnte man bei den regulären Veranstaltungen nicht tun, und wie wenig das manchmal war, belegt das Beispiel Géricaults.[1088] Die Einzelbildausstellung bot dagegen die Möglichkeit, das Bild unter optimalen Bedingungen zu präsentieren, mehr noch, seine Betrachtung zu einem Erlebnis jenseits des Alltäglichen werden zu lassen, den Ausstellungsbesuch ins Spektakuläre zu erheben; daß viele Kritiker darin eher eine Erniedrigung der Kunst sahen, sei hier nur angedeutet. Davids Ausstellung der *Sabinerinnen* wäre als herausragendes Beispiel aus der Frühzeit zu nennen. Er hatte er das Glück, daß man ihm einen repräsentativen Saal im Louvre zur Verfügung stellte. Hinsichtlich der Anfänge in England ist festzustellen, daß es in den Jahrzehnten um 1800 nicht immer leicht war, das beschriebene Potential der Einzelbildausstellung zu nutzen. Copley mußte das übergroße *Gibraltar*-Gemälde 1791 in einem Zelt ausstellen.[1089] Das war zwar auch 'jenseits des Alltäglichen' und somit reizvoll für das Publikum, aber andererseits teuer und aufwendig, ganz abgesehen von der peinlichen Vorgeschichte, dem erzwungenen mehrmaligen Umzug im Green Park aufgrund der Beschwerden adeliger Anwohner, die sich durch den Menschenauflauf gestört fühlten. Außerdem war ein Zelt sicherlich nicht die Umgebung, in der Copley die Frucht seiner langjährigen Arbeit dem Publikum vorstellen wollte, auch wenn die Abbildung auf der Eintrittskarte (Abb. 12) 'gediegene' Atmosphäre suggeriert. Daß er acht Jahre später für die Ausstellung von *Der Sieg des Lord Duncan* noch einmal mit einem Zelt Vorlieb nehmen mußte, wirft ein Licht auf den Mangel an geeigneten Ausstellungslokalen in London, aber auch auf die fehlende Bereitschaft der Royal Academy, oder etwa der Stadtverwaltung, private Initiativen von Künstlern durch die Überlassung von Räumlichkeiten zu unterstützen.

Anscheinend waren derlei improvisierte Veranstaltungen in der britischen Hauptstadt jedoch selten. Erst eine Generation später, im Mai 1825, erfährt man aus den Quellen wieder von einer ähnlichen Episode.[1090] Der holländische Maler Jan Willem Pieneman (1779-1853) ließ damals mit königlicher Erlaubnis eine Holzbude im Hyde Park errichten, um darin eine monumentale Darstellung der *Schlacht von Waterloo* auszustellen. Zur private view erschienen zwar angesehene Vertreter der Londoner Gesellschaft, doch ein großer Teil der Öffentlichkeit lehnte das Unternehmen ab, weil dadurch nach allgemeiner Ansicht die Parkanlagen verunziert würden, was einem ausländischen Maler schon gar nicht zustehe. Die *Literary Gazette* schrieb in barschem Ton:

> "'To supply a place for this exhibition, Hyde Park has been twice invaded by the ugliest shapes of buildings. The encroachment near the Picadilly corner was not consummated, but we have its successor now, in all the bulk of the disagreeable and paltry. Of such an erection in such a place, we would complain on any occasion, but we complain more that the nuisance has been committed on behalf on a foreign artist, for which all the native genius of Britain might have prayed in vain'".

Daß die Errichtung temporärer Ausstellungsgebäude im Herzen von London eine Ausnahme blieb, lag einerseits an der Zunahme von Kunstinstitutionen mit verfügbaren Räumlichkeiten, wie der 1806

1088 Besonders im späteren 19. Jahrhundert wurde dann allerdings doch mehr getan: Bei den Kunstinstitutionen in Deutschland zumindest, darüber sprachen wir ausführlich, war es üblich, einzelne Werke im Rahmen ihrer Permanenten oder jährlichen Ausstellungen mehr oder weniger isoliert zu zeigen. Hier sind hinsichtlich der Präsentation die Übergänge zur Einzelbildausstellung fließend.

1089 Siehe oben, S. 51.

1090 Whitley, *Art in England*, Bd. 2, S. 95f.

gegründeten British Institution, die 1811 Wests *Krankenheilung* ausstellte, andererseits am Aufkommen von Etablissements wie Bullocks Egyptian Hall, die 1812 ihre Pforten öffnete und dann für Haydon so wichtig wurde. Fünfzig Jahre später gab es in ganz Mitteleuropa ein dichtes Netz von Akademien, Kunstvereinen und Kunsthandlungen, die sich gern zur Aufnahme von Tourneebildern bereitfanden. Trotzdem bestand das Raumproblem bis zum Ende des 19. Jahrhunderts fort, was nunmehr an der Tendenz zu immer größeren Formaten lag.[1091] Wo die vorhandenen Kapazitäten nicht ausreichten - erinnert sei an die Klagen, die 1872 in Düsseldorf laut wurden, oder an die Diagonalaufstellung von Werken Matejkos und Makarts - ging, sofern die Bilder überhaupt ausstellbar waren, zumindest ein Teil des 'Kunstgenusses' verloren.[1092]

2. Die Einrichtung

Das Beispiel Haydons, der 1820 zusammen mit einer Gruppe von Handwerkern wochenlang den von Bullock gemieteten Raum herrichtete, in dem *Christi Einzug in Jerusalem* zur Ausstellung gelangen sollte, ist ein Hinweis darauf, wieviel Bedeutung man dem Ambiente bei der Vorführung des Tourneebildes beimaß.[1093] Auch bei der Einrichtung der 1821 eröffneten Westschen Picture Gallery (Abb. 17) scheuten Wests Söhne weder Kosten noch Mühen: Die Wände wurden mit karmesinrotem Tuch ausgeschlagen, die Rahmen der großen Hauptwerke mit purpurfarbenem Samt drapiert.[1094] In späteren Jahrzehnten betrieb man einen vergleichbaren Aufwand: Bei der Dresdener Ausstellung des *Einzugs Karls V.* betrugen die Ausgaben für die Tapezierung des Saals mit braunem Stoff - passend zum vorherrschenden Farbton des Bildes - 52 Mark, also halb soviel wie die Transportkosten von Leipzig nach Dresden, und immerhin 10 Prozent der Gesamtkosten.[1095]

Schon bei den ersten Einzelbildausstellungen war es üblich, Sitzgelegenheiten bereitzustellen, wie auf der Eintrittskarte (Abb. 12) zur Ausstellung von Copleys *Gibraltar* zu sehen ist. Auch auf der Abbildung von Wests Picture Gallery erscheinen Sitzbänke, und zu Haydons Vorbereitungen gehörte unter anderem das Aufstellen von Stuhlreihen. Diese mögen ähnlich angeordnet gewesen sein wie 1882 bei der Ausstellung zweier Hauptwerke Matejkos, der *Schlacht bei Grünwald* und der *Huldigung Preußens*, in der Galerie des Warschauer Kunsthändlers [?] J. Ungra, von der eine zeitgenössische Illustration (Abb. 95) einen Eindruck vermittelt. Luden sie zu mußevoller Bildbetrachtung ein, so ist es

1091 Vgl. oben, S. 295.
1092 Vgl. oben, S. 294.
1093 Siehe oben, S. 60.
1094 Whitley, *Art in England*, Bd. 2, S. 10.
1095 Siehe oben, S. 212.

fraglich, ob sie diesen Zweck immer erfüllen konnten. Sicherlich ging es im Saal nicht immer so ruhig zu, wie der Zeichner glauben machen wollte. Vermutlich wurden sie bei zu großem Andrang - etwa abends, oder an Wochenenden - beiseite geräumt. Die dem Bild frontal zugewandten Stuhlreihen erlaubten es, die Darstellung wie ein Theaterstück vom 'Parkett' aus anzuschauen, sich dabei kontemplativ in sie zu versenken oder aber sich mit seinem Nachbarn über sie auszutauschen. Noch eine dritte Möglichkeit ist denkbar: Vielleicht hielt man den Besuchern an bestimmten Tagen Vorträge über dieses gemalte Stück polnischer Geschichte?

Ob Pflanzen um 1800 bereits zur Ausschmückung des Saals Verwendung fanden, ist unbekannt. Hinweise auf sie gibt es nur im Falle der Ausstellungen der *Caterina Cornaro* 1873 in Wien, wo sich laut Feuerbach zu beiden Seiten des Bildes '"exotische Gewächse"'[1096] befanden, sowie der Werke Wereschtschagins 1882 in Berlin, von denen es in einer Besprechung heißt, die Gemälde seien mit "Arrangements von lebenden Pflanzen umgeben"[1097]. Diese Beispiele lassen keine Rückschlüsse auf die vorhergehenden Jahrzehnte zu, sondern bezeugen eher den Einfluß gründerzeitlichen Geschmacks auf die Präsentation von Kunst. Wie verschwenderisch man Pflanzen damals einsetzte, zeigt ein auf die achtziger Jahre zu datierendes Photo des Hauptsaals im Obergeschoß des Wiener Künstlerhauses (Abb. 96). Von der gegenüberliegenden Seite aus betrachtet (Abb. 97), erscheint übrigens links, dort, wo ein Reiter von einem großen Gemälde aus auf den Betrachter zuprescht, jene "Sensationswand"[1098], an der Tourneebilder wie die *Caterina Cornaro* und der *Einzug Karls V.* Furore machten und den Besucher schon auf der Treppe - rechts ist der Durchgang zum Stiegenhaus erkennbar - 'begrüßten'.

Hinter den Bemühungen um die Gestaltung des Ausstellungsraumes standen allerdings nicht nur praktische und dekorative Beweggründe. Neben Komfort und Repräsentation ging es den für die Einrichtung Verantwortlichen, den Vorläufern heutiger "Ausstellungsmacher" - in der Frühzeit übernahmen die Künstler selbst diese Aufgabe, später fiel sie oft Kunsthändlern zu - vor allem darum, den umgebenden Raum als Ausdrucksträger zu instrumentalisieren, das Gemälde zu 'inszenieren'. Dabei sind mehrere Intentionen zu unterscheiden. Bei Werken, die noch in traditioneller Weise als Auftragskunst für einen bestimmten Ort und zur Erfüllung bestimmter Aufgaben entstanden, die insofern nicht als Tourneebilder zu betrachten sind, stößt man gelegentlich auf den Versuch, den künftigen Aufstellungsort zu imitieren. Caspar David Friedrich ließ 1808 zur Vorführung des Tetschener Altars in seiner Dresdener Wohnung die Stubenfenster zuhängen und das Gemälde auf einen Tisch stellen, der mit schwarzem Tuch verhüllt war und so die Altarmensa ersetzte.[1099] Im Dämmerlicht dieser improvisierten Kapelle betrachteten die Besucher das Bild dann tatsächlich mit anderen Augen: "Es ergriff alle, die ins Zimmer traten, als beträten sie einen Tempel. Die größten Schreihälse ... sprachen leise und ernsthaft wie in einer Kirche". Dem wäre als Beispiel aus dem profanen Bereich Wilhelm von Schadow an die Seite zu stellen,

1096 Siehe in der Chronik S. 469.
1097 Siehe ebd., S. 485.
1098 S. oben, S. 188.
1099 S. oben, S. 118f.

der 1820 im väterlichen Atelier in Berlin das Mittelstück des für das Schauspielhaus geschaffenen Proszeniums "mit der seiner zukünftigen Bestimmung entsprechenden Lampenbeleuchtung"[1100] ausstellte. Hier wie dort ist das Bestreben erkennbar, das in der Ausstellungssituation kontextlose, isolierte Kunstwerk wieder in einen Sinn- und Funktionszusammenhang zurückzuführen, den es in den genannten Beispielen zwar noch besaß, im heraufziehenden Zeitalter des Sammelns, Handelns und Ausstellens aber mehr und mehr zu verlieren drohte.

Am konsequentesten war es unter diesem Gesichtspunkt, die Ausstellung direkt vor Ort zu veranstalten, sie gleichsam zu einem Lokaltermin zu machen. Dazu bestand natürlich nur selten die Gelegenheit bestand. Ein Beispiel ist aus dem Jahre 1862 bekannt, als zwei Porträts des würtembergischen Königspaars von Franz Xaver Winterhalter dem Publikum in der Residenz des Monarchen vorgestellt wurden. In einer Besprechung in den *Dioskuren* heißt es einleitend über die Schau:

> "Wenn jemals ein Kunstwerk durch Erfüllung aller für die günstigste Wirkung nothwendigen Bedingungen rücksichtlich der Beleuchtung und Umgebung zu seinem vollen und ungeschmälerten Rechte kommen konnte, so fand dies sicherlich bei der Ausstellung der beiden lebensgrossen Bildnisse des Königs und der Königin von Winterhalter statt. Alles, namentlich die obwohl prachtvolle, doch nicht unruhige lokale Umgebung in einem Saal des königlichen Schlosses, vereinigte sich, um den Bildern unseres Königspaars eine würdige und künstlerisch höchst vorteilhafte Folie zu verleihen ..."[1101].

An diesen Bemerkungen wird deutlich, wieviel Wert das 19. Jahrhundert, dessen Ausstellungskultur vermeintlich ausschließlich von einer Vorliebe für dicht gehängte Bilderwände und einem Desinteresse gegenüber der Umgebung des Exponates geprägt war, auf ein passendes Ambiente legte - wenn sich nur die Möglichkeit dazu bot. Porträts der königlichen Hoheiten sah man sich am besten dort an, wo die Dargestellten täglich ein- und ausgingen; das war für den Kritiker, und zweifellos auch für seine Leser, selbstverständlich. Die lückenlosen Bilderwände der Salons sind insofern eher als ein Ergebnis von 'Sachzwängen', der Notwendigkeit, Massen von Bildern unterzubringen, zu erklären denn als Ausdruck ästhetischen Wollens oder aber Gleichgültigkeit.

Ob die Bilder im Stuttgarter Schloß ihre bleibende Stätte finden sollten, sei dahingestellt; daß sie für einen von vornherein festgelegten Platz darin bestellt worden waren und womöglich an diesem zur Ausstellung gelangten, ist sogar höchst unwahrscheinlich. Der besondere Reiz der Veranstaltung lag jedenfalls weniger darin, das Kunstwerk an seiner spezifischen 'Wirkungsstätte' zu erleben, dort, wo es - wie Friedrichs Altarbild in der Tetschener Schloßkapelle, oder Schadows Proszenium im Berliner Schauspielhaus - mit einer bestimmten Funktion 'zum Einsatz kam', sondern darin, daß die Darstellung durch die Umgebung einerseits an Authentizität, an Realitätsgehalt gewann, andererseits eine stimmungsvolle Ergänzung, ja Erweiterung fand. Das sind zugleich die beiden wichtigsten, eng miteinander verwobenenen Ziele bei der Präsentation von Tourneebildern im eigentlichen Sinn, also Gemälden, die prinzipiell 'heimatlos' waren und in rastlosen Zügen durch die Ausstellungslandschaft ihr Dasein fristeten.

1100 Ebd., S. 119.
1101 *Dioskuren*, 1862, S. 78.

Die Attraktivität des Authentischen, Wirklichkeitsnahen, Unmittelbaren darf man als eine mentalitätsgeschichtliche Konstante seit der Renaissance, und dann vor allem seit der Aufklärung, bezeichnen, und schon immer wurde sie in Schaugeschäft und Ausstellungswesen dazu genutzt, ein großes Publikum anlocken: Dieselbe Faszination, mit der Napoleons Reisekutsche 1816 die Londoner Bevölkerung erfüllte und sie zu Hunderttausenden in Bullocks Egyptian Hall führte[1102], übt heute die Apollo-Raumkapsel aus, die einst auf dem Mond Geschichte machte und nun im Washingtoner National Air and Space Museum für jeden 'hautnah' zu erleben ist.

Die Veranstalter von Einzelbildausstellungen konnten zwar nicht mit dem auratischen Original aufwarten, bemühten sich aber, das Verlangen nach Authentizität zu erfüllen, indem sie durch inszenatorische Mittel den dokumentarischen Charakter der Darstellung unterstrichen. Ein Beispiel dafür findet sich im Nachrichtenteil des *Kunst-Blatts* vom August 1841:

> "London, 1. Juni ... In demselben Local, wo Haydon's großes Bild: 'die Versammlung der Abgeordneten zur Abschaffung der Sclaverei, im J. 1840', auf dem sich nicht weniger als 130 Portraets befinden, ausgestellt ist, sieht man auch Biard's (auch in Berlin gewesenen) 'Sclavenmarkt', um welches Bild man, um den Eindruck frappanter zu machen, Peitschen, Ketten und Marterinstrumente aufgehaengt hat!!"[1103].

Bemerkenswert ist zunächst die sinnreiche Zusammenführung zweier Gemälde, die gewissermaßen als dokumentarisch-informative Beiträge das Problem der im britischen Reich seit 1833 verbotenen, in den Vereinigten Staaten dagegen weiterhin legalen Sklaverei von zwei Seiten beleuchteten und dem Publikum als Diskussionsgrundlage dienen mochten; ob es im Ausstellungslokal, sicherlich der Egyptian Hall, wirklich zu Gesprächen über politische und moralische Aspekte der Sklaverei kam, oder ob man es dabei beließ, hier nach bekannten Gesichtern zu suchen, dort sich wohligem Gruseln hinzugeben, ist eine andere Frage. Haydon hatte 130 Porträts von Parlamentariern zu bieten, vor dem Bild Biards gewann man dagegen einen handfesten Eindruck davon, welchen Demütigungen und Qualen Sklaven ausgesetzt waren. Die Berliner Ausstellung des letzteren fand übrigens vier Jahre zuvor statt, im August 1837, und zwar in der Kunsthandlung von Sachse.[1104] In der wenige Zeilen umfassenden Meldung, die das *Kunst-Blatt* darüber brachte, wird bezeichnenderweise ausdrücklich darauf hingewiesen, daß der Künstler "Augenzeuge aehnlicher Scenen" gewesen sei - das war gleichsam ein Gütesiegel für die Glaubwürdigkeit der geschilderten Szene.

Allerdings sind die Ausrufezeichen am Ende des Zitats von 1841 ein Indiz dafür, daß damals die Verwendung von Requisiten, wie man sie sonst nur aus Wachsfigurenkabinetten und von Panoramen kannte - bei letzteren ging das bis hin zu lebender Staffage - bei der Präsentation von Gemälden in Deutschland, vielleicht auch in London selbst, nicht alltäglich war. Der Kritiker des *Deutschen Kunstblatts*, der 1851 die Düsseldorfer Austellung von Leutzes *Washington überquert den Delaware* besprach, hätte zweifellos mit Befremden reagiert, wäre dort etwa auch das Boot gezeigt worden, in dem Washington das gewagte Manöver geleitet hatte; es handelte sich hingegen nur um dessen Totenmaske,

---

1102 Siehe oben, S. 33.
1103 *Kunst-Blatt*, 1841, S. 267. Der Bericht stammt vom 1. Juni des Jahres.
1104 Ebd., 1837, S. 336. Hier erfährt man außerdem, daß das Bild, betitelt "Der Verkauf von Sklaven an der Kueste von Guinea", 6 Fuß in der Höhe und 8 Fuß in der Breite maß.

und diese erwähnte er, durchaus mit Respekt, als ein Mittel zur Überprüfung der Porträtähnlichkeit.[1105] Ob nun, wie bei der Londoner Ausstellung, eher krude Mittel zum Einsatz kamen, um die Darstellung 'anschaulicher' zu machen, oder ob, wie in Düsseldorf, die Präsenz der Hauptfigur auf delikatere Weise evoziert wurde - stets bleibt es der Versuch, die 'Enge' der Malerei, ihre Zweidimensionalität und Abbildhaftigkeit, zu überwinden, sie in die dritte Dimension hineinwachsen, sie real, 'unmittelbar' werden zu lassen.

Auf perfekte Weise gelang das möglicherweise in Copleys Ausstellung von *Gibraltar* 1791, wo, wenigstens der Planung nach, einer der auf der Leinwand prominent vertretenen Helden von Gibraltar, General Elliot, "einige Tage wegen gehoeriger Erklaerung"[1106] des Bildes anwesend war. Konnte die Einzelbildausstellung aus naheliegenden Gründen nur in den seltensten Fällen (mir ist kein anderer bekannt) mit der Aura des Dargestellten glänzen, so bot sie hier und da immerhin die des Künstlers - und das sogar recht häufig, solange dieser noch selbst die Rolle des 'Ausstellungsmachers' und Unternehmers übernahm, also bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Als Kaulbach 1869 mit seinem umstrittenen "Inquisitionsbild" auf Reisen ging, lag das Organisatorische wohl schon weitgehend in den Händen von Kunsthändlern, und seine Rolle erschöpfte sich in öffentlichkeitswirksamen Auftritten - so wie heute amerikanische Film- oder Pop-Stars persönlich zur Vorstellung neuer Werke nach Europa kommen.[1107] Auch Gambart wußte sehr genau um den Werbeeffekt, als er Hunt 1860 aufforderte, bei der private view der *Auffindung des Erlösers im Tempel* anwesend zu sein.[1108] Alles in allem konnte es die Einzelbildausstellung jedoch im Hinblick auf Authentizität nicht mit anderen Ausstellungsformen aufnehmen: Der Naturalismus und Illusionismus des Panoramas blieb für sie unerreichbar, ganz zu schweigen von der Aura des Originals, die Exponate wie die Kutsche Napoleons besaßen.

Das Gemälde konnte seine Grenzen auch auf umgekehrtem Wege überschreiten, nämlich indem die gesamte Umgebung, einschließlich des Rahmens, soweit unsichtbar gemacht wurde, daß außer dem Exponat nichts mehr wahrnehmbar war und der Betrachter unweigerlich in den Sog des Bildgeschehens geriet. Auf diese Weise ging Goupil vor, als er 1851 Delaroches *Marie Antoinette vor ihren Richtern* in seiner Galerie ausstellte.[1109] Selbst der konservative Kritiker des *Deutschen Kunstblatts* konnte ihm für die suggestive Kraft seiner Inszenierung einen gewissen Respekt nicht versagen:

> "Der Zuschauer befindet sich nämlich in einem ganz dunkeln Raume dem von oben beleuchteten Bilde gegenüber, welches rings von braunrothem Sammt umgeben und dessen Rahmen sogar mit Gaze verdeckt ist, so dass, ausser der Malerei, nichts den Blick anziehen, die Aufmerksamkeit zerstreuen und der Wirkung Eintrag thun kann. Diese Wirkung ist denn auch gross und im ersten Augenblick so überraschend, dass man Mühe hat, sich des bestechenden Eindruckes zu erwehren ...".

Von hier aus ist es in der Tat nur noch ein kleiner Schritt zum Kino, auch wenn die entsprechende Technik erst fünzig Jahre später zur Verfügung stehen sollte.

1105 *Deutsches Kunstblatt*, 1851, S. 277f. Zu der Ausstellung s. oben, S. 139.
1106 *Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, 1788, S. 27.
1107 Vgl. in der Chronik S. 463f.
1108 Maas, *Gambart*, S. 119.
1109 Siehe in der Chronik S. 435f.

Blickt man von der Zeit um 1850, aus der die zuletzt geschilderten Beispiele stammen, in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, so ist generell eine Tendenz zu immer aufwendiger arrangierten Ausstellungen festzustellen. Darin spiegeln sich die Populariserung und Kommerzialisierung des Ausstellungswesens: Immer größere Teile der Bevölkerung interessierten sich, zumindest oberflächlich, für Kunst, und je spektakulärer ein Gemälde inszeniert war, je mehr Aufsehen es schon allein durch die Art seiner Präsentation erregte, desto mehr Geld ließ sich damit in separaten Vorführungen verdienen. Seit den siebziger Jahren standen die Kunsthändler in den deutschen Großstädten, aber auch in Wien und Prag, ihren Londoner und Pariser Kollegen in diesem Geschäft in nichts mehr nach. Von einem besonders drastischen Fall wußte Adolf Rosenberg in seinem 1879 erschienenen Artikel über "Sensationsmaler"[1110] zu berichten. Dabei ging es um die *Erscheinung in der Walpurgisnacht am Brocken* von Gabriel Max, eine Darstellung des enthaupteten Gretchens in Anlehnung an Goethes Faust:

> "In Wien [auf der Weltausstellung von 1873, d. V.] war das Gretchen blos 'ausgestellt'; unter der Menge machte es nicht den gewünschten Effekt. Das wurde später anders. Ein Kunsthändler bemächtigte sich des Bildes. Er sah mit richtigem Blick und richtiger Erkenntniß des modernen Geschmacks, daß mit einer bloßen Ausstellung nichts gethan war. Das Gemälde mußte nach allen Regeln der Kunst 'inszenirt' werden. Zu diesem Zwecke wurden, ähnlich wie in den anatomischen Museen die cabinets séparés und in dem Panoptikum die Schreckenskammer, die geschlossenen Zimmer erfunden. In den Jahren 1876 und 77 machte das Bild in solcher Inszenirung seine Runde durch die Hauptstädte Österreich's und Deutschland's. Ich sah das Bild in Berlin wieder, wo es der 'Verein Berliner Künstler' unter seine Protektion genommen hat. Daß auch diese ehrenwerte Körperschaft zu dem Humbug, mit welchem die Hamburger Besitzer das Bild zu umgeben für gut fanden, ihre Hand boten, ist für alle Zeiten mit schwarzen Lettern in ihre Chronik eingetragen. Durch einen dunklen Vorhang war von dem großen Ausstellungssaal ein Gemach abgegrenzt. Schlug man die Portière zurück, so trat man in ein schwarz verhangenes Zimmer, in welches von außen kein einziger Lichtstrahl hineinfiel. Aus dem Hintergrunde trat dem Eintretenden eine weiße, grell beleuchtete Gestalt entgegen: ein todtenbleiches Angesicht starrte ihn mit glanzlosen Augen an, den Augen, 'die eine liebende Hand nicht schloß' ... An der linken Seite des Bildes war eine regelrechte Koulisse aufgerichtet, hinter der zwei große Lampen angebracht waren, die ihr Licht in einen metallenen Hohlspiegel warfen und von dort auf das Bild reflektiren ließen. Diese unwürdige Komödie mußte natürlich jedem ernsthaften Kunstfreunde den Genuß an den trefflich gemalten Einzelheiten verleiden ...".

Bei den 'Hamburger Besitzern' handelte es sich vermutlich um die Kunsthandlung Louis Bock & Sohn. Hinsichtlich der Präsentation hatte Bock offenbar einiges von seinem Prager Kollegen Nicolaus Lehmann gelernt, der in jenen Jahren verschiedene andere Werke von Max auf ähnlich spektakuläre Weise ausstellte. Erwähnt sei das *Schweißtuch der heiligen Veronika*, der "Christuskopf", der von 1875 an jahrelang durch Europa wanderte und in London monatelang in einem verdunkelten, kapellenartig ausstaffierten Raum gezeigt wurde.[1111]

Ein Meister der effektvollen Inszenierung war Charles Sedelmeyer in Paris - ein "sehr wohlsituirter Kunsthändler mit einem sehr schönen Ausstellungslokal"[1112], wie der Korrespondent der *Kunst-Chronik* eingangs in einem Artikel schrieb, in dem er den Lesern in Deutschland von seinem Besuch in der Galerie

---

1110 Adolf Rosenberg, "Drei Sensationsmaler, III. Max", S. 23f. Vgl. in der Chronik S. 475..
1111 Siehe in der Chronik S. 472f.
1112 Siehe ebd., S. 482.

berichtete, als dort im Mai 1881 die Erstausstellung von Munkácsys *Christus vor Pilatus* stattfand. Weiter heißt es dort:

> "Nachdem man einen schönen Garten passirt hat, kommt man zunächst in eine glasbedeckte Vorhalle und wird von dort durch einen schwarz gekleideten Diener mit höflicher Verbeugung in den ersten Salon gewiesen. Er bildet eine Art Vorbereitung für das Allerheiligste: Studienköpfe von Munkacsy, der Meister mit seiner Frau im Atelier und andere Bilder hängen an den Wänden umher. Dann kommt man in einen dunkeln Raum; man muß acht geben, um nicht zu stolpern. Eine Wendung - es wird Licht, und wir stehen vor dem großen, bewundernswert beleuchteten Gemälde! Stühle laden zum Sitzen ein, kurz alle Umstände vereinigen sich, um uns das Bild in Muße und Bequemlichkeit genießen zu lassen".

Wo Hunderte Schlange standen, kam der Diener mit seinen 'höflichen Verbeugungen' sicherlich bald nicht mehr nach und beließ es dabei, den Besucherströmen den Weg zu weisen sowie gelegentlich unpassend gekleideten Personen den Zutritt zu verweigern. Interessant an dieser offenkundig idealisierten Schilderung ist vor allem die Tatsache, daß der Rezensent voll auf das 'Angebot', das Sedelmeyer dem bürgerlichen Besucher machte, ansprach. Hierbei sind zwei Komponenten zu unterscheiden. Die eine ist das exklusive Flair, das die Kunstausstellung immer noch auszustrahlen vermochte, wenn sie nur in einem entsprechend glanzvollen Rahmen durchgeführt wurde: Der Gang durch den gepflegten Garten bis in die Vorhalle, wo einen der Diener in Livree empfing - das klingt wie ein privater Besuch bei einer vornehmen Gesellschaft, oder als habe Sedelmeyer den Erzähler persönlich zur Betrachtung des Bildes in intimer Runde eingeladen. Hinzu kommt als zweites die Bedeutung von Kunst und Kunstbetrachtung als Religionsersatz, die in der Wortwahl des Verfassers so klaren Ausdruck findet, daß er sich ihr zweifellos bewußt war: Den Weg zum Hauptwerk beschrieb er als einen Pilgergang, auf dem man vorwärtsschritt, bis es schließlich 'Licht' wurde - hier klingt der Satz aus der Genesis "Es werde Licht" an - und man in das "Allerheiligste" gelangte. Die passende Einstimmung dazu bildeten die Zeugnisse für den Entstehungsprozeß des Gemäldes und Darstellungen des Künstlers in seiner Arbeitsstätte, geeignet, den Geniekult für den Schöpfer des Werkes zu nähren.

Wesentlich distanzierter äußerte sich Rosenberg zu den Praktiken Sedelmeyers.[1113] In einer Besprechung des Gemäldes anläßlich seiner Ausstellung beim Berliner Künstlerverein schrieb er im März 1884 rückblickend über die Pariser Erstausstellung:

> "Munkacsy's Gemälde wurde in einer Separatausstellung von dem Besitzer, Kunsthändler Sedelmeyer, gezeigt und zwar, damit der Erfolg von vornherein durch die äußere Inscenirung garantirt war, in einem Raume, der durch Vorhänge und Draperien in eine Art von halbdunkler Kapelle umgewandelt war. Der mystische Dämmerschein, welcher die Beschauer umgab, und im Gegensatz dazu das volle, auf das Bild herabfallende Tageslicht nahmen von vornherein die Sinne gefangen. Jedermann war schon bei seinem Eintritte fest überzeugt, vor einer ganz ungewöhnlichen Kunstoffenbarung zu stehen, und dieses Prestige blieb dem Werke auf seinen Wanderungen durch Österreich, Ungarn und England".

Auf die Berliner Ausstellung eingehend, bemerkte er: "Auch hier war der Oberlichtraum zu einem Sanktuarium eingerichtet worden, in welchem nur das Gemälde ein volles Licht empfing". Dann folgt im Text eine wichtige Passage, in der erstmals seit Davids Zeiten wieder von einem Spiegel im

1113 Zum folgenden s. ebd., S. 482f.

Ausstellungssaal die Rede ist, der von Rosenberg allerdings als Bestandteil der effekthascherischen Präsentation des Bildes aufgefaßt und mit Entschiedenheit abgelehnt wurde:

> "Durch einen demselben gegenüber aufgehängten Spiegel suchte man die Wirkung noch zu verstärken. Wie bei der auf diese Weise bewirkten Zusammenfassung des Lichtes natürlich ist, traten, wenn man in den Spiegel blickte, die Figuren der vorderen Reihe noch plastischer hervor, als wenn man die Leinwand direkt betrachtete. Solche Hilfsmittel sollten aber bei einem wahrhaft vornehmen Kunstwerke verschmäht werden, wie überhaupt die ganze Inscenirung des Bildes einen schaubudenartigen Charakter hat. Selbst bei den Makartschen Wanderbildern hat man sich solcher Jahrmarktskniffe, zu denen auch die künstliche Beleuchtung des Abends gehört, nicht bedient".

Einen Höhe- und zugleich Endpunkt erreichte die beschriebene Entwicklung zu immer aufwendiger gestalteten Ausstellungen in Veranstaltungen, die von ihrer Konzeption her als Vorläufer jener historischen Themen- und Epochenausstellungen anzusehen sind, welche in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts aufgekommen sind und seither als Publikumsmagneten das Ausstellungsleben neben den reinen Kunstausstellungen beherrschen. Ein Beispiel dafür, allerdings das einzige dieser Art, von dem die Zeitschriften berichten, ist die "König-Ludwig-Ausstellung"[1114], die der Österreichische Kunstverein Ende 1886 als abendliche Sonderattraktion in seinen Räumlichkeiten zeigte. Das Herzstück bildete ein Pastellbild des bayerischen Königs Ludwig II. auf dem Sterbebett, vom Künstler "in der Nacht vom 16. auf den 17. Juni l. J. nach der Natur gezeichnet". Die Vereinsleitung gruppierte darum jüngst von ihr erworbene Gemälde, in denen die "Königstragödie" allegorisch verarbeitet war, sowie Ansichten von Schlössern der Wittelsbacher. Sie hatte sogar, "um den Besucher in die nötige romantische Stimmung zu versetzen", eigens großformatige "Dekorationen" - vermutlich mit Wasserfarben bemalte Kartons - mit Darstellungen aus dem Leben Ludwigs II. ausführen lassen. In dieser Kulissenlandschaft schlenderte der Besucher von einer Station zur nächsten und gewann dabei ein umfassendes Bild vom Leben, Leiden und Sterben des Bayernkönigs. Die Ausstellung war sicherlich ein großer Erfolg, auch wenn ein Kritiker in der *Kunst-Chronik* zu Bedenken gab, daß darin "mehr der Neugierde des Publikums als dessen künstlerischen Bedürfnissen Rechnung getragen" worden sei.

Beachtung verdient daneben eine außergewöhnliche Wanderausstellung, mit der Wassilij Wassiljewitsch Wereschtschagin Anfang der achtziger Jahre in Deutschland und Österreich, möglicherweise auch anderen Ländern, für Aufsehen sorgte.[1115] Ende 1881 war die Schau im Wiener Künstlerhaus zu sehen. Der bis dahin in der Stadt gänzlich unbekannte russische Maler habe dort über Nacht eine Popularität und einen "Massenerfolg" errungen, gegen den selbst die Triumphe Makarts verblaßten, rühmte die *Kunst-Chronik*, und wußte auch den Grund dafür zu nennen:

> "Was er bietet, ist allerdings auch mehr, als ein Künstler sonst auszustellen pflegt: es sind nicht nur seine Werke, es ist sein ganzer Atelierschmuck, ein förmliches Museum von Waffenstücken aller Art, Schmucksachen, kostbaren Teppichen, Kostümen u. dgl., womit der Künstler die Säle und den Treppenraum des Künstlerhauses ausgestattet hat. Die Anordnung zeugt von dem feinsten Geschmack: jeder Teil kommt zu entsprechender Geltung, auch das kleinste Fleckchen ist ausgenutzt, und doch herrscht nirgends Überladung".

1114 S. ebd., S. 492. Ludwig II. (1864-1886) wurde am 9. Juni 1886 wegen seiner fortschreitenden Geisteskrankheit entmündigt und ertrank vier Tage darauf im Starnberger See.
1115 Vgl. zum folgenden ebd., S. 484-486.

Die sorgfältige Abstimmung aller Einzelteile aufeinander zu einem den Raum zwar zum Bersten füllenden, und doch auf geheimnisvolle Weise harmonisch ausbalancierten Arrangement - dadurch zeichnete sich auch das Atelier Makarts aus. Profitierte schon der Wiener Malerfürst von der Anziehungskraft, die ein derartig reich ausgestatteter Raum auf das gründerzeitliche Publikum ausübte, indem er seine Werkstatt zu bestimmten Zeiten zahlenden Besuchern öffnete[1116], so zog Wereschtschagin die letzte Konsequenz und ging mit seiner gesamten Ateliereinrichtung auf Reisen, übergab die einst privaten Utensilien seines Künstlertums, Dinge, die dem Studium oder der Inspiration dienten, dem zahlenden Publikum. Spätestens hier stellte ein Künstler mindestens ebensosehr sich selbst wie seine Werke aus. Daß Wereschtschagin die Wanderausstellung begleitete, lag zwar schon aus organisatorischen Gründen nahe - wem hätte er den Aufbau der Exponate überlassen können? - entsprach aber durchaus dem Charakter der Veranstaltung.

In der Tat liegt sie jenseits dessen, was sich noch unter dem Begriff der Kunstausstellung fassen läßt. Jene aus dem Verlangen nach Authentizität geborene Tendenz, die Flächigkeit, die 'Enge' des Gemäldes zu überwinden, von der oben die Rede war, erhielt hier durch die gründerzeitliche Lust am Gestalten des Raumes einen zusätzlichen Schub - mit dem Ergebnis, daß die Malerei jetzt, wenigstens ideell, ihre Grenzen sprengte und in die dritte Dimension, die Realität, die Welt der Dinge hineinwuchs. Die Inhalte der Bilder - Impressionen von Expeditionen nach Turkestan und Indien, die Greuel des jüngsten russisch-türkischen Krieges (1877/78) - fanden in den Schmuckgegenständen und Textilien, in den Säbeln und Gewehren ihren Widerhall wie in einem Klangkörper, der den angespielten Ton verstärkt und erst zur vollen Geltung bringt. Das war mehr als die bloße Verknüpfung zweier Traditionen, nämlich der Schaustellung historisch, naturkundlich oder sonstwie kurioser Objekte einerseits und der Kunstausstellung andererseits, also gleichsam die Zusammenlegung verschiedener Abteilungen in Bullocks Egyptian Hall. Es entstand vielmehr etwas Neues, Kohärentes, dem das Bestreben zugrundelag, die Reizfülle bis zu einer Art 'Totalerlebnis' zu steigern. Dem entsprach es, daß die Ausstellung abends bei dem noch im Erprobungsstadium befindlichen, ungewohnte Effekte hervorrufenden elektrischen Licht gezeigt wurde. Daß das nicht nur geschah, um die Öffnungszeit verlängern zu können, geht daraus hervor, daß Wereschtschagin in Berlin, der anschließenden Station, sogar schon tagsüber die Fenster zuhängen ließ. Bei der Eröffnung erklärte er den verdutzten Kritikern, seine Werke würden durch die elektrische Beleuchtung farblich noch hinzugewinnen. Der Rezensent der *Kunst-Chronik* sah das anders, stieß sich aber vor allem an dem Chor, der in Begleitung eines Harmoniums Gesänge vortrug, "vermutlich Friedenshymnen".

1116 Siehe oben, S. 253.

Fünfzehn Jahre später unternahm Wereschtschagin den Versuch, an seine triumphale erste Ausstellungsreise anzuknüpfen.[1117] Der Aufwand war nicht mehr ganz so groß wie einst: Er ließ seine Ateliereinrichtung zu Hause und konzentrierte sich stattdessen auf die Dekoration der Räumlichkeiten, in denen er seine Bilder, eine Serie von Darstellungen über den Rußlandfeldzug Napoleons 1812, vorführte. Das ist zumindest aus folgender Passage einer Besprechung zu schließen, die im Oktober 1897 erschien, als die Ausstellung gerade im Dresdener Kunstverein gastierte:

> "Die Verwendung wundervoller persischer Teppiche zur Bekleidung der Wände, die Drapirung des Hintergrundes der Bilder mit dunkelrothem Sammet, die Aufstellung von Divans und Sesseln, vor allem aber das Spannen von Gazeschleiern in etwa halber Saalhöhe haben dazu beigetragen, die steife Pracht der Kunstvereinsräume in die Behaglichkeit eleganter Salons umzuwandeln, deren Intimität den Beschauer sofort günstig beeinflusst".

Dieses Arrangement erinnert an David, der schon 1824 in Paris bei der Ausstellung des Gemäldes *Mars, von Venus und den Grazien entwaffnet* mit Hilfe von Möbelstücken und Tapeten den Eindruck privater Wohnräume erweckte.[1118] So lohnt es sich denn, abschließend noch einmal den Blick auf die Anfänge des Jahrhunderts zu richten, wird dabei doch deutlich, daß es sich bei der beschriebenen Entwicklung, ist die Hauptrichtung auch eindeutig, nicht etwa um eine Einbahnstraße von einem kargen, womöglich 'klassizistisch kühlen' Ambiente hin zur 'Totalausstellung' à la Wereschtschagin handelt, sondern um einen vielschichtigen und wechselvollen, von nationalen, vor allem aber individuellen Unterschieden gekennzeichneten Prozeß. Zu der Wohnzimmereinrichtung gehörte 1824 auch ein Spiegel, den David bereits bei der Ausstellung der *Sabinerinnen* 1799 zum Einsatz brachte.[1119] Musikalische Begleitung scheint es im frühen 19. Jahrhundert nur bei Panoramen gegeben zu haben: Bei der Vorführung jenes aus einer Szenenfolge von mehreren Bildern bestehenden, abrollbaren Panoramas über den Schiffbruch der Medusa, das Géricaults Gemälde in Dublin förmlich die Schau stahl, spielte in den technisch bedingten Pausen eine Kapelle auf.[1120] Ein Kritiker wie Rosenberg hätte diesem Spektakel zweifellos jeden künstlerischen Wert bestritten, doch hätte er nicht auch Davids Verwendung von Spiegeln als 'Jahrmarktkniff', als Bestandteil einer 'schaubudenartigen Inszenierung' verurteilt, wie er es im Falle von

---

1117 Siehe in der Chronik S. 498.

1118 Siehe oben, S. 92f.

1119 Die Verwendung von Spiegeln war damals sicherlich selten, aber kein Einzelfall. Das geht aus einer in mehrerer Hinsicht interessanten Beschreibung des Ausstellungsraumes hervor, in dem Adolf-Ulric Wertmüller (1751-1811), ein 1795 in die USA eingewanderter schwedischer Maler, zu Beginn des 19. Jahrhunderts sein Hauptwerk *Danae* (Abb. 128) dem Kunstpublikum von Philadelphia vorführte: "I went with him [Peale mit Wertmüller, d. V.] to see how it was arranged and found the picture in a white-washed room with five windows, all open, placed on two carpenter's trusses [Gerüste, d. V.], in the center, and kept erect by ropes across the room. I proposed to Mr. W., that if he could send a carpenter and some green baize [sogen. Boi, eine Art von Flanell, d. V.], I would make better disposition of it. I found the carpenter ready and a roll of baize at my command. The picture was placed against the wall, near an end window, half open, all the other windows closed. Baize over the wall and on the floor, and a curtain so that the picture, first seen in a large mirror (which I borrowed) in the corner opposite, could only be approached in the proper direction, and seen at a proper distance, regulated by a bar. At ten o'clock it was all ready, and the first visitor was Mr. Wertmüller himself who was astonished and delighted. Taking my hand between both of his, he expressed his earnest thanks, saying 'My dear sir, I *never* saw my picture before". Die Schilderung ist Bestandteil des Artikels "Reminiscences: Adolph-Ulric Wertmüller", den der Maler Rembrandt Peale 1855 in der Zeitschrift *The Crayon* veröffentlichte und der abgedruckt ist bei Michael Benisovich, "The Sale of the Studio of Adolf Ulric Wertmüller", *Art Quarterly*, Bd. 16, 1953, S. 21-39, hier S. 38. Vgl. zu Wertmüller ders., "Further notes on Adolf Ulric Wertmüller in the United States and France", ebd., Bd. 26, 1963, S. 7-30.

1120 Siehe oben, S. 101.

Munkácsys *Christus vor Pilatus* tat? Gewiß, das ist hypothetisch, und überhaupt kann uns heute seine Meinung gleichgültig sein, doch mag diese Überlegung davor bewahren, leichtfertig zweierlei Maß anzulegen und Spiegel, Möbelstücke, ja die Inszenierung des Tourneebildes insgesamt von vornherein unterschiedlich zu bewerten - etwa bei David als eine in die Zukunft weisende Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmittel - wie es in der Forschung bereits geschieht[1121] -, bei späteren Salonkünstlern dagegen als banales, allein aus geschäftlichem Kalkül eingesetztes Effektmittel.

3. Beleuchtung

Der zweite Eckpfeiler der Präsentation war die Beleuchtung. Wie bei der Einrichtung kann man auch hier zwischen einer eher praktischen und einer die Inszenierung betreffenden Seite unterscheiden. Ich beginne wiederum mit ersterer.

Eine Grundvoraussetzung zur Betrachtung von Kunstwerken ist Licht. In der hochtechnisierten Welt von heute ist man es gewohnt, bei einem Museumsbesuch die Bilder optimal ausgeleuchtet vorzufinden. Daß das nicht immer so war, und wie sehr ungünstige Lichtverhältnisse den Genuß malerischer Finessen, ja das bloße Erkennen des Sujets behindern, daran erinnert uns allenfalls ein Aufenthalt in Kirchen und Schlössern, die noch nicht für den Kunsttourismus erschlossen sind. Gelegentlich entdecken Fachleute in abgelegenen Dorfkirchen selbst heute noch das Altarbild eines großen Meisters, das im Halbdunkel einer Seitenkapelle jahrhundertelang vor sich hindämmerte und dessen Qualität unerkannt blieb. In den Anfängen des Ausstellungswesens waren die Bedingungen oft nicht wesentlich besser. Viele der Räumlichkeiten, in denen um 1800 Ausstellungen stattfanden, dienten ursprünglich oder im Alltag anderen Zwecken und verfügten über zu wenige und zu kleine Fenster, so daß nicht genügend Tageslicht einfiel; der Einsatz von Kerzen und Öllampen glich diesen Mangel nur teilweise aus. Die Situation besserte sich erst, als die Akademien und sonstigen Kunstinstitutionen vermehrt ihre eigenen Gebäude errichteten, die sie dann ihren besonderen Bedürfnissen entsprechend gestalteten, insbesondere durch die Einrichtung von Oberlichtsälen.

Daß die Klagen über schlechte Sichtverhältnisse dennoch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht verstummten, lag vor allem daran, daß man die Ausstellungstätigkeit immer weiter über die klassische Kunstsaison, also das späte Frühjahr, hinaus ausdehnte. Die Monate Mai und Juni bildeten zwar nach wie vor den Schwerpunkt des Ausstellungsjahres - der Pariser Salon und die Ausstellung der Royal Academy

1121 Etwa bei Kohle, "Davids Stil im Exil".

fanden in dieser Zeit statt, ebenso wie die Jahresausstellungen anderer Akademien - doch daneben gewannen die Permanenten Veranstaltungen an Gewicht, nahmen Sonder- und Separatausstellungen stetig zu. Spätestens seit den fünfziger, sechziger Jahren gab es in den Großstädten ständig etwas für das kunstinteressierte Publikum zu sehen. Das brachte gerade in den unwirtlichen und lichtarmen Herbst- und Wintermonaten Probleme mit sich, und nicht selten machten die Unbilden der Witterung den Veranstaltern einen Strich durch die Rechnung. Bei Regen und Sturm waren nur wenige Enthusiasten bereit, ihre Wohnung für einen Ausstellungsbesuch zu verlassen, zumal man bei schlechtem Wetter ohnehin wenig erkennen konnte. Der Kunsthändler James Gilbert, der von Mitte März bis Anfang April 1857 die Ausstellung von Rosa Bonheurs *Pferdemarkt* in Sheffield für Gambart übernahm, berichtete wenige Tage vor der Schließung über den Fortgang des Unternehmens: "... 'today the weather has been finer & we have had many more visitors, & done 28 guineas. So it stand at 188 guineas at present & we may pull up, if the Weather continues *Fine*'"[1122].

Freilich, wenn Außergewöhnliches geboten wurde, nahm man auch ungünstige Bedingungen in Kauf. Ein Gemälde wie Meissoniers *1807* (*Schlacht bei Friedland*), für das ein reicher Amerikaner Ende 1875 den Rekordpreis von 300.000 Francs zahlte, "erfreute sich natürlich eines großen Zuspruches"[1123], als es unmittelbar vor der Abreise über den Atlantik für eine Woche in der Galerie des Kunsthändlers L. Petit ausgestellt war. Der Pariser Korrespondent der *Kunst-Chronik*, der den Lesern in Deutschland von dem neuen Werk des seinerzeit in ganz Europa hochgeschätzten französischen Malers berichtete, fand den Genuß des Bildes jedoch aus verschiedenen Gründen geschmälert: Das Lokal befinde sich in unvorteilhafter Lage, die Räumlichkeiten seien zu düster, "und außerdem gab es die ganze Ausstellungswoche hindurch trübe Winterzeit, welche gar nicht geeignet war, den Glanz der neuen Schöpfung Meissionier's von der besten Seite zu zeigen". Bei der Wiener Erstausstellung von Makarts *Einzug Karls V.* bildeten sich gar bis auf die Straße vor das Künstlerhaus hinaus Schlangen.[1124] Dort draußen Mitte März lange auszuharren, war sicher nicht angenehm. Wer dann aber bis zum Bild vorgedrungen war, fand im großen Oberlichtsaal bessere Lichtverhältnisse vor als später die Kunstfreunde in Hamburg, wo die Sicht in der Glashalle des Hotels Viktoria so dürftig war, daß Bock sich schließlich gezwungen sah, durch künstliche Beleuchtung Abhilfe zu schaffen.

Seltener sind Zeugnisse dafür, daß gegenteilige Wetterbedingungen, also zu starke Sonneneinstrahlung, Probleme bereiteten. Ein Kritiker, der Anfang 1877 in der *Kunst-Chronik* die vorhandenen Ausstellungsräume in Stuttgart miteinander verglich, zog den Festsaal im "Museum der bildenden Kunst"[1125] allen anderen vor, "obgleich auch er der Nachmittagssonne ausgesetzt ist". Hier fänden denn auch zuweilen "Extra-Ausstellungen hervorragender Gemälde" statt.

Dank der Fortschritte in der Gas- und Elektrotechnik begannen sich in den siebziger Jahren künstliche Beleuchtungssysteme im Ausstellungswesen durchzusetzen, was gerade im Bereich der

---

1122 Zit. nach Maas, *Gambart*, S. 93.
1123 Siehe in der Chronik S. 474.
1124 *Illustrirtes Wiener Extrablatt*, Nr. 76, 18. März 1878, S. 2.
1125 *Kunst-Chronik*, 1877, Sp. 259.

kommerziellen Einzelbildausstellung erhebliche Bedeutung hatte. Zum einen wurden die Veranstalter unabhängiger von Wetter und Tageslicht. Sie konnten den Besuchern nun gleichbleibend gute Lichtverhältnisse garantieren und außerdem die Öffnungszeit bis in den Abend hinein verlängern. Dies war nicht nur wegen der teilweise engen Terminpläne von Tourneebildern nützlich, sondern vor allem deswegen, weil dadurch die Masse der arbeitenden Bevölkerung eine zusätzliche Gelegenheit erhielt, die Ausstellung anzusehen. Bisher ließ sich diese wichtige, weil große Zielgruppe nur mit der Öffnung an Sonntagen ansprechen, weswegen man hier mit dem Angebot verbilligter Eintrittskarten lockte. Der zweite wesentliche Vorteil künstlicher Beleuchtung lag in den erheblich erweiterten Möglichkeiten der Inszenierung der Gemälde, die vermutlich gerade auf jene große, mit Kunst wenig, aber mit effektvollen Schaustellungen aller Art bestens vertraute Zielgruppe besonders stark wirkte. Im übrigen gilt hinsichtlich der künstlichen Beleuchtung dasselbe, was zuvor im Abschnitt über die Einrichtung festgestellt wurde: Ist mit fortschreitendem Jahrhundert eine Häufung und Intensivierung ihrer Verwendung bei der Präsentation von Tourneebildern zu beobachten, so darf dabei nicht übersehen werden, daß sie schon in der Frühgeschichte der Einzelbildausstellung eine wichtige Rolle spielte.

Die Ausstellung von Copleys *Pierson* im Jahre 1784 war von acht Uhr morgens bis Mitternacht geöffnet; bereits hier kam also künstliches Licht zum Einsatz.[1126] Betrachtet man diese im ersten Moment verblüffend lang erscheinende, weil unseren Erfahrungshorizont im Bereich der Kunstausstellung überschreitende Öffnungszeit vor dem Hintergrund der nächtlichen Spektakel, die in Vergnügungsparks wie Vauxhall Gardens bei Feuerwerk und bengalischer Beleuchtung aufgeführt wurden und zu denen die Londoner in Massen strömten, wirkt sie durchaus angemessen. Eine solche Perspektive setzt allerdings die Bereitschaft voraus, das soziale und kulturelle Milieu, in dem die Einzelbildausstellung stattfand, und jenes, dem Vauxhall Gardens angehörte, nicht als voneinander strikt getrennte Welten anzusehen, wie wir es heute unwillkürlich tun.

Womit der Raum in Haymarket erhellt wurde, ist nicht genau bekannt.[1127] Es gibt jedoch Beispiele dafür, daß man bei der Beleuchtung von Kunstausstellungen in England um 1800 durchaus experimentierfreudig und erfinderisch war. Je nach Charakter, Funktion und Publikum der Veranstaltung konnte die Beleuchtung dabei ganz unterschiedliche Aufgaben erfüllen. Als der Marquis de Stafford seine erlesene Kunstsammlung 1806 der Öffentlichkeit - genaugenommen den Spitzen der Londoner Gesellschaft - zugänglich machte, überraschte er seine Gäste nicht nur mit der außergewöhnlichen Qualität der Gemälde, sondern auch mit einer neuartigen Methode der Beleuchtung: "'Two hundred and sixty-three vase lamps, the whole nobly chased and gilt and supporting patent burners, illuminated the apartments. The lights were placed in the gallery and in the drawing rooms on a range of pillars eight feet high ... The lighting does infinite credit to those employed. The most minute and delicate touches of the painters were seen as if at noonday'"[1128].

1126 Prown, *Copley*, Bd. 2, S. 307.
1127 Laut Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 63, allerdings ohne Beleg, wurden Kerzen verwendet.
1128 Zit. nach Whitley, *Art in England*, Bd. 1, S. 108, dort jedoch ohne Quellennachweis.

Ging es hier in erster Linie darum, einem ausgewählten Kennerpublikum den Genuß malerischer Delikatessen und die Unterscheidung der verschiedenen Künstler an ihrer 'Handschrift' zu ermöglichen, so berichtete der Korrespondent des *Kunst-Blatts* 1820 in seinem Artikel "Nachrichten aus London vom Januar"[1129] von einem ganz andersartigen Fall, einer Ausstellung, die wiederum in unmittelbarer Nähe zu den shows der britischen Hauptstadt anzusiedeln ist. Zunächst auf die Panoramen als "Gegenstaende der allgemeinen Neugierde" eingehend, kam er dann auf verschiedene separate Kunstausstellungen zu sprechen, unter denen er folgende besonders hervorhob: "Am besten traf wohl der Italiener Revelli den Geschmack des englischen Publikums, indem er ein Gemaelde von der spanischen Inquisition ausstellte, das von 12 Uhr des Morgens, bis 10 Uhr Abends bey Lampenlicht gesehen wird, und natuerlich die schauerlichste Wirkung thut". Einige Nummern später folgte im *Kunst-Blatt* eine Besprechung des Gemäldes, in der es abschließend hieß: "Was die sonderbare Beleuchtung betrifft, so wird dieselbe in einem ganz dunkeln Zimmer von einer Anzahl Lampen hervorgebracht, die gerade wie auf dem Theater unten querueber verlaufen, und dem Auge des Beschauers verborgen bleiben. Die Wirkung gleicht ganz der eines Transparentgemaeldes"[1130]. Die *Literary Gazette* empörte sich mächtig über das Gemälde und seine Präsentation, was darauf hindeutet, daß Ausstellungen dieser Art auch in London damals noch relativ selten waren.[1131] Immerhin zeigte auch Haydon seinen *Lazarus* 1823 in der Egyptian Hall bei künstlichem Licht und zugehängten Fenstern.[1132]

Spätestens seit den fünfziger Jahren, als erfahrene Kunsthändler wie Gambart die Vermarktung von Tourneebildern in die Hand nahmen, gehörten solche aufwendigen Arrangements zum normalen Geschäft der Einzelbildausstellung. So war die German Gallery, in der 1860 William Holman Hunts *Auffindung des Erlösers im Tempel* zur Ausstellung gelangte, zum größten Teil in Halbdunkel[1133] getaucht, was dem Bild eine geheimnisvolle Note gab, und auf ähnliche Weise[1134] bekam das englische Publikum auch John Martins Apokalypse-Zyklus auf seinen Ausstellungsreisen zu sehen. Daß die französischen Kollegen nicht dahinter zurückstanden, verdeutlicht die oben erwähnte kinoartige 'Vorführung' von Delaroches *Marie Antoinette vor ihren Richtern* 1851 in der Galerie von Goupil.

Nun zu Deutschland. Hier wurde - in einem insgesamt gegenüber England deutlich konservativeren, stärker von idealistischen Anschauungen geprägten Umfeld - bemerkenswert früh mit künstlicher Beleuchtung und besonderen Lichteffekten gearbeitet. Bei der Ausstellung der berühmten Sammlung altdeutscher Malerei der Gebrüder Boisserée 1819 in Stuttgart isolierte man einzelne Hauptwerke in den mit grünem Stoff ausgeschlagenen Räumen und verstärkte ihre Wirkung durch Scheinwerfer und Abblendschirme.[1135] Caspar David Friedrichs kapellenartige Inszenierung des *Tetschener Altars* war also kein Einzelfall. Möglicherweise blieb die Ausstellung von 1819 sogar bis in die Abendstunden hinein

1129 *Kunst-Blatt*, 1820, S. 62.
1130 Ebd., S. 119f.
1131 Vgl. das längere Zitat aus der *Literary Gazette* vom 25. März 1820 (S. 207) bei Altick, *Shows of London*, S. 424.
1132 Haydon, *Autobiography and* Journals, S. 328.
1133 Maas, *Gambart*, S. 119.
1134 Näheres bei Feaver, *Martin*, S. 200.
1135 Koch, *Kunstausstellung*, S. 265, Anm. 553.

geöffnet; zur Regel wurde das aber frühestens in den vierziger Jahren: Im *Kunst-Blatt* meldete sich im April 1843 ein Kunstfreund aus Leipzig zu Wort, wies auf die "Abendausstellungen"[1136] des dortigen Kunstvereins hin und rief andere Vereine dazu auf, dem Leipziger Beispiel zu folgen. Vermutlich verhallte dieser Ruf ungehört, denn die Zeitschriften berichten erst seit 1870 wieder von Bemühungen, die abendliche Kunstbetrachtung einzuführen. Im Zuge des rasanten Fortschritts in der Gas- und Elektrotechnik begann damals eine zehn bis fünfzehn Jahre währende Phase intensiven Experimentierens mit künstlichem Licht. Die meisten der Beteiligten, vor allem die Kustoden der Museen, suchten - in der Tradition eines Marquis de Stafford, aber wohl mit weniger elitärer Ausrichtung - nach der idealen Beleuchtung für Kunstwerke, anderen, darunter Kunsthändler, Künstler und Kunstvereinsleute, ging es - wie einst Revelli - eher darum, neue, sensationelle und somit lukrative Wege der Präsentation zu finden.

Bevor darauf näher eingegangen wird, soll noch eine andere Methode effektvoller Beleuchtung Erwähnung finden, die ohne künstliche Lichtquellen auskam und in den nach der Jahrhundertmitte immer häufigeren Oberlichtsälen zur Anwendung kam, nämlich die Regulierung des Lichteinfalls mit Hilfe großer Schirme. Ein Kritiker, der mit einer solchen Installation 1873 bei der Ausstellung von Makarts *Caterina Cornaro* im Wiener Künstlerhaus konfrontiert wurde, beschrieb deren Wirkungsweise in den *Dioskuren* folgendermaßen:

> "Ein an der ihm [dem Bild, d. V.] gegenüber liegenden Wand in der Höhe des obern Bildrahmens hart hervortretender, dunkler Schirm blendet in der ganzen Länge des Saals für den darunter stehenden Beschauer das vom Oberfenster her einfallende Licht ab. So bleibt dasselbe ausschließlich auf die Bildfläche selbst koncentrirt, die in Folge dessen mit verdoppelter Energie durch den im Uebrigen verdunkelten Raum leuchtet"[1137].

Dies war die Ursache dafür, daß man die Hauptfigur 'schon unter dem Portal, von der Marmortreppe aus leuchten sah' - ein Effekt, der selbst einen so überzeugten Gegner Makarts wie Feuerbach beeindruckte.[1138] Die Ansicht eines der Oberlichtsäle im Obergeschoß des Wiener Künstlerhauses (Abb. 98), aufgenommen 1888, gibt eine ungefähre Vorstellung von solchen baldachinartigen Schirmen: Hier hängt er freischwebend im Raum und beschattet nur dessen Mittelzone, doch sicherlich war er vertikal, vielleicht sogar horizontal, beweglich, und je höher man ihn zog, desto größer wurde die beschattete Fläche, bis der ganze Raum im Halbdunkel lag und nur noch die Wände Licht empfingen. Auf dasselbe Prinzip stößt man bereits 1821 in der Westschen Picture Gallery (Abb. 17), deren Ausstellungssaal seinerzeit nicht nur wegen seiner Größe und prunkvollen Ausstattung von sich reden machte, sondern auch aufgrund der ebenso raffinierten wie effizienten Beleuchtung durch eine Reihe schmaler, für den Besucher verborgener Deckenfenster:

> '"The light in the great room is divested of glare by means of a lofty awning, which, supported on four slender coloumns, forms an inner roof covering the entire room except of a few feet from the circumference, and which, by admitting the pure light from the sky on the pictures only, gives the clearest view of them, while the eye is protected by the subdued and sober light throughout the rest of the room"'[1139].

1136 *Kunst-Blatt*, 1843, S. 148.
1137 *Dioskuren*, 1873, S. 168.
1138 S. in der Chronik S. 469.
1139 Die Schilderung stammt von einem Freund und entfernten Verwandten Wests. Zit. nach Whitley, *Art in England*, Bd. 2, S. 10.

Schien das Tageslicht hier, und später in den mit Schirmen versehenen Oberlichtsälen, wie von einem Strahler aus auf die Gemälde, so verstärkte man diesen Effekt seit den siebziger Jahren durch den Einsatz wirklicher Scheinwerfer. Damit ließen sich zwar immer nur einzelne Hauptwerke hervorheben, diese aber um so wirkungsvoller, was eine derartige Beleuchtung besonders geeignet für Einzelbildausstellungen machte. Wie weit man auf der Jagd nach Sensationen ging, zeigt das Beispiel der Wanderausstellung von Gabriel Max' *Erscheinung in der Walpurgisnacht am Brocken* in den Jahren 1876/77: In Berlin, und sicherlich andernorts auch, wurde für das Gemälde eigens ein "Gemach"[1140] eingerichtet, das wie eine Dunkelkammer gegen äußeren Lichteinfall abgedichtet war. Im Innern stand man dem Bild ganz allein gegenüber - den Nebenmann sah man kaum - und war der schaurigen, mit Hilfe von Lampen und Metallreflektoren dramatisch ausgeleuchteten Darstellung des enthaupteten Gretchens gleichsam ausgeliefert.

Damit komme ich zu jener Experimentierphase, die zunächst am Beispiel Wiens nachgezeichnet werden soll.[1141] Im Dezember 1870 öffnete die Künstlergenossenschaft ihr Lokal versuchsweise zu abendlichen Ausstellungen bei Gasbeleuchtung, ein Experiment, das bei der Kritik unterschiedliche Reaktionen auslöste.[1142] Wie ausgefeilt die Techniken binnen weniger Jahre wurden und mit welchem Einfallsreichtum man sie gerade bei besonderen Veranstaltungen, wo ein einzelnes Gemälde im Mittelpunkt stand, einsetzte, zeigt das Beispiel der großen "Zichy-Ausstellung", wie die zeitgenössische Presse sie nannte, im Februar und März 1878 im Österreichischen Kunstverein. Insgesamt 44 Arbeiten des ungarischen Künstlers waren dafür aufgeboten, doch bildeten sie kaum mehr als die Staffage für das Hauptwerk. Das *Fremden-Blatt* berichtete am 16. Februar über die aufwendigen Vorbereitungen zu der Schau, die das Wiener Kunstleben später wochenlang beherrschen sollte, bis mit Makarts *Einzug Karls V.* im Künstlerhaus ein übermächtiger Gegner auf den Plan trat:

> "Im Oesterreichischen Kunstverein werden gegenwärtig für das zur nächsten Ausstellung bestimmte große Gemälde Zichy's 'Kaiserin Elisabeth am Sarge Deak's' Beleuchtungsproben abgehalten. Man hat sich für Gaslicht mit Verwendung großer Reflektoren entschieden, wie selbe bereits seit längerer Zeit in Paris bei solchen Anlässen in Verwendung stehen ... Wegen des nöthigen Arrangements [auch der vielen anderen Werke, d. V.] bleibt der Kunstverein vom 16. d. M. an durch einige Tage geschlossen"[1143].

Am 22. Februar, dem Tag der Eröffnung, nannte die Zeitung weitere Einzelheiten über die Proben, die ein "sehr befriedigendes Resultat"[1144] erzielt hätten:

> "Es wurde ein eigener Beleuchtungsapparat konstruirt, der das intensive Licht von zwölf Gasflammen vermittelst großer Reflektoren in einem Brennpunkte vereinigt, wodurch das für dieses Gemälde unumgänglich nothwendige Oberlicht vollkommen ersetzt wird und die im Bilde durch Sternen- und Fackellicht bedingten doppelten Beleuchtungseffekte einen äußerst

1140 S. in der Chronik S. 475.
1141 Die Entwicklung in Wien ist deswegen besonders gut dokumentiert, weil die *Kunst-Chronik* hier ihren Redaktionssitz hatte und über alle lokalen Ereignisse ausführlich berichtete. Weiteres Material fiel mir bei der Lektüre von Tageszeitungen im Zuge der Recherchen für die Fallstudie über Makarts *Einzug Karls V.* in die Hände.
1142 *Dioskuren*, 1870, S. 365.
1143 *Fremden-Blatt*, Nr. 46, 16. Februar 1878, S. 6 ("Theater und Kunst").
1144 Ebd., Nr. 52, 22. Februar 1878, S. 5 ("Theater und Kunst").

> imposanten Eindruck auf den Beschauer machen. Der Kunstverein ist hiedurch auch in die Lage versetzt, die Ausstellung bis in die Abendstunden zu verlängern, wenn es nothwendig erscheinen sollte".

Notwendig wurde die abendliche Öffnung in der Tat, und zwar zuerst aufgrund des Publikumsandrangs - "Konstatiren wir zunächst, daß der äußere Erfolg des Werkes, der Kassa-Erfolg ein glänzender war ..."[1145], schrieb die *Kunst-Chronik* Ende März -, seit dem 10. März jedoch auch, weil nun der *Einzug Karls V.* tagsüber die künstlerische Hauptattraktion in der Stadt bildete. Wie groß die Konkurrenz zwischen den beiden führenden nichtstaatlichen Kunstinstitutionen Wiens damals war, wie sehr man um Anteile auf dem umkämpften Ausstellungsmarkt rang, blitzt in einer kurzen Meldung im *Neuen Wiener Tagblatt* vom 15. März auf, wo es nach einem Hinweis auf den unvermindert starken Besuch in der Zichy-Ausstellung heißt: "... da das große Bild Zichy's mit Gas beleuchtet ist, so können die Ausstellungsstunden verlängert werden; im Gegentheil öffnet wieder das Künstlerhaus seine Räumlichkeiten früher, schon um halb Neun, um seinerseits den Besuch zu fördern"[1146].

Die nächste Runde in der technologischen 'Aufrüstung' des Ausstellungsraumes eröffnete ein knappes Jahr später die Wiener Künstlergenossenschaft, als sie ihre Februar-Ausstellung, mit Václav Brôziks *Gesandten Ladislaws am Hofe Karls VII. von Frankreich* als "Aushängeschild"[1147], versuchsweise im Schein elektrischer Lampen zeigte. Der Kritiker Balduin Groller sprach in der *Kunst-Chronik* verächtlich von "bengalischer" Beleuchtung; derlei Experimente, die sich ohnehin als fruchtlos erweisen müßten und sich "wie eine Ironie auf die Kunst der Malerei ausnehmen", stünden gerade einer Vereinigung von Künstlern nicht gut an. Er selbst schätze das elektrische Licht durchaus. Die Lösung noch vorhandener technischer Probleme[1148] und eine Senkung der Kosten vorausgesetzt, sei es "sicherlich dazu berufen, große Umwälzungen in unserem sozialen Leben hervorzurufen - aber von der Kunst, wenigstens von der Malerei - für die Plastik mag es angemessen sein - halte man es ferne!". "Und was", fragte Groller abschließend,

> "ist eingestandenermaßen der Endzweck dieser Versuche? Man will womöglich auch zu abendlichen Ausstellungen Publikum heranziehen. Nun steht die Sache aber so: wird nichts Rechtes geboten, dann kommt das Publikum weder bei Tag noch bei Nacht; wird aber für sehenswerte Ausstellungen gesorgt, dann wird man auch das Auskommen finden durch die Besuche bei Tage".

Nun ging es zumindest den nichtstaatlichen Institutionen im kommerzialisierten Ausstellungsbetrieb des späten 19. Jahrhunderts nicht mehr nur darum, ein 'Auskommen' zu finden - wie noch in den Anfängen der Kunstvereinsbewegung und der Künstlerzusammenschlüsse - sondern darum, Gewinne zu machen. Abgesehen von der umstrittenen Frage, ob elektrische Beleuchtung das Kolorit von Gemälden verfälsche, mochten dem Vorstand der Künstlergenossenschaft die grundsätzlichen Bedenken Grollers romantisch oder naiv, jedenfalls antiquiert erscheinen, und zumindest in einer Hinsicht griff seine Argumentation tatsächlich zu kurz: Mit Abendausstellungen kam man jenem großen Teil der Bevölkerung

---

1145 Siehe in der Chronik S. 476.
1146 *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 73, 15. März 1878, S. 6.
1147 Siehe in der Chronik S. 478.
1148 Vgl. dazu folgende Bemerkung bei Aichelburg, *Wiener Künstlerhaus*, S. 36: "1879 wurde zum ersten Mal mit elektrischem Licht experimentiert. Die größte Schwierigkeit bildeten dabei nicht die Beleuchtungskörper, sondern die Stromzufuhr. Man mußte jeweils ein eigenes Kraftwerk errichten, meist an der Böschung zum Wienfluß".

entgegen, der bis dahin nicht nur aufgrund von Desinteresse oder kulturellen 'Berührungsängsten', sondern schon aus rein praktischen Gründen, vor allem wegen der für Erwerbstätige ungünstigen Öffnungszeiten, innerhalb des Publikums unterrepräsentiert war. Die Künstlergenossenschaft setzte also ihre Anstrengungen in dieser Richtung unbeirrt fort, zumal sich das Gewinnstreben problemlos als die 'edle' Absicht verbrämen ließ, Kunst zu demokratisieren. Der Erfolg war logischerweise dann besonders groß, wenn ohnehin Spektakuläres, im besten Fall nicht allein künstlerisch Interessantes auf dem Programm stand, wenn das Künstlerhaus sich einen Schritt auf die Egyptian Hall oder das Atelier Makarts zubewegte - etwa als die Werke und der Atelierschmuck von Wereschtschagin dort Ende 1881 Station machten: "Die Ausstellung"[1149], schrieb Carl von Lützow in der *Kunst-Chronik*,

> "erfreut sich besonders lebhaften Besuchs in den Abendstunden von 6-9 Uhr, während welcher die Räume bei elektrischem Licht (nach dem System von Siemens & Halske in Berlin) erhellt werden. Da wird oft aller freie Verkehr in den Sälen zur Unmöglichkeit, und die schaulustige Menge steht in 3-4 Reihen dicht gedrängt vor den Bildern ... Unter solchen Bedingungen kann von künstlerischem Genuß natürlich keine Rede sein. Aber die Wirkung auf die Massen ist erreicht!".

Kann man aus diesen Zeilen nur erahnen, daß die elektrische Beleuchtung nicht allein Mittel zum Zweck war, sondern aufgrund ihrer Neuartigkeit einen eigenen Ausstellungswert besaß, so bestätigt sich dies durch die Tatsache, daß Wereschtschagin die Schau in Berlin sogar schon tagsüber bei elektrischem Licht zeigen ließ - wenn auch vorgeblich allein deswegen, weil die Farben dadurch gewönnen.[1150]

Ist damit ein Schritt von Wien weg getan, so ist es in der Tat wichtig, sich die internationale Dimension dieser 'Experimentierphase' klarzumachen. Nicht nur in Deutschland und Österreich, sondern auch in anderen Ländern gab es emsige Bemühungen, die Errungenschaften in der Beleuchtungstechnik auf ihre Tauglichkeit für Kunstausstellungen zu prüfen. Dabei hielt man den Finger am Puls der Zeit, setzte sich umgehend mit neuen Erfindungen auseinander. Daß man hier so große Anstrengungen unternahm, hatte sicherlich zuerst praktische, inszenatorische und kommerzielle Gründe, daneben mag aber auch der im 19. Jahrhundert so wichtige Topos der "Fortschrittlichkeit" eine Rolle gespielt haben: Man wollte sich auf der Höhe der Zeit, im Schulterschluß mit der technischen Entwicklung zeigen. Selbst Groller legte Wert darauf, nicht als technikfeindlich mißverstanden zu werden, und betonte seine grundsätzliche "Hochachtung"[1151] vor dem elektrischen Licht. Das Beispiel Wiens hat deutlich gemacht, wie die Kunstinstitutionen der Stadt auf diesem Gebiet um eine Vorreiterrolle konkurrierten, doch klang zugleich an, daß sie sich dabei an ausländische Vorbilder hielten. Bei der Zichy-Ausstellung fiel die Wahl deshalb auf "Gaslicht mit Verwendung großer Reflektoren"[1152], weil diese "bereits seit längerer Zeit in Paris bei solchen Anlässen in Verwendung" standen. Im folgenden Jahr 1879 berichtete ein Korrespondent in der *Kunst-Chronik* von der abendlichen Öffnung des Pariser Salons bei elektrischer Beleuchtung.[1153] Er hielt sie, ebenso wie Groller, für Skulpturen geeigneter als für Gemälde. Wie alle Bereiche des Kunst- und Ausstellungslebens im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert, so war auch die Frage

1149 Siehe in der Chronik S. 485.
1150 Ebd.
1151 Siehe ebd., S. 478.
1152 Siehe oben, S. 333.
1153 *Kunst-Chronik*, 1878, Sp. 767.

der optimalen Beleuchtung eine Angelegenheit, in der grenzübergreifend diskutiert und nach Lösungen gesucht wurde.

Der Übergang von Gaslicht zu elektrischer Beleuchtung, der sich um 1880 in Paris und - deutlicher - in Wien abzeichnete, ist ein Hinweis darauf, daß die in den späten siebziger Jahren noch offene Frage, welchem der beiden Systeme die Zukunft gehörte, sich nun rasch zugunsten des letzteren entschied. Auch scheint die Akzeptanz künstlicher Beleuchtung in jenen Jahren allgemein gewachsen zu sein. In einem Ende 1882 in der *Kunst-Chronik* erschienenen Artikel, der die mit Gemälden unternommenen Versuche auf einer "Elektrizitätsausstellung"[1154] in München erörterte, dominierte jedenfalls ein sachlicher Ton:

> "Die Beleuchtung von Bildern mit elektrischem Licht in der Elektrizitätsausstellung zu München ist noch zu mangelhaft, um darauf ein endgültiges Urteil zuzulassen. Sie erfolgt durch zwei Systeme, durch Edinsonsche Glühlichter und durch Bogenlampen von Siemens und Halske. Letzteres ist zur Zeit nur teilweise durchgeführt und gab nur am Abende der Eröffnung der Ausstellung einigermaßen verlässige Anhaltspunkte. Man konnte wahrnehmen, daß das mondscheinähnliche der Bogenlampen die Farbengebung nicht wesentlich alterirt, wohl aber Schatten und Licht schärfer hervortreten läßt als das Tageslicht. Andererseits gewinnen Bilder mit kühlem Tone außerordentlich, wie sich das namentlich an dem Kruzifix von Gabriel Max zeigt, das der Kunsthändler Lehmann von Prag hierher geschickt. Anlangend die Edinsonschen Glühlichter, so zeigen selbe in ihrer rötlichen Farbe große Ähnlichkeit mit dem Gaslicht und verleihen den Bildern im allgemeinen einen das Auge wohlthuend berührenden warmen Goldton. Zu Gunsten dieser Beleuchtung spricht auch die größere Stetigkeit des Lichtes".

Wo die Beleuchtung, wie in der Einzelbildausstellung, weniger der besseren Erkennbarkeit des Gemäldes als vielmehr seiner Inszenierung diente, war es nur konsequent, wenn gelegentlich der Atmosphäre wegen auf primitivere Lichtquellen zurückgegriffen wurde. So ließ der Kunsthändler Nicolaus Lehmann die erwähnte Kreuzigungsdarstellung *Es ist vollbracht* von Gabriel Max während ihrer Wanderausstellung 1882 im Licht von Öllampen zeigen.[1155] Zumindest diese Art des Einsatzes künstlicher Beleuchtung, welche Technik dabei auch immer Anwendung fand, lehnten viele Kritiker weiterhin mit Entschiedenheit als ein der Kunst unwürdiges Effektmittel ab. Welche Bedeutung sie dennoch im Ausstellungsleben gewann, zeigt wohl am besten die Tatsache, daß manche Gemälde zeitgenössischen Kritikern zufolge eigens für künstliche Beleuchtung geschaffen wurden und bei normalem Tageslicht viel von ihrer Wirkung verloren. In der Besprechung einer Filialausstellung, die der Österreichische Kunstverein 1890 in einem provisorischen Holzgebäude auf dem Wiener Stubenring eröffnete, hieß es hinsichtlich des Hauptwerkes, dem 1873 entstandenen Gemälde *Bacchus und Ariadne* von Makart, es sei "ein für künstliches Licht berechnetes Effektstück, weshalb auch seine Wirkung in der Abendausstellung früher weitaus vorteilhafter war, als gegenwärtig in dem zerstreuten Tageslicht der Holzbaracke"[1156].

1154 Ebd., 1882, Sp. 756.
1155 Siehe in der Chronik S. 486f.
1156 Siehe ebd., S. 495.

4. Schriftliche Erläuterungen

Zur Präsentation von Tourneebildern gehörte auch der Einsatz didaktischer Hilfsmittel, und zwar überwiegend, vielleicht sogar ausschließlich, solcher in geschriebener Form. Die Besucher erfuhren daraus vor allem etwas über das dargestellte Thema - angesichts des allgemeinen Bildungshungers und der Tatsache, daß viele der historischen Sujets abseits der großen weltgeschichtlichen Ereignisse lagen und selbst die gründlich Gebildeten überforderten, kann das nicht überraschen -, ferner über formale Aspekte wie Komposition, Perspektive und Kolorit, gelegentlich auch etwas über die Person des Künstlers. Von Führungen im heutigen Sinn, bei Einzelbildausstellungen wären das Vorträge vor dem Gemälde, berichten die Quellen nicht. Trotzdem mag es sie gegeben haben, die angesprochenen Stuhlreihen in der Warschauer Matejko-Ausstellung von 1882 (Abb. 95) sind ein, wenngleich schwaches, Indiz dafür. Allgemein benutzbares und kostenloses, im Ausstellungsraum fixiertes oder ausleihbares Informationsmaterial, wie man es heute kennt, ist in wenigen Beispielen dokumentiert: Bei der Ausstellung von Marcus Larsons *Schiffbruch an der Bohusländskaküste* 1857 in einem Saal der Düsseldorfer Kunstakademie belehrte ein "neben dem Bilde angeschlagene[r] Zettel"[1157] die Besucher unter anderem über die geologische Beschaffenheit der schwedischen Küste; als Eduard de Biéfves Historienbild *Egmonts trauernde Wittwe* 1863 im Münchener Kunstverein zu sehen war, bot "ein am Schutzrahmen klebender Zettel"[1158] eine Zusammenfassung des Wissenswerten. Den spärlichen Hinweisen nach zu urteilen handelte es sich hierbei um Ausnahmen. Der Normalfall waren vielmehr jene Broschüren, die an der Kasse oder im Ausstellungssaal verkauft wurden.

Abgesehen von ehrlichen Bildungsabsichten, die gewiß vorhanden waren, lohnte sich ihre Herausgabe für die Veranstalter zum einen aufgrund der Gewinne, die sie aus dem Verkauf zogen, zum anderen, weil sie für ihre Ausstellung so überzeugender den Anspruch einer Bildungsveranstaltung erheben konnten. Es ist davon auszugehen, daß die Kataloge um so mehr Autorität besaßen, die Wahrnehmung des Gemäldes um so stärker beeinflußten, je geringer der Bildungsgrad der Besucher war. Und selbst jenseits der Grenze zum Analphabentum mögen sie rezipiert worden sein; jedenfalls spielte das Vorlesen auch im Ausstellungsraum eine Rolle: Noch 1881 bei der Wereschtschagin-Ausstellung in Wien erläuterte "hin und wieder ein improvisirter Cicerone durch Vorlesen der betreffenden Katalogstelle"[1159] den Gegenstand der Bilder.

Als die Einzelbildausstellung noch neu und erklärungsbedürftig war, dienten die Schriften den Künstlern auch zu Mitteilungen 'in eigener Sache': Hone, Copley und David legten darin ausführlich die Motive ihres ungewöhnlichen, prätentiös erscheinenden Vorgehens dar.[1160] Später bedurfte die separate Vorführung von Bildern keiner Rechtfertigung mehr, und nur noch gelegentlich finden sich in den

1157 Siehe ebd., S. 443.
1158 *Dioskuren*, 1863, 155f. Vgl. in der Chronik S. 448. Mit "Schutzrahmen" könnte eine Absperrung vor dem Bild gemeint sein, ähnlich jener, die auf der Abbildung der Westschen Picture Gallery (Abb. 17) vor den beiden Hauptwerken links und rechts zu sehen ist.
1159 Siehe in der Chronik S. 485.
1160 Siehe oben S. 41, 45 u. 83f.

Broschüren einleitend entsprechende Passagen. Der Glasmaler und Kunsthändler Collins, der von seinem ehemaligen Angestellten John Martin 1821 das zuvor in der Ausstellung der British Institution gefeierte und preisgekrönte Gemälde *Das Festmahl des Belsazar* erwarb, um es in seinen Geschäftsräumen erneut auszustellen, begründete in einer begleitenden "Description" (Abb. 99) das Unternehmen damit, daß er dem Publikum nach der stets überfüllten Erstausstellung Gelegenheit geben wolle, das Bild in Ruhe zu betrachten:

> "THE difficulty which most of the visiters [sic!] at the crowded rooms of the British Institution have experienced to obtain a competent, or even a transitory, view of this great effort of genius, has induced the present proprietor to make a public exhibition of it, in order that its magnificent tout-ensemble may be surveyed without obstruction, and its details minutely examined at leisure and with ease"[1161].

Collins stellte sein Unternehmen als einen selbstlosen Dienst für die Öffentlichkeit dar. Daß er überhaupt nur deswegen zum Besitzer des Bildes wurde, weil es in der Ausstellung der British Institution stets von einer Menschentraube umgeben war und sich damit als vielversprechende Investition empfahl, verschwieg er geflissentlich.

Ein paar Worte noch zu der zitierten Broschüre, die sich heute zusammen mit vielen anderen ihrer Art in der National Art Library in London befindet. Eine detaillierte Analyse würde hier zu weit führen, lediglich drei Punkte seien hervorgehoben. Als das Heft 1825 gedruckt wurde, befand sich das Gemälde schon seit einigen Jahren auf Tournee durch die englischen Provinzen. Die häufigen Editionen - es handelt sich hier um die 42., angesichts der zitierten, mittlerweile nicht mehr aktuellen Vorbemerkungen offenbar unveränderte Auflage - weisen auf das Improvisierte hin, was Wanderausstellungen einzelner Gemälde damals noch anhing, auf geringe Vorausplanung und einen Mangel an Professionalität. Es wurde immer nur der Bedarf für ein, zwei Monate gedruckt, da die Ausstellungsreise offenbar jederzeit zu Ende gehen konnte - sei es durch den Verkauf des Bildes oder durch mangelnde Nachfrage. Von Interesse ist zweitens die mit zahlreichen Nummern versehene Radierung nach dem Gemälde samt der dazugehörigen Legende (Abb. 100, 101). Umrißzeichnungen der Hauptszene mit einer Aufschlüsselung der Figuren gab es schon lange vorher: Die gedruckte Ankündigung des Stiches nach Copleys *Pierson* (Abb. 8-10) von 1796 etwa war damit versehen, ebenso wie mancher Ausstellungskatalog. Martin ging jedoch noch einen Schritt weiter: Er schuf eine Art 'Gebrauchsanweisung', eine Anleitung zu sinnvoller Betrachtung des Bildes, indem er die verschiedenen Motive und Figuren gemäß der Handlungslogik der Darstellung durchnumerierte und überdies 'benutzerfreundlich' mit Pfeilen untereinander verband.[1162] Aufmerksamkeit verdient drittens der Abdruck einer hymnischen Besprechung des Gemäldes aus dem *New Monthly Magazine* am Ende des Heftes; unter dem Titel "One of the best informed and entertaining journalists of the day makes the following remarks upon this sublime and beautiful picture" wird zu guter Letzt die vermeintlich unabhängige Meinung der Kritik als Beweis für die Qualität des Werkes herangezogen. Hier liegen die Anfänge von Schriften wie den 1882 von Nikolaus Lehmann während der

1161 *A Description of the picture, Belshazzar's Feast.*
1162 Vgl. hierzu Feaver, *Martin*, S. 53.

Wanderausstellung von Gabriel Max' *Es ist vollbracht* herausgegebenen *Stimmen der Kunstkritik*, von denen manche Kritiker verächtlich als "Lobkatalogen"[1163] sprachen.

In Deutschland kamen so aufwendig gestaltete und umfangreiche Broschüren erst auf, als sich hier die entsprechende Ausstellungsform etablierte, das heißt, als einzelne herausragende Gemälde in separaten Veranstaltungen gegen besonderes Eintrittsgeld vorgeführt wurden. In der Zeit davor, als sie lediglich die Ehrenplätze in den regulären Ausstellungen von Kunstvereinen und Akademien einnahmen, beließ man es dabei, dem Publikum die Zugstücke durch knappe Beschreibungen in den normalen Katalogen näherzubringen. Ein Beispiel dafür ist das Erscheinen der Bilder de Biéfves und Gallaits in einem Nachtrag zum Katalog der Berliner Akademieausstellung von 1842 (Abb. 102). Denkbar ist immerhin, daß während der Ausstellungsreise der Gemälde die 1841 in Gent erschienene vierundzwanzigseitige *Légende historique et descriptive* über das Werk Gallaits - womöglich in deutscher Übersetzung - an die Besucher verkauft wurde.[1164]

Noch um 1860 waren ausführlich betextete Ausstellungskataloge in Deutschland weitgehend unbekannt, und es gab durchaus Vorbehalte gegenüber solchen informativen, aber auch die Meinung vorab beeinflussenden Publikationen, wie aus den einleitenden ironischen Bemerkungen in der Besprechung des Kataloges der Londoner Weltausstellung von 1862 hervorgeht:

> "Bekanntlich werden [in England, d. V.] bei allen großen Kunstproductionen, Musikaufführungen, Ausstellungen u.s.f. an der Kasse Programms [sic!] verkauft, die nicht etwa blos, wie in Deutschland und anderswo, die Titel der einzelnen Stücke, den Namen der Künstler u.s.f. enthalten, sondern zugleich eine Art kritischer Erläuterung jeder Nummer, um den Zuhörer und Zuschauer sofort in den Stand zu setzen, ein bestimmtes Urtheil fix und fertig mit in den Saal hineinzubringen, ehe er das Geringste gesehen oder gehört hat"[1165].

Doch auch in Deutschland gehörten derartige 'Programme' bei Einzelbildausstellungen bald zum selbstverständlichen 'Service' der Veranstalter gegenüber den zahlenden Besuchern. Wie viele von ihnen dieses Angebot wahrnahmen, ist schwer zu sagen. Einstweilen gibt nur das von der Wanderausstellung des *Einzugs Karls V.* bekannte Zahlenmaterial Anhaltspunkte. Demnach erwarben in Wien und Dresden jeweils ungefähr 15 Prozent[1166] der Besucher eine schriftliche Erläuterung; daß wesentlich mehr davon profitierten, wurde bereits mit dem Hinweis auf die Wereschtschagin-Ausstellung erwähnt.

Der Umgang von Presse und Kritik mit den Katalogen war sehr unterschiedlich und hing nicht zuletzt davon ab, in welchem Stil die Texte verfaßt waren. Wo sich die Verfasser - zumindest in den Anfängen waren das meist die Künstler selbst - darauf beschränkten, sachlich und detailliert den Gegenstand zu beschreiben, wurden sie in Kunstzeitschriften und den Feuilletons der Tageszeitungen gern ausgiebig zitiert.[1167] Wo sie jedoch in reißerischen Tönen die Einzigartigkeit des Bildes priesen, zogen

---

1163 Siehe oben, S. 301.
1164 Vgl. oben, S. 126.
1165 *Dioskuren*, 1862, S. 185.
1166 Dieser Wert ergibt sich, indem man die Zahl der verkauften Kataloge (Wien: 6.693, Dresden: 1.849) mit der Gesamtbesucherzahl (Wien: 40.000 bis 50.000, Dresden: 13.141) in Beziehung setzt.
1167 Das tat man vor allem dann, wenn die Redakteure keinen Korrespondenten vor Ort hatten und daher keinen Bericht aus erster Hand liefern konnten. Vgl. aber *Deutsches Kunstblatt*, 1858, S. 250. Der Amsterdamer Korrespondent der Zeitschrift berichtete dort über die separate Ausstellung von J. G. Schwartzes Gemälde *Die erste Gottesdienstübung der Puritaner in Nordamerika* im "Saale der Kunstakademie" und leitete, obwohl er das Bild selbst gesehen hatte, seine Besprechung der Bequemlichkeit halber mit einem langen Zitat aus der "Erklärung" ein, die jeder Besucher erhalten habe. Vgl. auch Prown, *Copley*,

sie nicht selten den Unmut der Rezensenten auf sich und wurden zur Zielscheibe von Spott oder Tadel. Bei der Ausstellung des von Eduard de Biéfve im Auftrag Friedrich Wilhelms IV. ausgeführten Gemäldes *Rubens als Friedensvermittler* Anfang 1849 in Berlin nahm der für das *Kunst-Blatt* tätige Kritiker nicht nur das seiner Ansicht nach enttäuschende Werk selbst aufs Korn, sondern auch den Katalog, der das Bild auf ärgerliche Weise mit Lob überschüttete:

> "Am Eingange zum Ausstellungslokal wird den Besuchern eine 'erläuternde Notiz' mitgegeben, die von einem belgischen Enthusiasten herrührt, und nebst einer historischen Skizze einen begeisterten Panegyrikus des Gemäldes enthält. Wir sind in der Verlegenheit, unsere Schwachheit zu bekennen. Der Herr R. v. M. muß eine wundersame Scharfsichtigkeit besitzen, die uns leider abgeht ..."[1168].

Dann zitierte er einzelne Sätze und stellte ihnen jeweils seine eigenen Beobachtungen entgegen, um zu beweisen, daß der Autor der Schrift ein unglaubwürdiger Schönfärber sei.

Derlei offenkundig allein aus Werbeabsichten herausgegebene Kataloge und die entsprechenden Reaktionen von Kritikern begleiteten fortan die Geschichte der Einzelbildausstellung in Deutschland bis zu ihrem Ende. Angesichts der Behauptung der Broschüre über Munkácsys *Ecce Homo*, man habe es zu tun mit "'einer der großartigsten Schöpfungen, welche die Kunstgeschichte kennt'"[1169], unternahm ein Rezensent, der sich anläßlich der Ausstellung des Gemäldes in Dresden Ende 1896 in der *Kunst-Chronik* zu Wort meldete, erst gar nicht den Versuch, den Autor zu widerlegen, sondern bemerkte nur trocken: "Wenn derjenige, der dieses Urteil niedergeschrieben hat, selbst an seine Richtigkeit glaubt, können wir ihm nicht helfen und gönnen ihm seine Meinung ...", um dann das eigene, vernichtende Urteil über das Gemälde folgen zu lassen.

Auf entschiedene Ablehnung stießen daneben auch Kataloge, die den Charakter politischer Pamphlete trugen: Während der Wanderausstellung von Kaulbachs *Peter Arbuez verurteilt Ketzer zum Tod* 1869-1871 rief neben dem ausgesprochen katholizismusfeindlichen Gehalt des Bildes selbst auch die begleitende Broschüre als "Tendenzschrift politisch-religiösen Inhalts"[1170] Empörung hervor. Ein anderes Beispiel stammt aus dem Jahre 1882: Anläßlich der Ausstellung von Matejkos *Huldigungseid Preußens an Polen im Jahre 1525* in Wien stellte ein Rezensent zusammenfassend fest, daß das thematisch durchaus brisante Gemälde außer seinem "grellen Kolorit"[1171] nichts in negativer Hinsicht "Aufregendes" an sich habe; es wirke vielmehr "feierlich und ruhig". "Leider kann man", fuhr er dann ironisch fort,

> "nicht dasselbe sagen von einer in schlechtem Deutsch geschriebenen Broschüre, welche an Ort und Stelle zum Verkauf angeboten wurde. Sie verrät zwar keineswegs einen beunruhigenden Grad an Intelligenz, aber desto mehr aufreizende Gehässigkeit gegen Deutschland und seine Dynastie, und hat dem Erfolge des Bildes gewiß eher geschadet als genützt".

Bd. 2, S. 284, der darauf hinweist, daß die aus Anlaß der Ausstellung von *Chatham* 1781 gedruckte Broschüre nicht nur zur Information der Besucher diente, sondern auch "as a press release for the newspapers, many of which printed large sections of it as a ready-made article on the opening".

1168 *Kunst-Blatt*, 1849, S. 25f., hier S. 25.

1169 Siehe in der Chronik S. 497.

1170 Siehe ebd., S. 463.

1171 Siehe ebd., S. 487.

5. Ein Kuriosum zum Schluß: ... Bis hin zum Kopfstand

Das Kapitel über die Präsentation soll mit einem Kuriosum abgeschlossen werden, das die Hängung des Bildes selbst betrifft. William T. Whitley, der als Chronist des Londoner Kunstlebens bereits mehrfach zitiert wurde, berichtet darüber, wie sich 1801 das Interesse der Londoner Öffentlichkeit an Napoleon, der mit seinen militärischen Erfolgen überall in Europa für Aufsehen sorgte, auch im Ausstellungswesen bemerkbar machte:

> "The interest in Bonaparte was now intense and crowds flocked to see a portrait of him shown at a house in Picadilly, opposite the Green Park. It was claimed that the portrait was painted from life in three sittings given to the artist, Masquerier, while the general was breakfasting. Northcote at the same time had on view an equestrian portrait of Bonaparte, which, so far as the likeness was concerned, was based on a bust sent from Paris. Shown in Bond Street, it was visited by many fashionable people including Royalty"[1172].

James Northcote (1746-1831) gehörte seit 1787 dem erlauchten Kreis der vierzig Mitglieder der Royal Academy an, was den mittelmäßig begabten Maler aber nicht davor bewahrte, ein Dasein am Rande des Existenzminimums zu fristen.[1173] So ist es nicht verwunderlich, daß er die Gelegenheit ergriff, mit der separaten Ausstellung eines - womöglich eigens zu diesem Zweck geschaffenen - Napoleonporträts seine Einkünfte aufzubessern. Bemerkenswert ist allerdings die Art und Weise, wie das mittlerweile in den Kunsthandel gelangte, jedoch unverkauft gebliebene, qualitativ wohl auch nur zweitrangige Werk vierzehn Jahre später noch einmal zu einem Publikumsmagnet in London werden konnte: "Early in 1815", wie es in den Quellen heißt, also vermutlich noch bevor Napoleon im März Elba verließ und nach Paris zurückkehrte, ließ der damalige Besitzer, ein Kunsthändler, es verkehrt herum hängend gegen Eintrittsgeld ausstellen.[1174] Hier treten wieder jene außerordentlichen Gestaltungsmöglichkeiten zutage, welche die Einzelbildausstellung dem Veranstalter eröffnete. Wer die ambivalenten Tendenzen, die sich daraus ergaben, beschreiben und zuordnen will, mag sagen, daß Künstler diese Möglichkeiten schöpferisch zu nutzen verstanden, während Kunsthändler und Schausteller dazu neigten, mit billigen Effekten auf die Sensationslust der Massen zu spekulieren. Doch könnte sich diese Unterscheidung als zu schematisch erweisen. Scheint sie bei flüchtiger Betrachtung durch das vorliegende Beispiel bestätigt zu werden, so manifestiert sich in der Präsentation des Porträts doch andererseits eine außerordentliche Freiheit im Umgang mit Kunst: Das einst hoheitsvolle, repräsentative Reiterbildnis wird, beabsichtigt oder

---

1172 Whitley, *Art in England*, Bd. 1, S. 22.

1173 Marcia Pointon, "Portrait-Painting as a Business Enterprise in London in the 1780s", *Art History*, Bd. 7, Juni 1984, Nr. 2, S. 187-205, stellt ihn als "struggling portrait and subject painter" (S. 194) damaligen Größen wie Thomas Lawrence und Thomas Gainsborough gegenüber, an deren Einnahmen und Reputation als Porträtmaler er nicht annähernd heranreichte.

1174 Ernest Fletcher (Hg.), *Conversations of James Northcote R.A. with James Ward on Art and Artists*, London 1901. Auf S. 156 heißt es dort: "'Early in 1815', observed Ward, 'I used to see advertisements in different parts of London, announcing that the portrait of Bonaparte on horseback, which you yourself had painted, was to be seen in a certain room - 'Bonaparte with his head downwards', the advertisement said - and the charge for admission to the exhibition was a shilling. Some time before, I had seen the selfsame portrait at an auction room, and had been greatly struck with it; but if it had been the finest portrait by Titian, no one would have dared to purchase it at the period, for fear of being called a traitor to his country.' 'I suppose — [die Leerstelle soll offenbar die Anonymität eines Kunsthändlers bewahren, d. V.] fancies he can make a few shillings', said Northcote, 'by exhibiting this portrait. It is a piece of foolery on his part. If he can make anything out of it, I have no objection, as it does not affect my reputation as a painter.' 'But', interrupted Ward, 'to think that anyone paying a shilling to see a picture upside down is beyond my comprehension!'". Northcote entgegnete darauf, daß das in England durchaus nicht verwunderlich sei. Das Gespräch setzte sich noch eine Weile fort, wobei es um die Gründe ging, die Northcote einst dazu gebracht hatten, das Bild zu malen.

nicht, zu einer Karikatur seiner selbst verkehrt, wird zu einer Satire auf den einst verehrten Helden und das selbst verehrungswürdig gewordene Medium seiner Darstellung, die bis zu Salvador Dalis *Mona Lisa mit Schnurrbart* vorausweist.

III. Themen, Darstellungsweisen, Stil- und Darstellungsmittel

So sehr die äußeren Bedingungen zum Erfolg oder Scheitern einer separaten Ausstellung beitrugen - das fing bei der Gegend an, in der sich das Lokal befand, betraf den Raum selbst, seine Ausstattung sowie die verschiedenen Mittel der Präsentation bis hin zu erklärenden Broschüren - entscheidend war doch letztlich das Exponat selbst. Ohne überzeugende inhaltliche und formale Qualitäten nützten in der Regel - zu der es freilich Ausnahmen gab, wie Northcotes Napoleonporträt - das beste Arrangement und der aufwendigste Werbefeldzug nichts. Daraus ergibt sich die Frage, welche Bedeutung den einzelnen Gattungen der Malerei in der Einzelbildausstellung zukam, welche Themenbereiche und Gestaltungsmittel vorherrschten, ob man womöglich eine Rangliste der bevorzugten Sujets aufstellen und etwa auch in formaler Hinsicht das 'ideale' Tourneebild beschreiben könne. Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei nochmals auf die Begriffsproblematik hingewiesen: Die Gemälde, von denen im folgenden die Rede ist, waren zwar offenbar alle außergewöhnlich attraktiv für das Publikum und brachten somit die Voraussetzung mit, in einer separaten Ausstellung zu reüssieren, doch viele von ihnen wurden nicht von vornherein zu diesem Zweck geschaffen, sondern entstanden ursprünglich als Auftragswerke oder normale Kunstmarktware und schlüpften erst später aus verschiedenen Gründen vorübergehend in die Rolle des Tourneebildes. Unter diesem Vorbehalt steht die folgende Suche nach thematischen und die Gestaltung betreffenden Schwerpunkten.

Zwei Dinge sind vorab festzustellen. Erstens wurden ausschließlich Werke des aktuellen Kunstschaffens einzeln oder als Zugstücke in den Verkaufsausstellungen vorgeführt - ein deutlicher Beleg für den hohen Stellenwert zeitgenössischer Malerei im 19. Jahrhundert, den sie in unserem Jahrhundert wohl zu keiner Zeit besaß.[1175] Zweitens weist das Tourneebild inhaltlich, aber auch was seinen Drang

1175 Auf nur eine Ausnahme bin ich gestoßen, nämlich die Ausstellung von Rubens Porträt seiner zweiten Frau, Helene Fourment, 1823 in London, bei der es sich allerdings nicht um eine Einzelbildausstellung im herkömmlichen Sinn handelte. Zu den näheren Umständen der Schau s. unten, S. 399f.

nach Monumentalität und Realismus angeht, unübersehbare Parallelen zum Panorama auf.[1176] Ebenso wichtig sind jedoch die Unterschiede: Bleibt das Panorama unerreicht im Hinblick auf die 'visuelle Energie', mit der es den Betrachter in seinen Bann zieht - beruhend auf seiner schieren Größe und seinen außerordentlichen illusionistischen Qualitäten - so steht dem die thematische und maltechnische Vielfalt des Tourneebildes, im übrigen auch die größere Akzeptanz unter den Theoretikern, gegenüber.

1. Themen

1.1. Geschichte

Mit dem Erscheinen von Wests *Wolfe* (Abb. 1) auf der Frühjahrsausstellung der Royal Academy 1771 schlug die Geburtsstunde des Tourneebildes, und zwar insofern, als daß hier erstmals ein Historiengemälde konsequent auf den Geschmack, die Bildung und die Mentalität eines größeren Publikums abgestimmt war und dementsprechend zum allseits beachteten Mittelpunkt, zum "Zugstück" einer Ausstellung wurde.[1177] Woolletts Stich machte es später auch jenseits der Kunstwelt populär, erhob es gar in den Rang einer nationalen Ikone. Das Gemälde weist einige Merkmale auf, die fortan eine immer wichtigere Rolle spielten: erstens - bereits voll ausgespielt - die Erweiterung der Historie bis in die jüngste Zeitgeschichte, ja bis in die Gegenwart hinein, wobei dem Schicksal der Nation das Hauptinteresse gilt; zweitens - dies erst in Ansätzen verwirklicht - die Umwandlung des Historienbildes von einem zeitlosen moralischen Tugendexempel zur informativen oder unterhaltsamen, jedenfalls nicht mehr vorrangig belehrenden Reportage; damit einher geht drittens - hier machte West einen großen Schritt voran - das Bemühen um Realismus, um Authentizität. Das zweite und dritte Merkmal wurden gattungsübergreifend zu wesentlichen Ursachen für den Erfolg vieler Tourneebilder.

Doch bleiben wir einstweilen bei der Historienmalerei, und hier zunächst bei der Untergattung der "Geschichtsmalerei"[1178], wie die Zeitgenossen sie bezeichneten. Ihr gehörte die Mehrzahl der Tourneebilder an. In ihrer nationalen und zeitgeschichtlichen Ausprägung, die in England schon im späten

---

1176 Zu den vorherrschenden Themenbereichen in der Panoramamalerei in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts s. Oettermann, "'Oramas' in Deutschland", S. 50. Gelegentlich wurden sogar genau die gleichen Themen dargestellt: Die im polnischen Nationalbewußtsein fest verankerte Schlacht bei Raclawice (4. April 1794) gibt es zum Beispiel als Panorama (1893/94; Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 187ff.) und als Monumentalgemälde von Jan Matejko (1888; s. in der Chronik S. 494).

1177 Wie Solkin, *Painting for Money*, S. 184-190, darlegt, tastete sich West allmählich an diesen Erfolg heran. In den frühen sechziger Jahren, als er in seinen Historienbildern noch ausschließlich traditionelle Gegenstände aus der antiken Mythologie verarbeitete, gestaltete er sie so, daß sie vor allem das Publikum jenseits der kleinen Schar hochgebildeter Kenner ansprachen: auf mittelgroßen, überschaubaren Leinwänden erzählte er einfache, verständlich dargestellte Geschichten, die er mit einem erotischen Element würzte. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre wandte er sich dann der prestigeträchtigen antiken Geschichte zu und wählte entsprechend größere Formate.

1178 Dieser Begriff kursierte schon im 19. Jahrhundert als ein in sich wiederum gegliederter Teilbereich der Historienmalerei. Ein Rezensent der Berliner Akademieausstellung von 1868 gab einleitend eine Übersicht über die verschiedenen "Gebiete der Kunst", wobei er im Bereich der Historienmalerei folgende "unter einander sehr abweichende Gattungen" unterschied: "Religiöse Malerei", "Geschichtsmalerei (wobei wir vorläufig die militärischen Bilder ausschließen)", "Mythologie und Allegorie", "Historisches Genre", "militärisches Genre". *Dioskuren*, 1868, S. 275-278, hier S. 276.

18. Jahrhundert Triumphe feierte, traf sie nach dem Ausklingen der klassizistischen Ausrichtung an der Antike und der anschließenden Begeisterung der Romantiker für das Mittelalter auch in Deutschland auf immer mehr Resonanz, um mit der gemalten Kriegsberichterstattung über die Ereignisse von 1870/71 ihren Höhepunkt zu erreichen. Viele der Werke Friedrich Bodenmüllers, Wilhelm Camphausens und anderer, heute fast vergessener Militärmaler wurden separat ausgestellt oder bildeten in den siebziger Jahren die Zugstücke in den regulären Veranstaltungen.[1179] Wie sehr das Interesse am Nationalen und Zeitgeschichtlichen um 1860 im Vordergrund stand, geht aus einer Besprechung der Ausstellung der Düsseldorfer Künstlervereinigung "Malkasten" hervor. Über die dort vertretene Historienmalerei heißt es darin:

> "Das uns und unserer Zeit naheliegendste Bild ist Prof. W. Camphausen's: 'Rheinübergang Blücher's bei Caub, am Neujahrsmorgen 1814' ... A. Schmitz ... gibt uns auch noch wenigstens deutsche Geschichte: 'Kaiser Heinrich III. fordert König Heinrich I. um Lothringen zum Zweikampf' ... H. Plüddemann in Dresden ... führt uns in seinen 'Kreuzfahrern, eine Wüstenquelle entdeckend', in nahezu interesselos gewordene Fernen der Vergangenheit"[1180].

Das läßt sich allerdings nicht ohne weiteres generalisieren. Als de Taeyes *Schlacht bei Poitiers* (732) im Mai desselben Jahres von der Münchener Kunstgenossenschaft zugunsten bedürftiger Künstler ausgestellt wurde, machte das Bild "das größte Aufsehen bei Künstlern und Kunstfreunden"[1181]. Es kam eben auch auf die jeweiligen Umstände der Ausstellung an, und nicht zuletzt auf die Qualität des gezeigten Werkes.

Steigerte sich der Nationalismus in Deutschland und anderen Ländern seit den sechziger Jahren bis hin zu ausgesprochen chauvinistischen Formen - mit entsprechenden Folgen in der Malerei, sowohl hinsichtlich der Wahl des Gegenstands als auch der nunmehr häufig tendenziösen Art seiner Gestaltung - so schritt andererseits die Internationalisierung des Ausstellungswesens allgemein, und insbesondere im Bereich der Einzelbildausstellung, immer weiter voran: Die Zeit der europaweiten Wanderausstellungen riesiger, eigens zu diesem Zweck geschaffener Leinwände brach an. Gerade hier waren jedoch die sonst so beliebten Themen aus der nationalen Historie und dem aktuellen Kriegsgeschehen problematisch, denn mochten sie auch im Heimatland des Künstlers ein Garant für Besucherandrang und gute Kritiken sein, so konnten sie im Ausland, zumal vor dem Publikum des Gegners - auf dem Bild wie in der Wirklichkeit - leicht gegenteilige Wirkungen erzielen.[1182] Zwar berichten die Quellen in diesen Fällen nicht, in anderen dagegen durchaus[1183], von scharfen verbalen oder gar tätlichen Angriffen gegen das Bild; die Beurteilung allein nach formalen Gesichtspunkten konnte sich sogar erstaunlich gut behaupten: Matejkos in der patriotischen Bewegung Polens verankerte Historienmalerei etwa wurde außerhalb seiner Heimat wesentlich distanzierter, jedoch verhältnismäßig unvoreingenommen, von einem 'rein künstlerischen'

1179 Vgl. unten S. 360f.
1180 *Dioskuren*, 1860, S. 252f., hier S. 253.
1181 Siehe in der Chronik S. 450.
1182 Vor ähnlichen Schwierigkeiten standen die um 1880 gegründeten international agierenden Panoramagesellschaften, die durch die Errichtung genormter Ausstellungsrotunden zwar die Voraussetzung dafür schufen, die Rundbilder auf Wanderausstellung zu schicken, in der Praxis aber meist darauf verzichten mußten, "...da es kaum ein Bildthema gab, das einerseits 'neutral' genug war, in keinem der potentiellen Ausstellungsländer das Nationalgefühl zu beleidigen, andererseits aber so allgemein interessant, daß es überall ausreichend Publikum angezogen hätte". Oettermann, "'Oramas' in Deutschland", S. 49.
1183 S. unten, S. 418.

Standpunkt her betrachtet - zumindest, wenn man die Äußerungen über sie in der *Kunst-Chronik*[1184] zum Maßstab nimmt. Und bei einer "künstlerisch unanfechtbare[n]"[1185] Leistung erhielt selbst ein "stark chauvinistische[s]" Gemälde wie Neuvilles *Episode aus dem Kampf um Le Bourget* auf seiner Wanderung durch das Deutsche Reich im Jahre 1880 von der Kritik ausgezeichnete Noten. Besser geeignet für das internationale Ausstellungsgeschäft waren dennoch 'historische Kostümfeste' wie Makarts *Caterina Cornaro* (Abb. 62) oder *Einzug Karls V.* (Abb. 41), in denen sich das spezifisch nationale Element, und damit auch die Brisanz, aus der Geschichte verabschiedete, die daher nirgendwo Gefahr liefen, politisch Anstoß zu erregen, die vielmehr überall, ob in London, Paris oder Berlin, auf ähnliche Weise 'konsumierbar' waren - als leichte historische Kost, zum entspannten, genießerischen Betrachten.

Die jahrhundertelang so wichtige Geschichte und Mythologie der Antike spielte als Themenquelle für Tourneebilder kaum eine Rolle. Lockten Davids *Sabinerinnen* noch Zehntausende von Besuchern an, so verlor die Welt der Griechen und Römer in der Romantik ihre Anziehungskraft; das war eine logische Folge der Hinwendung zur Gegenwart und zu den nationalen Wurzeln. Wer trotzdem daran festhielt, noch dazu auf intellektuelle Weise und mit moralisierenden Unterton, wie Feuerbach in seinem Hauptwerk *Gastmahl des Plato* (Abb. 103), konnte auf den Ausstellungen eine böse Überraschung erleben.[1186] Selbst die zweite, in Dekor und Farbgebung stärker am Zeitgeschmack orientierte Fassung (Abb. 104) konnte das Publikum nicht begeistern. Das gelang schon eher Makart mit seinen sinnlich-heiteren, mit einem Schuß Erotik versehenen Szenen aus der Mythologie, wie der *Jagd der Diana* oder der *Bacchantenfamilie*, die Anfang der achtziger Jahre durch Deutschland wanderten. Auch Böcklin ging bekanntlich in diese Richtung.[1187] So wie sie suchten auch andere Maler den Erfolg über den Umweg des Skandals, indem sie mit freizügigen Darstellungen, meist im Umkreis der Venus oder des Bacchus, bis an die Grenze des Tolerierbaren gingen: Das Ausstellungsverbot für Schlössers *Venus Anadyomene* 1871 in Berlin zahlte sich spätestens zu Beginn des folgenden Jahres in Wien aus, wo das Gemälde dem Österreichischen Kunstverein neue Besucherrekorde bescherte.[1188] Zu erwähnen sind daneben Siemiradzkys Kolossalbild Phryne auf dem *Poseidonfest zu Eleusis*, das 1889 von St. Petersburg aus seine Ausstellungsreise Richtung Westen antrat - ob das Thema, wie es in der *Kunst-Chronik* heißt, "ohne eine Spur Frivolität oder gar Cynismus"[1189] behandelt war, sei dahingestellt -, sowie Janssens *Erziehung des Bacchus*, ebenfalls eine Leinwand von gigantischen Ausmaßen, die der Künstler 1883 im Auftrag[1190] einer Berliner Kunsthandlung vollendete. Doch das sind aufs Ganze gesehen Ausnahmen; wer in ein Tourneebild investierte, wählte meist einen Stoff aus anderen Gebieten.

1184 Siehe in der Chronik S. 463 u. 477.
1185 Siehe ebd., S. 479.
1186 Siehe ebd., S. 461f.
1187 *Zur Jagd der Diana* s. in der Chronik S. 480.
1188 Siehe ebd., S. 466.
1189 Siehe ebd., S. 494f.
1190 Siehe in der Chronik S. 488.

1.2. Religiöse Sujets

Als erstaunlich zählebig erwies sich im Zeitalter von Aufklärung, Säkularisierung, Rationalismus und aufkommendem Atheismus ein wichtiger Zweig der Historienmalerei, nämlich die "Religiöse Malerei"[1191], also die Behandlung der biblischen Geschichte, der Heiligenlegenden sowie der 'zeitlosen' christlichen Themen. Erstaunlich erscheint das aber nur deswegen, weil wir es gewohnt sind, das europäische 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund der genannten neuen, zweifellos mächtigen Strömungen zu betrachten, dabei aber der Entwicklungsrichtung mehr Beachtung schenken als der noch vorhandenen Substanz. Tatsache ist, daß diese Epoche im Gegensatz zu unserem Jahrhundert immer noch stark durch Christentum und Kirche geprägt war, auch wenn das Religiöse zunehmend in die Defensive geriet und allmählich seine einst umfassende, überweltlichen Lebenssinn stiftende und zugleich Denken wie Handeln im Alltag bestimmende Bedeutung verlor. Wieviel davon in den verschiedenen Abschnitten des Zeitalters noch vorhanden war, läßt sich im Falle Deutschlands, und wohl nicht nur hier, schwer ermessen; statistisch auswertbares Material ist kaum überliefert.[1192] Zu erwägen wäre daher eine umfassende, auch statistisch vorgehende Untersuchung über Art und Umfang der religiösen Bildproduktion im 19. Jahrhundert, gäbe sie doch Aufschluß darüber, welche Motive die Künstler, Auftraggeber, vor allem aber das schauende und kaufende Publikum für darstellungswürdig hielten, wie sie der biblischen Tradition und der christlichen Religion gegenüber eingestellt waren und welche Frömmigkeitsformen sich in der Malerei manifestierten - um nur einiges anzudeuten. In diesem Rahmen sind dazu nur wenige Bemerkungen möglich. Eines läßt sich jedoch schon vorab feststellen: Die Häufigkeit, mit der man über den gesamten Zeitraum hinweg auf separate Ausstellungen von Gemälden stößt, die ihre Themen aus der biblischen Historie und der christlichen Gedankenwelt, darüber hinaus aber auch der Religions- und Kirchengeschichte beziehen, ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß diese Dinge die Menschen in der Tat noch ganz erheblich beschäftigten.

In England folgte auf die erste 'Generation' von Tourneebildern, die das Publikum überwiegend mit dem militärischen Ruhm des britischen Empire lockte - und dabei übrigens gern den sterbenden Helden durch den Einsatz christlicher Bildformeln zum nationalen Märtyrer erhöhte - eine Hinwendung zu religiösen Sujets. Den Anfang machte 1811 West mit der *Krankenheilung Christi*, der er jeweils drei Jahre später *Die Verurteilung Christi* (Abb. 15) und *Der Tod auf dem fahlen Pferd* (Abb. 16) folgen ließ.[1193] Seit 1814 trat daneben Haydon mit seinen großformatigen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament im Londoner Ausstellungsgeschäft in Erscheinung.[1194] Bemerkenswert ist, daß das thematisch alles andere als aufregende und originelle Gemälde *Christi Einzug in Jerusalem* (Abb. 18) ähnlich erfolgreich wie Géricaults *Floß der Medusa* (Abb. 28) war - ein Beweis für die neu gewachsene Anziehungskraft des

1191 Vgl. oben, Anm. 1178.
1192 Nipperdey, *Deutsche Geschichte*, Bd. 1., S. 431.
1193 Siehe oben, S. 55-57.
1194 Siehe oben, S. 58-64.

Religiösen in der Kunst, und vielleicht ein Anzeichen für eine 'Rechristianisierung' der englischen Gesellschaft gegenüber dem späten 18. Jahrhundert.[1195]

West und Haydon begründeten mit den genannten Werken eine Tradition monumental-epischer biblischer Historienmalerei in Europa, die sich bis ans Ende des 19. Jahrhunderts hielt, um später in den Breitleinwandfilmen Hollywoods eine Fortsetzung zu finden. An Beispielen mangelt es nicht: Eine Schule russischer Künstler schuf in den Jahrzehnten um 1850 an den heimischen Akademien oder in ihrer Wahlheimat Rom kolossale Gemälde dieser Art, die vielfach einzeln ausgestellt wurden; namentlich erwähnt sei Alexander Andreyvich Ivanov (1806-1858), der über zwanzig Jahre an seinem 40 Quadratmeter messenden Lebenswerk *Christi erstes Erscheinen vor dem Volk* (Abb. 105) arbeitete und während der Erstausstellung des Gemäldes an der Cholera starb.[1196] Eine der Hauptattraktionen des Londoner Ausstellungslebens in den siebziger und achtziger Jahren war Gustave Dorés Scripture Gallery, die im Laufe ihres Bestehens angeblich mehr als zwei Millionen Besucher[1197] hatte. Dort zeigte er Bilder in gigantischen Formaten, etwa sein zwischen 1876 und 1882 entstandenes, 60 Quadratmeter großes Hauptwerk *Christus verläßt das Praetorium*[1198] (Abb. 106). Auf dem Kontinent war damals Munkácsy ein führender Vertreter dieser Richtung. Dem weitgereisten *Christus vor Pilatus* (Abb. 107) von 1881 folgten *Golgatha* (1884, Abb. 108) und *Ecce Homo! (1896)*.[1199]

Daneben gab es eine Reihe von Malern, die mit kleinen Formaten auskamen, weil sie es verstanden, die Ausstellungsbesucher durch andere formale oder inhaltliche Reizmittel zu fesseln. John Martin schuf 1819 mit dem *Fall Babylons* (Abb. 19) und zwei Jahre später mit *dem Festmahl des Belsazar* (Abb. 20) originelle Bildschöpfungen, die der damaligen Begeisterung für perspektivische Effekte nach Art des Panoramas und dem archäologischen Interesse der Zeitgenossen entsprachen. Die richtige Rezeptur für das viktorianische Kunstpublikum fand einige Jahrzehnte später William Holman Hunt: Sentimentalität wie in *Das Licht der Welt* (1858, Abb. 109) - wer würde dem besorgt und gütig schauenden Mann mit der Laterne nicht seine (Herzens-)Tür öffnen? -, eine Fülle exotischer Accessoires wie in der *Auffindung des Erlösers im Tempel* (1860, Abb. 110), schließlich Bildwitz und Verdiesseitigung wie in *Der Schatten des Todes* (1873, Abb. 111) - die Vision der Kreuzigung in einer modern eingerichteten Tischlerwerkstatt -, dabei in der Ausführung stets mit Realismus im Detail und erlesener Farbkultur - das waren die Mittel, mit denen Hunt neue, 'moderne' Einblicke in die Heilsgeschichte bot, gewissermaßen das Evangelium zum Mitfühlen und 'Anfassen'.[1200]

Noch erheblich weiter in dem Bemühen, sich auf dem umkämpften Ausstellungsmarkt ins Gespräch zu bringen, ging Gabriel Max. Was ihm dabei an künstlerischem Vermögen abging, glich er durch krude Effekte aus: Zu fragwürdigem Ruhm gelangten sein blinzelnder "Christuskopf" (Abb. 112) von 1875 und

---

1195 Siehe oben, S. 100f.
1196 Nicolas Powell, "White Elephants", *Apollo*, Bd. 121, Mai 1985, Nr. 279, S. 338-341, hier S. 338f., jedoch ohne nähere Angaben zu Ort und Umständen der Ausstellung.
1197 Ebd., S. 339.
1198 Ebd.
1199 Siehe zu den Bildern jeweils die Eintragungen in der Chronik.
1200 Siehe ebendort.

die 1881 entstandene Kreuzigungsdarstellung *Es ist vollbracht* mit ihrer übertrieben morbiden Farbigkeit und den sich am Kreuzesstamm emporreckenden Händen des Künstlers und seiner Familie.[1201] Daß Werke dieser Art nach Ansicht vieler Kritiker die Grenze des guten Geschmacks überschritten und mehr mit Jahrmarktattraktionen als mit Kunst zu tun hatten, konnte ihren Kassenerfolg kaum schmälern, wenngleich Max' Reputation als Künstler sicherlich unter solchen Angriffen litt. Wodurch Wereschtschagins *Auferstehung Christi* 1886/87 in Wien und Pest so viel "Ärgernis"[1202] erregte, daß man es in Berlin gar nicht erst zur Ausstellung zuließ, geht aus den Quellen nicht hervor. In St. Petersburg scheiterte zu Ostern 1867 die kommerzielle Ausstellung einer anderen Auferstehungsdarstellung aus eher kuriosen Gründen: Das Führungsgremium der Kunstakademie verweigerte die Erlaubnis zu dem Unternehmen, weil die Hauptfigur, also Christus selbst, auf dem Bild fehlte.[1203] Die Angelegenheit weitete sich zu einem kleinen Kunstskandal aus, den der Korrespondent der *Dioskuren* mit genüßlicher Ironie verfolgte, wober er sich auf die Seite des Malers stellte. Der Schöpfer des umstrittenen Werkes, der in Florenz lebende Nikolai Nikolajewitsch Gay (1831-1894), verfaßte im Juni ein offenes Protestschreiben, in dem er seine unkonventionelle Auffassung des Geschehens mit Zitaten aus dem Mätthaus-Evangelium verteidigte. Doch auch das hatte keinen Erfolg, im Gegenteil: Selbst von der Jahresausstellung der Akademie im Herbst wurde das Bild ausgeschlossen.

Thematisch sind drei Schwerpunkte zu verzeichnen. Da ist zunächst das Alte Testament. In hergebrachter Weise, als Sammlung von Tugendexempeln, die sich, wie die Antike, für moralisierende Darstellungen eignete, fand es kaum noch Beachtung; insofern ist Haydons *Urteil des Salomo*[1204] von 1814 eine Ausnahme. Was stattdessen zu Beginn des 19. Jahrhunderts an ihm interessierte und in Tourneebildern seinen Niederschlag fand, war zum einen der historisch-archäologische Aspekt, die Frage nach der Beweisbarkeit, vielleicht auch schon nach der Glaubwürdigkeit der Überlieferung. Die damals unter großer Anteilnahme der Bevölkerung vorangetriebenen Ausgrabungen in Vorderasien machten die Heilige Schrift ein Stück weit wissenschaftlich nachprüfbar, oder doch wenigstens etwas faßbarer, und mochten ihr damit etwas von der Überzeugungskraft zurückgeben, die sie im Zeitalter der Aufklärung zumindest bei gebildeten Bevölkerungsschichten verloren hatte. Martin half mit architektonischen Rekonstruktionen gemäß dem 'letzten Stand der Forschung' noch einmal kräftig nach, biblische Städte wie Babylon oder Niniveh aus dem Dunkel des Mythos hervorzuholen und der Geschichte zu übergeben.[1205] Indem er sie nach seinen Vorstellungen wieder auferstehen ließ, drückte er ihnen nachträglich den Stempel der Gegenwart auf. Darin möchte man fast eine geistige Spielart des Kolonialismus sehen: Der Künstler nimmt als Vertreter des modernen britischen Empire gewissermaßen von der Vergangenheit Besitz und formt sie nach seinem Weltbild.

1201 Siehe ebd.
1202 Siehe ebd., S. 492.
1203 Dioskuren, 1867, S. 197 u. 343.
1204 Siehe oben, S. 59.
1205 Siehe oben, S. 65-67.

Ein anderes Moment, das schon bei Martins Bildern eine Rolle spielte, wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wichtiger: Es ging um die berüchtigten Orte des Unglaubens, der Sünde und des Lasters, die den Zorn Gottes hervorriefen und ihm in kriegerischen Auseinandersetzungen und Katastrophen schließlich zum Opfer fielen. Überwog bei Martin noch das Interesse an einer Gesamtschau aus der Vogelperspektive, vor allem auch wegen der dadurch möglichen illusionistischen Spielereien, so präsentierten die Maler später das verderbliche Treiben in Nahsicht. Die Intentionen und Ergebnisse waren unterschiedlich: Ging es Delacroix in seinem *Tod des Sardapanal*[1206] von 1827 - das erst 1873 zu einem Tourneebild wurde, als es in den Besitz eines Kunsthändlers fiel - vor allem darum, Wahn und Gewalt in Farben und Formen zu übersetzen, so gab ein Rochegrosse zu Beginn der neunziger Jahre in seiner Version vom Ende Babylons nur noch 'Crime and Sex', vereinigte "alle Lüste dieser Welt zu einem grossen Opernschluss"[1207].

Der zweite Schwerpunkt ist der Blick nach vorn, in die einerseits Schrecken, andererseits Hoffnung verheißende Zukunft des Christentums, in eine vermeintlich ferne Endzeit, die aber mit jedem Tag anbrechen konnte. Die apokalyptischen Visionen des Johannes eigneten sich deshalb besonders zur Gestaltung publikumswirksamer Monumentalgemälde, weil die Künstler hier keine Rücksichten auf die historische Treue nehmen mußten, sondern ihrer Phantasie freien Lauf lassen konnten. Eine ähnlich schockierende Wirkung wie Wests mit dem 1817 vollendeten *Tod auf dem fahlen Pferd* (Abb. 16) erreichte Martin um die Mitte des Jahrhunderts in *Der große Tag Seines Zorns* (Abb. 22), allerdings mit ganz anderen Mitteln. Darüber hinaus bot er dem Ausstellungsbesucher mit den beiden anderen Teilen des Zyklus, *Das Jüngste Gericht* und *Die Ebenen des Himmels*, eine ausgeglichene und damit insgesamt versöhnliche Aussicht auf das unvermeidlich Kommende.

Die bei weitem größte Anzahl von Tourneebildern mit religiöser Thematik beschäftigte sich jedoch mit dem Leben und Leiden Christi. Erzählte Hunt Anekdotisches aus der Jugend des Heilands und nahm sich Max der Legende der heiligen Veronika an, so dominierten aufs Ganze gesehen die klassischen Stoffe aus der Passion, gipfelnd in der Kreuzigung - und zwar in jener episch-monumentalen Form, von der oben gesprochen wurde. Hier bietet sich ein Seitenblick auf das Panorama an: Als Munkácsys Gemälde *Christus vor Pilatus* und *Golgatha* in den achtziger Jahren überall in Europa die Ausstellungssäle füllten, entstand in München 1886 unter der Leitung von Bruno Piglheim das Rundgemälde *Kreuzigung Christi*.[1208] Es sollte eines der erfolgreichsten Panoramen überhaupt werden. Seine außergewöhnliche Popularität spiegelt sich auch darin, daß es, ohne die Einwilligung des Eigentümers, mehr als ein dutzend Mal kopiert wurde. Noch 1902 fand in München rechtzeitig zum Osterfest die Eröffnung eines neuen Panoramas dieser Richtung statt, *Der Einzug Christi in Jerusalem*, das erst nach achtjähriger Wanderung durch Europa wieder an die Isar zurückkehrte.

Plagiate und Variationen gut 'laufender' Themen gab es auch bei Tourneebildern: Dunlap versuchte sich 1822 in den Städten der amerikanischen Ostküste zuerst mit einer Kopie nach Wests *Verurteilung*

1206 Siehe in der Chronik S. 470.
1207 Siehe ebd., S. 496.
1208 Vgl. Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 50 u. 174.

Christi und schuf, nachdem er festgestellt hatte, wieviel Geld damit zu verdienen war, im Abstand weniger Jahre eine große *Kreuztragung*, den *Tod auf dem fahlen Pferd* - wiederum nach dem Vorbild Wests - und einen *Kalvarienberg*.[1209] "To paint exhibiting pictures and show them was", wie er rückblickend feststellte, "the business of my life at this time". Ähnlich ging später Munkácsy vor, der noch zweimal an seinen grandiosen Erfolg im Bereich der religiösen Monumentalmalerei anzuknüpfen versuchte.

1.3. Genre und Landschaft

Genre und Landschaft spielen in der Geschichte der Einzelbildausstellung eine marginale Rolle. Nur ausnahmsweise wurden Bilder dieser Gattungen separat ausgestellt, und noch seltener wurden sie eigens zu diesem Zweck geschaffen, für den sie inhaltlich einfach zu leichtgewichtig waren. Wo man auf sie als Tourneebilder trifft, sind sie denn auch stets auf besondere Weise inhaltlich 'angereichert' oder fallen in formaler Hinsicht aus dem Rahmen des Alltäglichen, etwa durch eine ungewöhnlich virtuose, oder auch nur mit ungewöhnlich groben Mitteln arbeitende, jedenfalls unkonventionelle Malweise. Im Bereich des Genre konnte gelegentlich auch ein Bild, das diese Qualitäten nicht aufwies, aber handwerklich und in seinem erzählerischen Reichtum über dem Durchschnitt lag, eine solche Beliebtheit erlangen, daß es zu einem Zugstück innerhalb der Permanenten Ausstellungen aufstieg und als solches auch in den Zeitschriften entsprechende Würdigung fand. Die *Dioskuren* berichteten im Mai 1865 aus Wien, daß in der dortigen Kunsthandlung Käfer gerade der zuvor in Berlin gezeigte *Taschenspieler* von Ludwig Knaus ausgestellt sei und "viel Aufmerksamkeit"[1210] errege. Die *Kunst-Chronik* brachte im April 1870 eine ausführliche Besprechung von Konrad Beckmanns *Schützenkönig*, der während der "letzten Zeit"[1211] in Berlin, zuerst in "Duncker's Hofkunsthandlung", später in "Sachse's Salon", "in hervorragender Weise die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde in Anspruch" genommen habe. Doch mit der unverhofften Karriere derartiger Werke als Tourneebilder war es in der Regel schnell wieder vorbei, da sie aufgrund ihrer verkaufsgünstigen Eigenschaften - eine allgemein ansprechende, weil heitere und nicht gedankenschwere Thematik, ein mäßiges Format, das sich für den großbürgerlichen Salon eignete, nicht zuletzt ein einigermaßen erschwinglicher Preis - leicht Abnehmer fanden; damit erfüllten sie im übrigen die ihnen zugedachte eigentliche Aufgabe.

Zum Verkauf bestimmt waren auch die sozialkritischen oder die politische Kämpfe kommentierenden "Tendenzbilder" der Düsseldorfer Schule in der Zeit des Vormärz und der

---

1209 Dunlap, *History*, Bd. 1, S. 290-305. Das Zitat stammt von S. 294.
1210 *Dioskuren*, 1865, S. Zu Knaus, einem der beliebtesten Genremaler seiner Zeit, s. Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 451-453.
1211 *Kunst-Chronik*, 1870, S. 81.

Revolution.[1212] Konnten ein Hübner und Hasenclever es nicht mit der maltechnischen Bravour von Meistern des Fachs - wie Knaus, oder im Bereich des militärischen Genres Meissonier - aufnehmen, so gewannen ihre Werke durch die Thematisierung gesellschaftlicher und politischer Mißstände, durch entschiedene Parteinahme und die davon ausgehende mobilisierende Wirkung, durch ihre ungewohnte - und vorübergehende - Rolle als Agitationsmittel in einer von Zensur beherrschten Medienlandschaft jenes 'Gewicht', das sonst allenfalls monumentale Historiengemälde erreichten.

Ähnlich verhält es sich im Bereich der Landschaft mit Bernhard Stanges *Freiheitsmorgen Deutschlands*, der zu Beginn des Jahres 1849 in Deutschland die Runde machte. Hier war es die politische Metaphorik, die "Feier der Einheit Deutschlands, in der Kunst vorweg begangen, von der Wirklichkeit hoffentlich bald nachgeholt"[1213], welche in einer bewegten, trotz einsetzender Ernüchterung an Träumen und Hoffnungen noch immer reichen Zeit einem Landschaftsbild überdurchschnittliche Anziehungskraft verlieh. Der Münchener Kritiker, der Stanges Bild für das *Kunst-Blatt* besprach, lobte ausdrücklich die Tatsache, daß in ihm "von dem künstlerischen Interesse nicht ein Korn dem politischen geopfert" sei - ein Indiz dafür, daß das in jenen Jahren durchaus nicht immer so war, sondern sich auch künstlerisch zweitrangige Werke mit Hilfe von zur Identifikation reizenden oder provokanten Themen auf den Ausstellungen in den Vordergrund schoben. Die separate Vorführung politisch überhöhter Landschaftsmalerei war allerdings selten. Lediglich ein Beispiel ist dokumentiert: Im März 1867 gelangte in Kopenhagen eine *Ansicht von Apenrade und Umgebung* zur Ausstellung, die nordschleswigsche Gemeinden im Vorjahr aus Protest gegen die Ergebnisse des deutsch-dänischen Krieges von 1863/64 und die aktuelle Politik Bismarcks sowie als patriotisches Bekenntnis zu Dänemark in Auftrag gegeben hatten.[1214]

Gelegentlich vermochten Landschaftsbilder auch auf andere Weise als durch ihre Aufladung mit politischem Gehalt eine separate Präsentation zu 'rechtfertigen'. Im Falle von Marcus Larsons 1857 in Düsseldorf ausgestelltem *Schiffbruch an der Bohusländskaküste* waren es das große Format und eine spektakuläre, von der in Düsseldorf vorherrschenden akademischen Malweise deutlich unterschiedene Technik, dann der Reiz, ein Gemälde aus dem fernen Schweden begutachten zu können, und nicht zuletzt die aggressive Werbekampagne, die dazu beitrugen, daß das Publikum die Veranstaltung besuchte.[1215] Ähnliche Gründe, und daneben das exotische Moment, das Maler und Sujet anhaftete, mögen dem New Yorker Maler William Bradford zum Erfolg verholfen haben, als er im Mai 1867 im Berliner Kunstverein das monumentale Gemälde *Eisberge im arktischen Meer* ausstellte.[1216]

1212 Vgl. oben, S. 131-135.
1213 Siehe oben, S. 135.
1214 Siehe in der Chronik S. 456.
1215 Siehe die Eintragung in der Chronik.
1216 Siehe die Eintragung in der Chronik.

1.4. Porträts

Weit häufiger als Genre- und Landschaftsbilder wurden Porträts einzeln ausgestellt. Das überrascht, wenn man sich die bescheidenen Formate und die vom erzählerischen Standpunkt her dürftige Substanz dieser Bildgattung vor Augen führt. Hier ging es offenbar weniger um das Porträt als Kunstwerk als um Leben, Werk und Wirkung der dargestellten Person.

Plausibel erscheint die Attraktivität des großformatigen, aufwendig gestalteten Gruppenbildnisses, einer Sonderform des Porträts, mit der die Geschichte der Einzelbildausstellung ihren Anfang nahm und die bis zu ihrem Ende einen wichtigen Platz darin behielt: Copley verknüpfte in *Chatham* (Abb. 5) eine repräsentative Ansicht der Mächtigen im Lande, der versammelten Peers in ihren Staatsroben, mit der idealisierten Reportage über das tragische Ende Lord Chathams, bot also zugleich den Reiz eines Gruppenporträts, eines Historiengemäldes und eines Ereignisbildes. Das fand im 19. Jahrhundert vielfache Nachahmung, allerdings mit dem Unterschied, daß es sich dabei erstens meist um Zeremonienbilder handelte, denen das dramatische Element fehlte, und zweitens um Auftragswerke für die jeweilige Regierung, die das Ereignis im Bild zugleich 'verewigen' und in den Rang des Historischen erheben wollte. Auf den Aspekt der Reportage wird an späterer Stelle eingegangen. Bei den folgenden Beispielen standen die Porträts im Vordergrund. Deren übertriebene Anzahl auf Delavals für die Pariser Deputiertenkammer bestimmtem, nach der Vollendung im Rathaus der Stadt ausgestelltem Gemälde *Die Eidesleistung Karls X.* veranlaßte den Kritiker des *Kunst-Blatts* 1829 zu der spöttischen Bemerkung: "Der Wetteifer aller großen und beruehmten Maenner auf diesem Gemaelde zu erscheinen, war so groß, daß es beynahe nur aus *Koepfen* besteht"[1217]. Die Gründe, warum ein Gruppenbildnis mit Kaiser Nikolaus das Hauptwerk auf der Berliner Akademieausstellung von 1834 wurde, faßte ein Berliner Kollege folgendermaßen zusammen: "Die Größe; daß es ein Moment der Wachtparade ist; daß es Portraete sind und aus der Hoehe der Tagesgeschichte; dabei die große Faßlichkeit des Gegenstandes - alles dies erklaert hinreichend die Wirkung auf ein groeßeres Publikum ..."[1218].

'Wirkung auf ein größeres Publikum' war auch damit zu erzielen, daß man diesem die Möglichkeit gab, sich selbst oder persönliche Bekannte auf dem Bild wiederzuerkennen. Die Kunsthändler Agnew und Zanetti stellten 1830 in Manchester das Gemälde *Der Maskenball* des in der Stadt ansässigen Malers Arthur Perigal aus.[1219] Von den 400 dargestellten Personen waren nicht weniger als 150 als Angehörige der lokalen Gesellschaft identifizierbar, so daß auf der Leinwand gleichsam die gesamte 'bildwürdige' Manchester Führungsschicht versammelt war. In der Ausstellung suchte und fand man sich - auf dem Bild wie im Saal - um den Ball noch einmal Revue passieren zu lassen und um sich seines gehobenen Status zu versichern. Makart, der die historische Treue gern opferte, wenn eine Pikanterie dabei heraussprang, ließ später sogar Angehörige der Wiener Gesellschaft am Einzug Karls V. in Antwerpen teilnehmen, wobei die Rollenvergabe bei den Ehrenjungfrauen für besonders angeregte Gespräche unter den

1217 *Kunst-Blatt*, 1829, S. 131.
1218 Ebd., 1835, S. 13-16.
1219 Fawcett, *English Provincial Art*, S. 77.

Ausstellungsbesuchern sorgte. Einen derartigen Anachronismus hatte bereits Jahrzehnte vorher Haydon auf die Spitze getrieben, indem er illustre Persönlichkeiten des Geisteslebens wie Newton, Voltaire und den englischen Dichter Wordsworth in die wartende Menge in *Christi Einzug in Jerusalem* einreihte.[1220] Dieser Kunstgriff hatte eine lange Tradition: Die religiösen Freskenzyklen des Quattrocento in Florenz sind bekanntlich voll von Familienmitgliedern der Auftraggeber, die auf diese Weise am Zug der heiligen drei Könige nach Bethlehem teilnahmen oder zu Zeugen des Martyriums ihrer Schutzheiligen wurden.

Nun zum Einzelporträt, und zwar zunächst dem, das Zeitgenossen zeigte. Bei dem Dargestellten handelte es sich selbstverständlich stets um eine bekannte Persönlichkeit, meist um einen Fürsten, der in der Regel mit dem Auftraggeber identisch war. Diese Bilder wurden nur für kurze Zeit ausgestellt, häufig direkt nach der Vollendung am Entstehungsort, ohne kommerzielle Absichten, eher aus Besitzerstolz, Kunstliebe, vielleicht auch Eitelkeit, und jedenfalls mit dem Ziel, die Loyalität der Untertanen zu fördern. Nur selten kommt letzteres so deutlich zum Vorschein wie in folgender Meldung des *Kunst-Blattes* von 1826, die zugleich die früheste bislang bekannte Einzelbildausstellung dieser Art in Deutschland dokumentiert: "Kuerzlich hat Begasse das Bildnis des Koenigs, welches, wie es heißt, nach Petersburg bestimmt ist, vollendet, und es steht noch auf dem königl. Schlosse zur Ansicht des schaarenweis hinwallenden Volkes, das seinen geliebten Landesvater auch gern in wuerdigen Bildern schauen mag"[1221]. In diesem Kontext ist auch Menzels *Krönung Wilhelms I.* zu erwähnen, die der König 1866 auf eine einjährige Wanderausstellung durch Preußen schickte.[1222] Die Wirkung des Bildes multiplizierte sich mit den Stationen der Reise, das Unternehmen erscheint wesentlich funktionaler ausgerichtet, es hatte, 'generalstabsmäßig' geplant, einen ausgeprägt propagandistischen Charakter. Daneben ehrte man gern verdienstvolle, verehrungswürdige Persönlichkeiten, indem man ihre Porträts - wie übrigens auch im Falle von Menzels Gemälde - zugunsten wohltätiger Einrichtungen ausstellte. Das geschah zum Beispiel 1859 in München mit Franz Adams *Marschall Radetzky nach der Schlacht von Novara*[1223], 1862 in Brüssel und Wien mit Gallaits *Pius IX.*[1224] (1846-1878) und 1885/86 in München und Wien mit Lenbachs Porträt des nachfolgenden Papstes, Leo XIII.[1225] (1878-1903).

Weniger häufig waren separate Ausstellungen von Porträts, die Persönlichkeiten aus der Geschichte darstellten. Von dem außergewöhnlichen Erfolg von Delaroches *Napoleon in Fontainebleau* (Abb. 39) in Wien, wo über 50.000 Menschen die Schau besuchten, war bereits die Rede.[1226] Ähnliche Massen mögen zu der Ausstellung von Wilhelm Camphausens Reiterbildnis Friedrichs des Großen, ein Auftragswerk für Wilhelm I., geströmt sein, die im Juni 1870 beim Berliner Künstlerverein stattfand und von einem begeisterten Kritiker als "ein Ereigniß im hiesigen Kunstleben"[1227] bezeichnet wurde. Das

1220 Vgl. Kemp, Anteil des Betrachters, S. 108, und Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 128.
1221 *Kunst-Blatt*, 1826, S. 276.
1222 Siehe in der Chronik S. 452-454.
1223 Siehe die Eintragung in der Chronik.
1224 Siehe ebd.
1225 Siehe ebd., S. 490.
1226 Siehe oben, S. 150.
1227 *Dioskuren*, 1870, S. 230. Zu den Bildern Camphausens und ihren Ausstellungen s. in der Chronik S. 464f.

Gemälde fand nicht nur bei ihm Anerkennung, sondern offenbar auch beim preußischen König, der bei Camphausen umgehend ein weiteres Reiterbildnis eines zelebren Vorfahren, des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm, bestellte, welches dann unmittelbar nach der Vollendung im August 1871 in Düsseldorf zur Ausstellung gelangte. "Es zeigt den Begründer der preußischen Machtstellung am Morgen der Schlacht bei Fehrbellin, wie er auf feurigem Roß, den Aufmarsch seiner Truppen musternd, das Schwert zieht ...", bemerkten die *Dioskuren* in einer Meldung über das Bild. Das "Museum in Köln" gab der Reihe einen zeitgemäßen Abschluß mit dem "Vollender der preußischen Machtstellung", indem es Camphausen ein Bildnis Kaiser Wilhelms I. zu Pferd malen ließ, der so in die Reihe der 'Großen' des Hauses Hohenzollern erhoben wurde. Auch dieses Werk wurde vor der Auslieferung im Spätsommer 1872 zuerst für "einige Wochen" in Düsseldorf, dem Ort seiner Entstehung, dem Publikum vorgestellt.

2. Darstellungsweisen

Nachdem deutlich geworden ist, welche Themenbereiche sich besonderer Beliebtheit erfreuten, soll es nun um die vorherrschenden Darstellungsweisen gehen. Damit sind noch nicht die Stil- und Darstellungsmittel im eigentlichen Sinn, wie Kolorit und Komposition, erotische und tendenziöse Elemente, gemeint, von denen das anschließende Kapitel handelt, sondern die vorherrschenden Prinzipien, nach denen die Themen dem Betrachter präsentiert wurden. Dominierend ist in der Geschichte des Tourneebildes eine Darstellungsweise, die sich mit den Attributen "erzählerisch", "reportageartig", "authentisch" und "realistisch" beschreiben läßt. Demgegenüber spielt die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts so wichtige Verdichtung und Verschlüsselung der Bildaussage in Allegorien und Symbolen eine geringe Rolle. Begonnen sei trotzdem hiermit, um eine Folie zu gewinnen, vor der das Folgende klarere Konturen gewinnt.

2.1. Allegorien

Als James Ward (1769-1859) das gewaltige, rund 70 Quadratmeter messende allegorische Gemälde *Schlacht von Waterloo* (*Apotheose Wellingtons*), für das er sechs Jahre seiner Karriere opferte, nach unsäglichen Mühen und der Überwindung vielfacher Schwierigkeiten schließlich im Frühjahr 1821 vollendete, ahnte er vielleicht schon, daß ihm dafür weder der erhoffte moralische Lohn - die Anerkennung als großer Historienmaler - noch eine angemessene finanzielle Entschädigung zuteil werden

würde.[1228] Doch die separate Ausstellung in Bullocks Egyptian Hall geriet zu einem regelrechten Desaster.[1229] Daß er das Werk seines Lebens aus Mangel an Alternativen in dieser alles andere als würdevollen Umgebung präsentierte, noch dazu ohne Rahmen, der in den nötigen Abmessungen nicht zur Verfügung stand, mag dazu beigetragen haben, daß es in der Presse verrissen wurde und dem Publikum mißfiel. Der eigentliche Grund dafür aber war, abgesehen von der malerisch dürftigen Ausführung, der symbolisch-abstrakte Charakter der Darstellung mit ihrer überbordenden Fülle von allegorischen Figuren.[1230] Die Komposition war so verwirrend, daß auch Ward selbst es für nötig hielt, sie in der Begleitbroschüre ausführlich mittels einer Radierung (Abb. 113) und einer nicht weniger als 52 Nummern umfassenden Legende (Abb. 114) zu erläutern. Beachtung fand die Schau zwar durchaus, und das selbst über Englands Grenzen hinaus: Das *Kunst-Blatt* bemerkte im Februar 1822 in einem Bericht über die zurückliegende Londoner Kunstsaison, Wards "mit der Elle auszumessendes Bild"[1231] habe "schon des Gegenstands wegen großen Zulauf" erhalten. Doch die meisten Besucher erlebten im Ausstellungssaal eine Enttäuschung. Anstatt wie in den seinerzeit so beliebten Panoramen die Entscheidungsschlacht gegen Napoleon in einer großen Gesamtschau präsentiert zu bekommen, als ein Leinwandspektakel voller interessanter und wahrer Details, reich an Atmosphäre, mußte man sich mit einem in starrer, puppenhafter Haltung auf einem Triumphwagen stehenden Wellington begnügen, der kaum lebensnäher wirkte als die ihn umgebenden Personifikationen.

Auf diese Art und Weise ein zeitgeschichtliches Ereignis zu verbildlichen, war damals schon lange nicht mehr zeitgemäß. Bereits um 1720 hatte der mit einer *Landung König Georgs I. 1714 in England* beauftragte Maler James Thornhill Zweifel daran geäußert, daß diese Aufgabe mit dem überlieferten Instrumentarium allegorisch-symbolischer Darstellungsmittel adäquat zu lösen sei,[1232] und seit Wests *Wolfe* war das englische Publikum es gewohnt, seine militärischen Helden in der Malerei auf ganz andere Weise geehrt zu sehen: Sie gehörten, ob nun sterbend oder als strahlende Sieger, nicht in den Himmel, in die Welt der Götter, sondern auf das Schlachtfeld und in den Kreis ihrer Offiziere. Für die Schar konservativer Kenner und Theoretiker hingegen, die der höchsten Gattung der Malerei ihre Idealität bewahren wollten und darum die Herangehensweise Wards grundsätzlich befürwortete, war das Gemälde nicht mehr als der mißglückte Versuch eines einfachen Tiermalers auf dem Gebiet des Grand Style.

Ähnlich wie Ward stieß 1840 auch Friedrich Overbeck auf Ablehnung, als er sein Hauptwerk *Der Triumph der Religion in den Künsten* (Abb. 32) in Frankfurt zur Ausstellung brachte - und das, obwohl er ebenfalls in einer "eigenen kleinen Broschuere seine Motive bis ins Detail herausgesetzt"[1233] hatte, wie

---

1228 Zum folgenden s. C. Reginald Grundy, *James Ward: His Life and Works. With a Catalogue of his Engravings and Pictures*, London 1909, und Whitley, *Art in England*, Bd. 2, S. 11f. Vgl. Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 184, Anm. 623. Die Maße des übrigens zerstörten Bildes betrugen laut Titelseite der erläuternden Broschüre (s. folgende Anm.) 35 Fuß x 21 Fuß.

1229 Ein Exemplar der Broschüre *An explanatory Description of the Battle of Waterloo in an Allegory, painted for the Directors of the British Institution ... now exhibiting at the Egyptian Hall, Picadilly; with moral Reflections ...*, London 1821, befindet sich in der National Art Library, London (Sig.: 200. B.E.).

1230 Das übersieht Drechsler, *Kunst und Kommerz*, S. 186, Anm. 623, die einseitig Mängel bei der Präsentation des Werkes als Gründe anführt.

1231 *Kunst-Blatt*, 1822, S. 50.

1232 Busch, "Helden", S. 59f.

1233 Siehe oben, S. 125.

aus einer Besprechung im *Kunst-Blatt* zu erfahren ist. Gegen diese Motive erhoben die Kritiker zahlreiche Einwände, und dem "großen Publikum" fehlte nach Meinung des Autors ohnehin die nötige Bildung, um sich auf dieser Ebene mit dem Gemälde auseinanderzusetzen. "Weit faßlicher" sei diesem de Keysers *Schlacht bei Worringen* gewesen - also ein Werk, das jener neuen, realistischen Schule der belgischen Historienmalerei angehörte, die zwei Jahre später, im Zuge der Wanderausstellung der Bilder Gallaits und de Bièfves, auch in Deutschland eine breite Anhängerschaft finden sollte.

Manche Künstler versuchten sich dem Wandel des Geschmacks und dem sinkenden Bildungsniveau eines sozial immer weiter aufgefächerten Publikums anzupassen, indem sie allegorische Darstellungen durch erzählerische Elemente auflockerten und ihnen so dramatische Spannung verliehen. Der amerikanische Porträt- und Historienmaler Rembrandt Peale (1778-1860) wandte diese Strategie mit Erfolg bei seinem um 1820 begonnenen, für eine Wanderausstellung durch die Vereinigten Staaten bestimmten Gemälde *Court of Death* an.[1234] Folgendes wußte Peales Zeitgenosse William Dunlap in seiner Frühgeschichte der amerikanischen Kunst darüber zu berichten:

> "Of this picture Mr. Peale says, in a letter before me, it was painted 'on a canvas 24 feet long and 13 feet high, containing 23 figures of the full size. The idea of this picture taken from Bishop Porteus's poem on death. But instead of following the bishop, in the employment of the usual allegorical personages, I imagined a more original, impressive style of personification, at once philosophical and popular, and had the satisfaction to find, that it was equally understood and appreciated by the ignorant and by the learned. It was exhibited in the principal cities during little more than a year, and produced the sum of $ 8.886; thus proving it to be a successful experiment. In New-York it was recommended from the pulpits, and by the Corporation of the city, who went in a body to visit it".

Ein halbes Jahrhundert später schuf eine Gruppe von Professoren der Weimarer Kunstakademie im Auftrag eines Antwerpener Kunsthändlers eine großformatige *Verherrlichung der amerikanischen Union.*[1235] Das für eine Ausstellungsreise durch Amerika vorgesehene, auch unter dem Titel *Amerika schafft die Sklaverei ab und ruft die Arbeiter der anderen Erdhälfte auf seinen Boden* bekannt gewordene Bild sorgte in der belgischen und deutschen Kunstpresse durch seine eigenwillige Verbindung von allegorischen und realistischen Motiven - im Zentrum erschien eine Personifikation Amerikas, flankiert von Washington und Lincoln - für Diskussionen. Was jenseits des Atlantik, vor allem der Thematik wegen, ein erfolgversprechendes Tourneebild abgeben mochte, hätte in Europa einen schweren Stand gehabt, wo es immer noch starke Kräfte gab, die den sich auflösenden akademischen Grundkonsens verteidigten. Die *Dioskuren* zumindest gingen mit dem Bild hart ins Gericht: "... eine realistische Behandlung bei einem dem Grundgedanken nach allegorischen Motiv, bei dessen Ausführung Idealgestalten mit Portraitfiguren neueren und älteren Datums bunt zusammengewürfelt sind. Wenn das kein hölzernes Eisen, mit dem Firniß koloristischer Technik bronzirt, ist, dann giebt es überhaupt nichts Inkongruentes mehr in der Kunst"[1236].

Ein Jahrzehnt später war dieser Auflösungsprozeß soweit fortgeschritten, daß Mihály Zichy wiederholt mit derartigen zwitterhaften Darstellungen in Einzelbildausstellungen auftrumpfen konnte,

---

1234 Dunlap, *History*, Bd. 2, S. 54f. Das folgende Zitat stammt von S. 54.
1235 Siehe in der Chronik S. 456f.
1236 *Dioskuren*, 1867, S. 276.

ohne von der Kritik dafür behelligt zu werden. Im Gegenteil: Als er 1878 das Historienbild *Kaiserin Elisabeth am Sarge Deaks* im Österreichischen Kunstverein präsentierte, hob der für die *Kunst-Chronik* schreibende Rezensent gerade die "ätherischen Gestalten"[1237], wie die "trauernde Hungaria" und den "geflügelten Genius", als besonders gelungen hervor. Noch im selben Jahr zeigte Zichy an gleicher Stelle die Allegorie *Waffen des Dämons der Verwüstung*, eine gemalte Abrechnung mit den kriegführenden Mächten Europas, gegen die die Jury auf der Pariser Weltausstellung 1878 ein Ausstellungsverbot verhängte, allerdings wegen ihrer politischen Tendenz, und nicht wegen grundsätzlicher Einwände gegen die Darstellungsweise an sich.[1238]

2.2. Gemalte Reportage

Führte die Allegorie in der Verkaufs- und Ausstellungskunst des 19. Jahrhunderts nur noch ein Schattendasein, so förderten dagegen erzählerische, reportageartige, realistische Qualitäten die Erfolgschancen eines Tourneebildes ganz erheblich. Mit Wests *Wolfe* war eine neuartige Mischung aus Historien- und Reportagemalerei aus der Taufe gehoben, die in den frühen Einzelbildausstellungen schon bald glänzende Triumphe feierte. Das Element der Reportage war damals in der Kunst neu. William Hogarth Verbrecherporträts wären als eine seiner Wurzeln zu nennen. Im Bereich der Historie erlebte es in den folgenden Jahrzehnten eine Steigerung bis hin zu Delaroche und Piloty, die sich mit ihrer Imagination an die Schauplätze der großen Dramen der Vergangenheit begaben, um dem Betrachter auf effektvolle, dabei aber stets auf dem Stand der Forschung entsprechende Weise zu zeigen, "wie es eigentlich gewesen". Nach 1860 lief diese Richtung allmählich aus. Die Maler legten gleichsam Lupe und Quellentext aus der Hand, um wieder nach dem Pinsel zu greifen: Piloty selbst schlug mit der monumentalen *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus* die Richtung ein, die Maler wie Makart und Matejko weiter verfolgten. Nur bei der Zeitgeschichte, also der Darstellung von Zeremonien und militärischen Ereignissen aus der jüngsten Vergangenheit, blieb die exakte Wiedergabe der Fakten weiterhin das oberste Gebot. Gefragt war dabei allerdings weniger eine Annäherung an die Stimmung des Augenblicks und die Psychologie der Beteiligten, wie sie die Werke Menzels auszeichnete, sondern eine Akkuratesse im Äußerlichen, die jedem auch noch so unscheinbaren Detail die gleiche Aufmerksamkeit widmete wie der Hauptfigur und dem entscheidenden Handlungsmotiv. Nicht von ungefähr wurde Anton von Werner, der mit der Palette photographische Wirkungen zu erzielen wußte, der die Dinge stets mit

1237 Siehe in der Chronik S. 476.
1238 Siehe ebd., S. 477.

absoluter Präzision und scheinbar 'objektiv richtig'[1239] wiedergab, zum gefeierten Militär- und Ereignismaler des Deutschen Reiches.

Das wachsende Verlangen des Publikums, 'die Wahrheit zu erfahren', mit Hilfe des Bildes 'dabeizusein', stellte die Künstler vor die Notwendigkeit, mehr als bisher auf die Stimmigkeit ihrer Darstellungen zu achten. Dieser Anforderung begegneten sie durch das Studium gedruckter Beschreibungen und Untersuchungen zum Thema, durch Gespräche mit Sachverständigen oder Zeugen, durch Recherchen in Archiven oder durch Reisen zu den Schauplätzen des Geschehens. All dies findet man schon bei Copley vor, der in seinem Eifer - erinnert sei an den Atelierbesucher, der Copley die Schlacht von Gibraltar unter gewaltigem Aufwand förmlich noch einmal schlagen sah - zugleich ein Beispiel dafür ist, daß das nicht nur aus kühler Kalkulation auf die Vorlieben des Publikums geschah, sondern die Künstler selbst oft der Faszination des Authentischen erlagen. Später rückten sie häufig mit der kämpfenden Truppe vor, um 'hautnah' von deren Erfolgen berichten zu können. Die direkte Zeugenschaft des Künstlers war wie ein Gütesiegel für die Korrektheit der Darstellung, hochgeschätzt nicht nur in der Schlachtenmalerei, sondern auch in der Ereignismalerei im allgemeinen sowie der (exotischen) Landschaftsmalerei. Die Malerei übernahm in der aufkommenden, mehr und mehr visuell geprägten Mediengesellschaft des 19. Jahrhunderts Funktionen, die heute das Fernsehen erfüllt, sei es in der gut recherchierten historischen Dokumentation, der Reportage über ferne Länder und Kulturen oder der aktuellen Berichterstattung über bewegende Ereignisse aller Art. Zu den verschiedenen Gattungen und Themengruppen im einzelnen.

2.2.1 Reiseersatz und Heimatersatz

In einem 1798 in den *Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber* erschienenen Artikel, der dem deutschen Publikum neue englische Kupferstiche vorstellte, nannte der Verfasser eingangs die wichtigsten Gegenstände, mit denen sich die Maler und Stecher auf der britischen Insel seinerzeit beschäftigten: "... So wurden Künstler durch die grossen Begebenheiten des letzten Krieges, andere durch die Entdeckungen in den entlegensten Theilen der Erde, wieder andere durch die Naturschönheiten ihres eigenen Landes aufgefordert, durch Pinsel und Grabstichel Denkmäler zu stiften ..."[1240]. Weiter unten beschrieb er die Vorteile von Abbildungen gegenüber mündlichen und gedruckten Reiseberichten:

> "Wir suchen den Reisenden zu den Alterthümern Griechenlands und in die wunderbaren Gebirge der Schweiz zu folgen: aber wir sind bey ihnen, so bald wir diese Gegenstände auf den Kupfern der mahlerischen Reise erblicken. Die Reisenden erzählen uns von den

1239 Daß selbst Werners Darstellungen stets auch Interpretationen der geschilderten Ereignisse sind, hat Thomas W. Gaethgens, *Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches: Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*, Frankfurt am Main 1990, gezeigt.

1240 *Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, 1798, S. 1.006-1.018, hier S. 1.006.

> Nationen, den Naturproducten und andern Seltenheiten fremder Länder; aber was wir zuweilen lange angehöret, und doch kaum begriffen haben, das stellt sich auf einmal in einer Zeichnung unserm Auge lebhaft dar"[1241].

Die geographischen und ethnographischen Interessen und der Hunger nach visuellen Erfahrungen wurden in den Jahrzehnten um 1800 auch in anderen Ländern Europas zu einem typischen Merkmal der aufkommenden bürgerlichen Gesellschaft.[1242] Das spiegelt sich einerseits in den allerorts beliebten Panoramen der Zeit, die das Publikum mit Ansichten von Konstantinopel (1801)[1243], Jerusalem (1819)[1244] oder dem Mississippi (1846)[1245] lockten, andererseits in der weniger bekannten Tatsache, daß auch herkömmliche Tafelgemälde mit vergleichbarer Thematik genügend Anziehungskraft entfalteten, um ihre separate Ausstellung, zweifellos meist gegen Eintrittsgeld, zu 'rechtfertigen'. Das *Kunst-Blatt* meldete im Januar 1837 aus Rom, ein großes Gemälde von Carlo de Paris (1800-1861), "die Stadt Mexiko und ihre Umgebungen darstellend"[1246], errege gegenwärtig viel Aufsehen in der Stadt. Erwähnenswert schien dem Berichterstatter in der kurzen Notiz bezeichnenderweise noch, daß der Künstler acht Jahre in Amerika gelebt habe. Die beiden Nordpolarlandschaften, die der Marinemaler Melbye 1843 in Kopenhagen ausstellte - das eine Bild zeigte Treibeis an der grönländischen Küste, das andere ein zwischen Eisbergen kreuzendes Schiff -, hatte dieser zwar nicht aus direkter Anschauung geschaffen, doch immerhin "nach den von einem jungen Naturforscher an Ort und Stelle aufgenommenen Skizzen, und unterstützt durch dessen mündliche Erklärungen und Beschreibungen"[1247]; sie waren "nach der Aussage kompetenter Richter höchst naturgetreu" und fanden daher auch das Lob des Korrespondenten des *Kunst-Blattes*.

Beachtung verdient an dem zitierten Artikel auch eine einleitende Passage, aus der hervorgeht, wie sehr die Ansprüche an derartige Bildreportagen in den vergangenen Jahrzehnten gestiegen waren:

> "Zwar haben neuere Reisebeschreibungen, zumal englische, die Vorstellung von den großen Eismassen weit mehr verbreitet, zum Theil auch durch Kupfer- oder Stahlstiche berichtigt; aber nur durch den Pinsel ist es möglich, die Wirkungen des Farbenspiels zwischen dem düstern Meere und dem weißen Eise, und die unzähligen Nüancen der Strahlenbrechung auf den Flächen des letztern, wenn auch nicht wiederzugeben, doch wenigstens anzudeuten".

Mit den Erzeugnissen der Stecherkunst gab man sich nicht mehr zufrieden. Allein die Malerei erreichte jenen Grad an realistischer Wirkung und Detailgenauigkeit, den das durch Sachliteratur gut informierte und durch Panoramen, Dioramen sowie andere visuelle Spektakel überdies reizverwöhnte Publikum mittlerweile erwartete.[1248]

Wer allzusehr auf den Effekt setzte, mochte zwar beim Publikum erfolgreich sein, lief aber Gefahr, von der Kritik abgelehnt zu werden. Ein Beispiel dafür ist Eduard Hildebrandt, dessen *Nordkap* 1858

1241 Ebd., S. 1.008.
1242 Vgl. Kaschuba, "Deutsche Bürgerlichkeit", bes. S. 34f. u. 42.
1243 Ausst.-Kat. Sehsucht, S. 15.
1244 Ebd., S. 53.
1245 Ebd., S. 66f. u. 86f.
1246 *Kunst-Blatt*, 1837, S. 36.
1247 Ebd., 1843, S. 331. Bei dem genannten Künstler handelte es sich wohl um Anton (1818-1875) Melbye und nicht um dessen jüngeren, ebenfalls als Marinemaler tätigen Bruder Wilhelm (1824-1882).
1248 Auf der Höhe der Zeit befand sich, was die gewählte Technik der Vervielfältigung angeht, der amerikanische Künstler William Bradford, dessen *Eisberge im arktischen Meer* im Mai 1867 im Berliner Kunstverein ausgestellt wurden und als "Farbendruck" auf den Markt gelangten. Vgl. die Eintragung in der Chronik.

beim Berliner Kunstverein ausgestellt war und in der Presse keineswegs nur Beifall erhielt.[1249] Das *Deutsche Kunstblatt* bezeichnete das Gemälde als "eclatantes Beispiel" für das Virtuosentum Hildebrandts, der mehr den "vorübergehenden Launen der Mode" folge als den "ewigen Gesetzen der Kunst". Da half dem Künstler auch nicht die Tatsache, daß er die vorbereitende Skizze persönlich auf einer Skandinavienreise angefertigt hatte. Noch schärfer äußerte sich 1866 die *Zeitschrift für bildende Kunst* über Hildebrandts ostindische Landschaften *An den Ufern des Ganges* und *Ein Abend in den Tropen*: Wohl wüßten die Bilder mit außergewöhnlichen Licht- und Farbwirkungen zu beeindrucken, doch darüber hinaus fehle ihnen jegliche echte künstlerische Substanz.[1250] Mit "Virtuosen" wie Hildebrandt, die sich durch eine bravouröse, dabei aber im Dekorativ-Oberflächlichen verbleibende Manier nur selbst profilieren wollten, gerate die Landschaftsmalerei in die Nähe bloßer "Dioramenkunststücke". Es sei ein erschreckendes Zeugnis für den Stand der künstlerischen Bildung großer Teile des Publikums, daß solche "rein sinnliche Ergötzung des Auges" gemeinhin für Kunstgenuß gehalten werde. Nicht alle Kritiker beurteilten Hildebrandt so negativ. Ein für die *Dioskuren* tätiger Kollege begeisterte sich geradezu für die beiden Bilder, und zwar gerade wegen der stupenden Leuchtkraft der Farben.[1251]

Besondere Zugkraft entfalteten vor allem Darstellungen, bei denen zum exotischen Reiz der Landschaft ein dramatisches und aktuelles, im besten Fall noch ein patriotisches Moment hinzukam. All das vereinigte sich auf glückliche Weise in Adolf Obermüllners "Nordpolbildern", die im März 1875 im Wiener Künstlerhaus für Aufsehen sorgten und anschließend auf eine Wanderausstellung geschickt wurden.[1252] Die zwölfteilige, innerhalb nur eines halben Jahres entstandene Gemäldefolge erzählte das Schicksal einer österreichisch-ungarischen Forschergruppe, die 1872 zu einer Expedition in die Arktis aufgebrochen war und deren Überlebende nach dem Scheitern des Unternehmens erst im August 1874 von russischen Fischern gerettet worden waren.

Der künstlerisch begabte Leiter der Expedition von 1872, Julius von Payer, dessen Skizzen Obermüllner als Vorlage gedient hatten, trat 1883 selbst mit dem "Kolossalbild"[1253] *Das Bai des Todes* an die Öffentlichkeit. Er schilderte darin nicht seine eigenen Erlebnisse, sondern die Geschichte einer anderen Arktisexpedition, die 1847 unter Führung des britischen Polarforschers John Franklin ein noch schrecklicheres Ende gefunden hatte und von der niemand zurückgekehrt war. Payer wurde für sein Werk von der Münchener Akademie mit einer hohen Auszeichnung geehrt, aber wohl erst unter dem Eindruck des Publikumsinteresses während der Wanderausstellung des folgenden Jahres faßte er den Entschluß, den Verlauf der Franklin-Expedition in drei weiteren Monumentalgemälden zu schildern. Mindestens eines

1249 *Deutsches Kunstblatt*, 1858, S. 149.
1250 Siehe in der Chronik S. 454f.
1251 Ebd.
1252 Siehe die Eintragung in der Chronik.
1253 Siehe die Eintragung ebd.

davon, *Das Verlassen der Schiffe*, gelangte noch zur Ausführung; Ende 1886 vollendet, wurde es 1887 auf dem Pariser Salon erstmals ausgestellt und anschließend auf eine Rundreise durch Europa geschickt.[1254]

Eine andere unbekannte Welt, um die sich der Griff des Europäers im 19. Jahrhundert immer fester schloß, war neben der des ewigen Eises die der amerikanischen Wildnis. Von dort etwas zu erfahren, wohin es so viele der eigenen Landsleute, darunter nicht selten Bekannte oder Familienangehörige, verschlagen hatte, noch dazu in Bildern, besaß stets einen hohen Reiz. Daher brachte es der "Indianermaler" George Catlin in Europa zu einiger Berühmtheit, auch wenn seine Werke künstlerisch kaum überzeugen konnten.[1255] In einer Meldung über den im Dezember 1872 Verstorbenen hoben die *Dioskuren* hervor, daß Catlin im Jahre 1832 nicht weniger als 48 Indianerstämme besucht und dabei viele Skizzen angefertigt habe, die 1851 in einer Serie von illustrierten Briefen veröffentlicht worden seien. Abschließend heißt es in dem Nachruf: "Seine Gallerie von 200 berühmten indianischen Häuptlingen und Königen wurde in vielen Städten Amerika's und Europa's ausgestellt". In den ausgewerteten Zeitschriften finden sich keine Hinweise auf diese Wanderausstellung, doch sind darin vergleichbare Beispiele überliefert. So berichtete ein Korrespondent der *Kunst-Chronik* im April 1868 aus New York, daß der aus Deutschland eingewanderte Maler Theodor Kaufmann zwei Bilder "ächt amerikanischen Inhalts"[1256] vollendet habe, die er in seine Heimat zu senden gedenke. Beide seien geeignet, "die Aufmerksamkeit des deutschen Publikums in hohem Grade auf sich zu ziehen". Das taten die Gemälde *Indianerüberfall auf einen Eisenbahnzug* und *Fliehende Farbige auf dem Weg nach Norden* dann auch, zuerst im Oktober 1868 bei einem Leipziger Kunsthändler, von wo aus sie ihre Reise durch die deutsche Ausstellungslandschaft antraten.

Viel häufiger fand ein solcher 'Kunst- und Kulturtransfer' allerdings in umgekehrter Richtung statt, also von der Alten in die Neue Welt. Das begann schon kurz nach 1800, als einzelne Monumentalgemälde Wests oder Kopien nach seinen Werken in den Städten entlang der amerikanischen Ostküste auf Wanderausstellung geschickt wurden.[1257] Um die Mitte des Jahrhunderts florierte der Absatz europäischer Kunstware in Amerika, etwa über die 1849 eröffnete Düsseldorf Gallery[1258], und mit dem Strom der Bilder gelangten auch einzelne herausragende Werke über den Atlantik, die in erster Linie als Ausstellungsstücke dienten: Dazu gehören Lessings *Hus vor dem Scheiterhaufen*[1259], Leutzes *Washington überquert den Delaware*[1260], Bonheurs *Pferdemarkt*[1261], und eine Replik von Hunts *Licht der Welt*[1262], um nur die wichtigsten Beispiele aus den fünfziger Jahren zu nennen, sowie die 1867 in Weimar vollendete *Verherrlichung der amerikanischen Union*[1263], Makarts 1876 auf der

1254 Siehe ebd., S. 494.
1255 *Dioskuren*, 1873, S. 145.
1256 Siehe in der Chronik S. 460.
1257 Siehe oben, S. 280f.
1258 Siehe oben, S. 134.
1259 Siehe oben, S. 136f.
1260 Siehe oben, S. 137-140.
1261 Siehe in der Chronik S. 439.
1262 Siehe ebd., S. 446.
1263 Siehe ebd., S. 456f.

Weltausstellung in Philadelphia vertretene *Caterina Cornaro*[1264] und seine *Jagd der Diana*[1265], die 1883 nach mehrjähriger Wanderausstellung durch Europa in die Vereinigten Staaten verkauft wurde, und Munkácsys Monumentalgemälde *Christus vor Pilatus*[1266] und *Golgatha*[1267], die Ende der achtziger Jahre das gleiche Schicksal ereilte.

Nach der Mitte des 19. Jahrhunderts waren die Großstädte des amerikanischen Ostens bereits soweit zivilisiert, daß sie Europa in mancher Hinsicht näher standen als dem fernen, 'wilden' Westen auf dem eigenen Kontinent. Die "frontier", also die Grenze des von Weißen besiedelten Gebietes, lag tausende von Kilometern entfernt lag und mit zunehmendem Abstand zu ihr wuchs das Interesse der Bevölkerung im Osten, etwas über jene Gegenden zu erfahren, die man selbst vielleicht nie zu Gesicht bekommen würde. Daher spezialisierten sich manche Maler darauf, sie dem Publikum in großformatigen Darstellungen näherzubringen. Einer von ihnen, der in Düsseldorf geschulte Landschaftsmaler Albert Bierstadt, stellte 1867 in Boston, "dem sogenannten Athen Amerika's"[1268], ein monumentales Gemälde mit einem Gebirgsmotiv aus der kalifornischen Sierra Nevada aus, *Die Dome des Yosemite-Tals*. "Diese Gegenden sind verhältnißmäßig unbekannt gewesen", berichtete der Korrespondent der *Kunst-Chronik* den Lesern nach Deutschland, "bis in den letzten Jahren das Publikum durch Photographien und besonders durch die Gemälde Bierstadt's darauf aufmerksam gemacht wurde".

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch William Powell Frith' *Derby-Tag* (Abb. 115), der 1865 nach langjähriger Wanderung bis nach Australien gelangte.[1269] Was das Bild dort so attraktiv machte, ist unschwer zu erraten: Zum einen bekam man in den kulturell vermutlich noch recht ärmlichen Städten Australiens nicht häufig die Gelegenheit, ein qualitativ hochstehendes Kunstwerk zu betrachten; der Ausstellungsbesucher konnte sich vor Frith' Werk, das überall in Europa Furore gemacht hatte, für einen Moment auf der Höhe des Weltkunstlebens seiner Zeit fühlen. Zum anderen bot die vielfigurige, mit einer Fülle anekdotischer Details angereicherte Darstellung des Londoner Derbys in Epsom ein Stück urenglischer Lebensart, einen warmen Gruß aus der Heimat, der den zumeist aus England stammenden Siedlern das Herz anrühren mußte.

2.2.2. Schlachtenlärm und zivile Ereignisse: Darstellungen aus dem 'modernen Leben'

Zurück zum europäischen Ausstellungspublikum. Dieses hatte nicht nur eine Vorliebe für Gemälde, die ihm zeitlich und räumlich Fernes - also vergangene Geschichtsepochen und exotische Landschaften, Völker und Kulturen - reportageartig vorführten, sondern ebenso für solche, die herausragende Ereignisse

1264 Siehe ebd., S. 468-470.
1265 Siehe ebd., S. 480.
1266 Siehe ebd., S. 483.
1267 Siehe ebd., S. 490.
1268 Siehe ebd., S. 457.
1269 Siehe ebd., S. 446.

aus dem politischen, militärischen und öffentlichen Leben der Gegenwart und des eigenen Landes dokumentierten, oder die gelegentlich auch nur unspezifische Ansichten aus dem modernen großstädtischen Alltag boten.[1270] Das Ereignisbild hat in der Geschichte der Einzelbildausstellung eine lange Tradition. Den Ausgangspunkt bildet einmal mehr Wests *Wolfe*. Copley führte den Betrachter mit Pierson auf ein Schlachtfeld, das nicht mehr in entfernten Winkeln des britischen Kolonialreiches lag, sondern auf der Kanalinsel Jersey, gleichsam vor der eigenen Haustür. Mit *Chatham* blieb er sogar innerhalb Londons, bot den Ausstellungsbesuchern aber Einblicke in einen für die meisten von ihnen unzugänglichen Bereich, nämlich das Oberhaus, wo normalerweise große Politik gemacht wurde und es im April 1778 zu jenem tragischen Unglück gekommen war. Im 19. Jahrhundert fanden diese Werke reiche Nachfolge: einerseits in gemalten Frontberichten von nahen und fernen Kriegsschauplätzen, andererseits in Darstellungen von politischen und dynastischen Ereignissen, wobei der fehlende dramatische Gehalt durch die Bedeutung des geschilderten Moments aufgewogen wurde. Hier wie dort ging es darum, die Gegenwart ins Geschichtliche zu erhöhen und im 'Historienbild' zu verewigen.[1271]

Zunächst die Schlachtenmalerei. Werke dieser Gattung zogen vor allem dann besondere Aufmerksamkeit auf sich - und wurden mithin separat ausstellbar - wenn das nationale Element zum Tragen kam, man also auf der Leinwand die Truppen des Vaterlandes vorrücken (und möglichst siegen) sah. Die Zeitschriften enthalten eine Fülle von Beispielen, aus denen zunächst zwei herausgegriffen seien: In einer Besprechung der Brüsseler Akademieausstellung von 1827 heißt es über den Historienmaler H. Odevaere, er verdanke seine herausgehobene Stellung als Hofmaler und gefeierter Historienmaler im damals zwölf Jahre alten Königreich der Vereinigten Niederlande

> "wohl großentheils den Umstaenden unter denen er zuerst auftrat. Gleich beym Entstehen des Koenigreiches wußte er den Enthusiasmus der Nation geschickt in Anspruch zu nehmen, indem er einige auf die Geschichte des Landes sich beziehenden Ereignisse, wie z. B. die Schlachten bei Nieuwport und Waterloo darstellte. Der Hof nahm diese Arbeiten um so guenstiger auf, als er darin ein sicheres Mittel, sich zu popularisiren, zu sehen glaubte, so wie denn auch seitdem dieser noch einige nationale Gegenstaende fuer die Regierung zu malen unternommen hat"[1272].

Der Korrespondent des *Deutschen Kunstblattes* wies in einer Besprechung des Pariser Salons von 1857 darauf hin, daß unter den Gemälden diejenigen am meisten Beachtung fänden, "welche die Vorfälle des letzten Krieges im Orient vorstellen"[1273], darunter besonders das "Hauptstück" von Adolphe Yvon, das in monumentalem Format das "Ausschlagsmoment des ganzen Krieges" schilderte, nämlich die Einnahme der Feste Malakoff durch die französische Armee.

1270 Vgl. dazu Kaschuba, "Deutsche Bürgerlichkeit", S. 42 ("Inlands-Ethnologie").

1271 Nicht alle Kritiker waren damit einverstanden. In dem in mehreren Fortsetzungen in der *Kunst-Chronik* erschienenen Artikel "Die Stoffwelt der neuesten Malerei: Studien im Pariser 'Salon' von 1870" bemerkte der Verfasser, Ernst Ihne, in seinen Ausführungen über die Schlachtenmalerei: "Neben den Schlachtenbildern sind es zunächst die Darstellungen von Haupt- und Staatsstaktionen, welche den Anspruch erheben, historische Gemälde zu sein. Sie bilden einen höchst wichtigen Abschnitt in der modernen Malerei. Aus den obligaten, vom Hofe bestellten, zuerst allegorischen Darstellungen der wichtigen Hofceremonien hervorgegangen, ist diese Malerei schließlich für eine historische gehalten worden. Man fiel dabei in denselben Irrthum, wie bei den oben genannten Schlachtenbildern, indem man einen geschichtlich sehr sehr bedeutenden Vorgang auch künstlerisch für wichtig hielt" (S. 41).

1272 *Kunst-Blatt*, 1827, S. 370.

1273 Siehe in der Chronik S. 444.

In Deutschland erlebte die Schlachtenmalerei in den sechziger Jahren einen deutlichen Aufschwung. Die Kämpfe von 1863/64 gegen Dänemark, die in Königgrätz gipfelnde Auseinandersetzung zwischen Preußen und Österreich 1866, und vor allem der Deutsch-Französische Krieg von 1870/71 gaben den Künstlern dieses Fachs reichlich Gelegenheit, ihr Können zu erproben. Der wachsende Patriotismus im Zuge der nationalen Einigung eröffnete ihnen immer bessere Verdienstmöglichkeiten, sei es durch den Verkauf des Bildes selbst, durch den Vertrieb von Kunstdrucken nach dem Original oder durch dessen separate Ausstellung. In der Besprechung einer im Juli 1871 im Münchener Kunstverein ausgestellten *Schlacht von Sedan* eines nicht namentlich genannten Künstlers stellte ein Kritiker in der *Kunst-Chronik* einleitend folgendes fest:

> "Es konnte nicht fehlen, daß sich die Kriegsereignisse der letzten zehn Monate auch in den Erzeugnissen der bildenden Kunst wiederspiegelten [sic!] und zur Zeit noch wiederspiegeln. Dem Krieg oder seinen Folgen entnommene Stoffe können mit Sicherheit darauf rechnen, die Aufmerksamkeit des Publikums in erhöhtem Grade auf sich zu ziehen"[1274].

Das große Aufeinandertreffen bei Sedan, wo den deutschen Truppen ein glänzender Sieg über die französische Armee gelang und Napoleon III. gefangengenommen wurde, blieb noch jahrelang ein bevorzugter Gegenstand unter den Tourneebildern militärischer Thematik, wobei die Maler meist kleinere Episoden aus dem Gesamtgeschehen schilderten und daher immer wieder Neues bieten konnten. Friedrich Bodenmüller etwa wählte den Sturm der bayerischen Infanterie auf das brennende Bazeilles, dem der Künstler nicht nur als Augenzeuge, sondern als kämpfender Soldat beigewohnt hatte.[1275] Der Kritiker, der dies in einer Besprechung des Bildes anläßlich seiner Ausstellung im Münchener Kunstverein im April 1873 anerkennend erwähnte, wies außerdem darauf hin, daß Bodenmüllers Arbeit "schon vermöge der engeren patriotischen Beziehung" auf reges Interesse gestoßen sei und der bayerische König es "in echt königlicher Munificenz" angekauft habe. Franz Adam hingegen zeigte im Mai 1874 an gleicher Stelle ein großformatiges Gemälde mit einem Motiv aus der Endphase der Schlacht, dem "berühmten Kampf um Floing"[1276]. Das Bild, für das Adam wenige Monate zuvor eine hohe Auszeichnung von Kaiser Wilhelm I. erhalten hatte, erfreute sich auch in München der "ungetheiltesten Bewunderung"; anschließend setzte es seine noch jahrelang andauernde Reise fort.

Nicht immer stand bei den Ausstellungen militärischer Tourneebilder Gewinnstreben im Vordergrund: Wilhelm Camphausens *Düppel nach dem Sturm* und Georg Bleibtreus *Übergang nach Alsen*, zwei Gemälde, in denen die wichtigsten Schauplätze des Feldzugs gegen Dänemark 1864 dargestellt waren, wurden im Juni 1867 in Berlin zugunsten von Kriegsinvaliden und bedürftigen Künstlern ausgestellt.[1277]

Die Malerei 'ziviler', oder besser: nichtmilitärischer Ereignisse aus Staat und Politik ist schneller abgehandelt. Hier sind die Krönungsbilder Davids[1278], Menzels (Abb. 116)[1279] und Eduard von

---

1274 *Kunst-Chronik*, 1871, S. 148.
1275 Siehe in der Chronik S. 468.
1276 *Kunst-Chronik*, 1874, S. 182. Vgl. in der Chronik S. 471.
1277 Siehe die Eintragung in der Chronik.
1278 Siehe oben, S. 90f.
1279 Siehe in der Chronik S. 452-454.

Engerths[1280] zu nennen, der die Krönung Franz Josephs I. zum ungarischen König im Jahre 1867 auf der Leinwand festhielt, oder auch die Kongreßbilder Louis Edouard Dubufes[1281] von 1857 und Anton von Werners[1282] von 1881. Sie alle wurden in separaten Ausstellungen oder als Zugstücke im Rahmen regulärer Veranstaltungen gezeigt. Das entsprach aber nicht ihrer eigentlichen Zweckbestimmung; vielmehr handelte es sich durchweg um staatliche Auftragswerke, Memorialbilder, die bestellt worden waren, um öffentliche Gebäude zu schmücken oder die Kunstsammlung des Herrschers zu bereichern, und die nur ein vorübergehendes Dasein als Tourneebilder führten.

Geradezu das Gegenteil der ambitiösen, monumentalen, offiziellen Schlachten- und Ereignismalerei ist die kleinformatige, auftragslos für den Kunstmarkt geschaffene Genremalerei. In den Jahren des Vormärz und der Revolution gewannen Werke dieser Gattung gelegentlich Tourneebild-'Format', dann nämlich, wenn in ihnen die sozialen und politischen Verhältnisse kritisch behandelt wurden oder bestimmte Ereignisse zur Darstellung gelangten.[1283] Daß das damals nicht selten geschah, geht aus einer Besprechung der Berliner Akademieausstellung von 1850 hervor, in diesen Bildern ein eigener Abschnitt gewidmet war.[1284] Eingangs heißt es darin: "Wie zu erwarten war, fehlte es nicht an Gemälden, die ihren Stoff aus der bewegten Zeit der letzten Jahre schöpften". Der Autor charakterisierte im folgenden drei verschiedene Richtungen, nämlich erstens die "nur aus künstlerischem Interesse" entstandenen "Beobachtungsresultate", und zweitens das "Partei-" oder "Zweckbild", das an einer "unbehaglichen Uebertreibung" leide; drittens seien Anfänge einer "satyrischen Behandlung der Neuzeit" zu bemerken. Letzteren ordnete er Hasenclevers *Arbeiter vor dem Magistrat* zu, dessen Aussage ihm unklar und mehrdeutig erschien. In der hochgradig sensibilisierten Öffentlichkeit jener Jahre riefen die Bilder ein starkes Echo hervor - erinnert sei an Hübners *Schlesische Weber* (Abb. 35), die in Berlin Ausstellungsbesucher zu spontanen Gesten der Solidarität in Form von Leinwandbestellungen bei schlesischen Weberfamilien veranlaßten.[1285]

Die Politisierung der deutschen Gesellschaft nahm nach 1850 so schnell wieder ab, wie sie im Vormärz zugenommen hatte, und mit ihr verschwand das kritische Potential aus der akademischen Malerei und ihrem Umkreis. Das Interesse für die Gegenwart und die eigene Lebenswelt, insbesondere den Alltag in der modernen Großstadt, blieb jedoch in Deutschland und darüber hinaus in anderen Ländern Europas erhalten. Aus den Reihen derjenigen Künstler, die sich nicht an den traditionellen Themenkanon gebunden fühlten, gingen daher immer wieder Werke hervor, die diese Nachfrage befriedigten. Nun waren die Bilder eines Courbet, der die herrschende Ästhetik in ihren Grundfesten angriff - formal durch seine spachtelnde Malweise, inhaltlich mit einer für das bürgerliche Auge unerträglichen Würdigung, ja Heroisierung von Angehörigen unterer Gesellschaftsschichten - für das

1280 Siehe ebd., S. 467.
1281 Siehe oben, S. 98.
1282 Siehe ebd., S. 481.
1283 Siehe oben, S. 131-135.
1284 *Deutsches Kunstblatt*, 1850, S. 185f. Die folgenden Zitate stammen von S. 185.
1285 Siehe oben, S. 133.

Kunstpublikum und die Kritik wenig ansprechend.[1286] Ein William Powell Frith dagegen begeisterte beide; sein *Derby-Tag* (Abb. 115) von 1858 war glatt und fein gemalt, in der Zeichnung tadellos, voller witziger Details und gänzlich frei von sozialkritischen oder politischen Tendenzen.[1287]

Der Reiz solcher Werke bestand darin, daß in ihnen die Alltagswelt zu 'bildwürdigen' Sujets erhoben war. Die Maler führten hier etwas vor, das die Masse des Publikums aus eigener Erfahrung kannte; das schmeichelte und rief zugleich Interesse hervor. Im Gegensatz zu den Reportagen von fernen Kontinenten, aktuellen Kriegsschauplätzen oder aus der Welt der großen Politik, vor denen man nur staunend stehen konnte und die Dinge so, wie sie geschildert waren, zur Kenntnis nehmen mußte, sprach Frith jeden, der schon einmal das Londoner Derby in Epsom besucht hatte, als 'Kenner' an und forderte ihn dazu auf, sein Urteil über den Wahrheitsgehalt der Darstellung abzugeben. Noch näher an den Londoner Alltag rückte er mit der 1862 vollendeten *Bahnhofsstation*, die das geschäftige Treiben auf einem Gleis des 1856 in Dienst gestellten Bahnhofs Paddington zeigte; hier war auch der letzte Rest an räumlicher Distanz und sozialer Exklusivität überwunden, den das Derby-Motiv noch an sich hatte.[1288] Ein Hinweis auf das kommerzielle Potential, das Bilder mit derartiger Thematik besaßen, ist die Tatsache, daß Frith im August 1862 von dem Kunsthändler Gambart das Angebot erhielt, für die gewaltige Summe von 10.000 Pfund drei Gemälde zum Thema *Die Straßen von London* auszuführen - ein Projekt, daß sich dann allerdings zerschlug.[1289]

Neben Frith sei Rosa Bonheur erwähnt, deren in Paris entstandener *Pferdemarkt*[1290] (Abb. 117) 1855 von London aus auf eine langjährige Ausstellungsreise um die Welt ging, sowie Gustave Doré, dessen - wieder mehr auf Exklusivität setzendes - Monumentalgemälde *Spielsaal in Baden-Baden*[1291] 1867 im Pariser Salon zu sehen war, von wo es nach London gebracht und von dort später möglicherweise auf eine Wanderausstellung durch die Vereinigten Staaten geschickt wurde. Aus Deutschland sind wenige Beispiele dieser Art überliefert. Emanuel Spitzer vollendete im März 1883 für einen Berliner Kunsthändler zu Ausstellungszwecken das Gemälde *Der angekündigte Bahnunfall.*[1292] Anders als zwanzig Jahre vorher war mit der einfachen Abbildung eines Bahnhofs aber offenbar kein Aufsehen mehr zu erregen, denn Spitzer dramatisierte die Szenerie, indem er den Moment nach der Bekanntgabe einer Unglücksmeldung darstellte. Daß solche gemalten Reportagen aus dem modernen Leben damals zumindest in Deutschland selten waren - auch deshalb gaben sie potentiell gute Tourneebilder ab - geht aus einem in der *Kunst-Chronik* erschienenen Bericht über das noch im Atelier befindliche Werk hervor, in dem es heißt, Spitzer sei einer der wenigen Künstler, in deren Schaffen das "Kulturleben der Gegenwart"[1293] Eingang finde.

1286 Vgl. in der Chronik S. 467f.
1287 Siehe in der Chronik, S. 445f.
1288 Siehe ebd., S. 451.
1289 Siehe ebd., S. 446.
1290 Siehe ebd., S. 439.
1291 Siehe ebd., S. 459. Daß dieses Gemälde in die hier besprochene Kategorie fällt, schließe ich aus dem Titel.
1292 Siehe in der Chronik S. 488.
1293 Ebd.

Das 'Kulturleben der Gegenwart' hatte es schwer, in der Malerei 'salonfähig' zu werden, denn eine starke, traditionsreiche Fraktion der Kritiker lehnte die Verwendung von Motiven aus diesem Bereich ab. Schon vor der Mitte des Jahrhunderts, als die Historienmaler nach dem Ende des Klassizismus nach neuen Themen Ausschau hielten und sich dabei bis in die Gegenwart hinein vorwagten, wurden entsprechende Stimmen laut: "... das 19te Jahrhundert"[1294], hieß es 1842 in einem Artikel über den Pariser Salon und die aktuelle französische Malerei, "die Dampf- und Eisenbahnperiode, bietet in der ganzen äußeren Erscheinung des Lebens eine solche Häßlichkeit, Unnatur und Geschmacklosigkeit dar, daß der Historienmaler sein Werk mit der gänzlichen Abstraction von der ihn umgebenden Wirklichkeit, worin er für seine Zwecke auch gar nichts findet, beginnen ... muß".

Bei Spitzers *Angekündigtem Bahnüberfall* handelt es sich vermutlich um eine fiktive Darstellung, dennoch gehört sie in die Nähe solcher Tourneebilder, die dem Publikum von tatsächlichen Katastrophen, seien es individuelle menschliche Tragödien oder Ereignisse mit historischer Tragweite, erzählten. Eines der frühesten und zugleich das berühmteste Beispiel ist Géricaults *Floß der Medusa*. Kaum bekannt ist dagegen, daß der Amerikaner William Dunlap im Winter 1830 einen *Angriff auf den Louvre* malte, um seine Landsleute über die Pariser Julirevolution zu informieren; die Ausstellung des Bildes brachte nach seinen Angaben aber weniger ein als erhofft.[1295] Nach der Mitte des Jahrhunderts setzten Maler wie Obermüllner und Payer die von Géricault begonnene Tradition fort, Unglücksfälle aus fernen Weltgegenden zu schildern, nur daß sich der Überlebenskampf einer Handvoll Todgeweihter bei ihnen nicht auf einem Floß im Ozean abspielte, sondern im ewigen Eis.[1296] Doch auch im eigenen Land, in der eigenen Stadt passierten dramatische Ereignisse. Als am 8. Dezember 1881 im Wiener Ringtheater ein Großfeuer ausbrach, das zahlreichen Besuchern einer Abendvorstellung das Leben kostete, griff Josef Hoffmann umgehend zum Pinsel und schuf innerhalb von sechs Wochen ein großformatiges Gemälde über den Brand, das schon im Januar bei künstlicher Beleuchtung in der Abendausstellung des Österreichischen Kunstvereins gezeigt wurde.[1297] Ein Kritiker, der es in der *Kunst-Chronik* besprach, sah in ihm weniger das Kunstwerk als eine "bildliche Darstellung der Schreckensscene"[1298], die das ergänze, was man bereits in schriftlicher Form aus der Presse erfahren habe und noch täglich in neuen Meldungen mitgeteilt bekomme.

1294 *Kunst-Blatt*, 1842, S. 139.
1295 Dunlap, *History*, Bd. 1, S. 307.
1296 An die malerische Qualität und die tiefsinnige Symbolik des Géricaultschen Werkes reichten sie, das bedarf wohl keiner näheren Erläuterung, nicht heran.
1297 Siehe in der Chronik S. 486. Vgl. Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 227-229, zu Kleinpanoramen der Jahre um 1900 aus der Hand von "Katastrophenmalern" (S. 227).
1298 *Kunst-Chronik*, 1882, Sp. 259.

3. Stil- und Darstellungsmittel: Das Arsenal des "Sensationsmalers"

Wolfgang Kemp hat 1983 am Beispiel von Géricaults *Floß der Medusa* gezeigt, wieviel Mühe ein Künstler auf sich nahm, um sein Werk auf die äußeren Gegebenheiten im Salon einzustellen und ihm so zu günstiger Aufnahme bei Publikum und Kritik zu verhelfen.[1299] Davon ausgehend hat er die Frage aufgeworfen, ob die stilistische Vielfalt und Dynamik, der extreme Individualismus in der Malerei des 19. Jahrhunderts nicht auch als Resultat der neuartigen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen zu verstehen sei, die der Ausstellungsbetrieb mit sich brachte, als ein fortwährender Versuch der Künstler, sich im dort herrschenden Konkurrenzkampf zu behaupten. Diese Frage interessiert um so mehr bei jener Gruppe von Hauptwerken, die im Gegensatz zur Masse der Bilderware nicht für den Verkauf, sondern in erster Linie für die Ausstellung, noch dazu die separate, entstanden. Nun ist es problematisch, von einer Ästhetik des Tourneebildes sprechen zu wollen, da viele der Gemälde erst nachträglich und nur vorübergehend zu einem solchen wurden. Erst wenn man diese Werke beiseite ließe und sich auf eine nach strengen Kriterien hinsichtlich der Entstehungs-, Ausstellungs- und Vermarktungsgeschichte ausgewählte Kerngruppe konzentrierte, auf Bilder wie Makarts *Einzug Karls V.*, könnte man mit einiger Berechtigung auf die Suche nach gemeinsamen Stil- und Darstellungsmitteln gehen. Dem bisherigen Vorgehen gemäß wird jedoch die erweiterte Perspektive beibehalten und allgemein danach gefragt, wie die Maler ihre Hauptwerke darauf vorbereiteten, als solche in den Ausstellungen erkannt und anerkannt zu werden. Da diese Arbeit vorwiegend auf schriftlichem Quellenmaterial beruht und mir die meisten der Gemälde - wenn überhaupt - nur von Abbildungen her bekannt sind, belasse ich es im Bereich der Stilmittel, also der formalen Aspekte, bei wenigen Bemerkungen, denn ohne die Untersuchung der Originale sind fundierte Aussagen über Kolorit, Perspektive, Komposition und anderes nicht möglich. Das Schwergewicht liegt stattdessen auf den Darstellungsmitteln, also auf inhaltlichen Aspekten, die in den Ausstellungsbesprechungen besser faßbar sind.

3.1. Stilmittel

Das wichtigste Merkmal des Tourneebildes ist sein großes Format. Schon durch die schieren Ausmaße schob es sich auf den regulären Ausstellungen gegenüber anderen Exponaten in den Vordergrund und beeindruckte den Besucher, noch bevor er wußte, was dargestellt war. In einer Besprechung des Berliner Salons von 1862 heißt es an einer Stelle:

> "... unter allen Gemälden der Ausstellung lenkt der 'Kriegsrath' von Biéfve schon durch seine Größenverhältnisse die Aufmerksamkeit selbst des flüchtigsten Beschauers auf sich. Es imponirt, und das ist bei einem historischen Gemälde keineswegs eine Nebensache. Zur Ausschmückung öffentlicher Hallen oder fürstlicher Säle bestimmt, müssen geschichtliche

1299 Kemp, Anteil des Betrachters, S. 109ff.

> Bilder mit Fug und Recht in lebensgroßem Maaßstabe und mit breiter, auf Wirkung in die Ferne berechneter Pinselführung gemalt werden"[1300].

Die Redaktion der Zeitschrift merkte hierzu folgendes an: "Dieser praktische Grund dürfte es nicht allein sein, sondern auch der innere, daß ideell große Motive nur in entsprechend dimensionaler Größe zur wahren Wirkung kommen". Diese Mahnung kam nicht von ungefähr, sondern erging vor dem Hintergrund einer Tendenz zu immer gewaltigeren Formaten, wobei die äußere Größe oft in krassem Gegensatz zum banalen Inhalt stand. Ein Kritiker, der 1879 die Februarausstellung im Wiener Künstlerhaus kommentierte, ließ in dieser Hinsicht kein gutes Haar an Václav Brôziks *Gesandten Ladislaws am Hofe Karls VII. von Frankreich*:

> "... Es ist Alles hübsch, recht hübsch, nur etwas zu groß. Warum so groß? Ein Viertel der jetzigen Größe hätte auch ausgereicht für dieses Motiv, oder für das, was der Künstler in das Motiv hineinzulegen und aus demselben herauszuschlagen vermocht hat. Das Motiv? Wir haben ja noch gar nichts darüber gesagt, und eigentlich ist auch nichts darüber zu sagen ..."[1301].

Bei Einzelbildausstellungen bot ein monumentales Format neben der imposanten Wirkung auch einen handfesten praktischen Vorteil: Sie erlaubte es Dutzenden oder gar Hunderten von Menschen, zu gleichen Zeit das Gemälde zu betrachten.

Daneben kam es vor, daß vom Format her unauffällige Bilder durch ihren Inhalt so viel Interesse weckten, daß sie auch ohne physische Größe über die anderen 'hinauswuchsen' und gegebenenfalls allein einen Ausstellungssaal auszufüllen vermochten. Ein bestimmter thematischer Schwerpunkt läßt sich hier nicht ausmachen, und auch die Ursache für ihre Anziehungskraft variierte: Bei Hübners Webern war es die politisch-soziale Brisanz der Bildaussage, bei Delaroches *Napoleon in Fontainebleau* die äußere Genauigkeit und psychologische Eindringlichkeit, mit welcher der Maler eine für Europa schicksalhaft gewordene Persönlichkeit auf der Leinwand wiedererstehen ließ; Martins Bilder wiederum bestachen durch die Illusion unendlicher Räume und Weiten.

Das zweite charakteristische Merkmal des Tourneebildes ist - zumindest in seiner Blütezeit, den sechziger bis achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts - eine außergewöhnliche Farbigkeit. Matejkos *Vereinigung Polens und Litauens auf dem Reichstag zu Lublin* konnte die Kritik bei der separaten Ausstellung des Gemäldes 1869 in Wien künstlerisch zwar nicht überzeugen, beeindruckte sie aber wenigstens als "Farbenfeuerwerk"[1302]. In diesen Jahren gelangte Makart als "Farbenzauberer" zu Ruhm; bei reinen Ausstellungsstücken wie der *Caterina Cornaro* oder dem *Einzug Karls V.* ging er mit seinen 'Zaubereien' so weit, daß er die Dauerhaftigkeit des Kolorits zugunsten kurzfristiger Effekte opferte.[1303] Gustav Simonis Kolossalgemälde *Alexander in Persepolis*, das im Dezember 1890 als Zugstück im Berliner Künstlerverein gastierte, erregte in mancherlei Hinsicht das Mißfallen der Kritik, war koloristisch jedoch von einer solchen Virtuosität, "dass man über die Einzelheiten hinwegsieht und nur das Ganze in seinen berauschenden Farbenakkorden auf sich wirken lässt"[1304]. Wer dagegen die Farbe

---

1300 *Dioskuren*, 1862, S. 313f.
1301 Siehe die Eintragung in der Chronik.
1302 Siehe ebd.
1303 Siehe oben, S. 174f.
1304 *Kunst-Chronik*, 1890, Sp. 121.

vernachlässigte, etwa um wie Anselm Feuerbach ganz den 'idealen' Inhalt und die 'klassisch' strengen Formen sprechen zu lassen, konnte sich auf den Ausstellungen nicht durchsetzen.[1305] Feuerbach machte diese Erfahrung mit der Erstfassung seines *Gastmahls des Plato* und versuchte sich daraufhin in der Zweitfassung dem Zeitgeschmack durch kräftige Farben und prunkhaftes Dekor anzunähern.

Weniger durchgängig anzutreffen ist drittens die Einbeziehung des Betrachters. Fand diese bei Wests *Wolfe* noch vorwiegend durch das Angebot einer emotionalen Identifikation mit den Figuren im Bild statt, so kamen später die Rückenfigur sowie verschiedene kompositionelle und perspektivische Mittel hinzu, durch die der Betrachter in den Bildraum versetzt oder dieser in die Welt des Betrachters hinein erweitert wurde. Besondere Beachtung verdient das Motiv der Bewegung aus dem Bild heraus auf den Betrachter zu: Raffinierter noch als bei *Wests Tod auf dem fahlen Pferd* (Abb. 16) und Makarts *Einzug Karls V.* (Abb. 41), vor denen sich der Ausstellungsbesucher allenfalls überwältigt fühlen mochte, waren in dieser Hinsicht Ivanovs *Christi erstes Erscheinen vor dem Volk* (Abb. 105) und Gustave Dorés *Christus verläßt das Praetorium* (Abb. 106), wo Christus jeweils - bei Ivanov gar wie eine Randfigur - weit hinten im Bild erscheint und die Bewegung in den Vordergrund zu bildfüllender Präsenz und zur Begegnung mit dem Betrachter sich allein in dessen Vorstellung abspielt. Hier kündigt sich mit Macht der Film an.

3.2. Darstellungsmittel

3.2.1. Realismus und Authentizität

Ein Jahrhundert lang, also über weite Strecken der Geschichte der Einzelbildausstellung, bildeten Realismus und Authentizität diejenigen Qualitäten, mit denen das Tourneebild es am ehesten vermochte, Publikum und Kritik zu begeistern. Das nahm 1771 mit Wests *Wolfe* seinen Anfang, erreichte mit Piloty und anderen um die Mitte des 19. Jahrhunderts seinen Höhepunkt, und klang dann - mit Ausnahme der Präzision erfordernden Schlachten- und Zeremonienmalerei - allmählich aus. Was um 1870/80 neben den photographisch genauen Bildern eines Anton von Werner gefragt war, zeigt der Erfolg von Makarts neobarocken, sich nicht mit Details aufhaltenden, dafür prunkhaft-pompösen Bildschöpfungen, wie der 1873 vollendeten *Venedig huldigt Caterina Cornaro*.

In den deutschen Kunstzeitschriften konnte sich die in England seit Jahrzehnten das künstlerische Schaffen beeinflussende Vorliebe für Wirklichkeitstreue und Lebensnähe erst Anfang der dreißiger Jahre gegenüber dem Klassizismus und Idealismus durchsetzen. Ein Beispiel dafür ist die Besprechung 1834 unter großer Anteilnahme der Bevölkerung in München ausgestellte Gemälde *Niederlage der*

1305 Siehe in der Chronik S. 461f.

Österreicher bei Wörgl am 13. Mai 1809 (Abb. 29) von Peter Heß im *Kunst-Blatt*, deren Autor den Leser mit leidenschaftlichen Worten dazu einlud, ihm - und dem Maler - "in's das Dickicht des Kampfes"[1306] zu folgen und "dem Kriege geradezu in's offene Auge" zu sehen. Bot Heß noch eine deutlich an Panoramen orientierte Gesamtschau der Schlacht aus gehöriger Distanz, mit einer idealisierten Sterbeszene à la West im Zentrum, so begaben sich die jungen belgischen Historienmaler damals mit ihrer Imagination bereits mitten in das Geschehen, um den Betrachter stärker an der Handlung zu beteiligen und ihm etwas vom seelischen Zustand der Bildakteure zu vermitteln. Damit setzten sie für ganz Europa neue Maßstäbe. Über ihre Beliebtheit in Deutschland, die 1842/43 in der triumphalen Ausstellungsreise der Bilder Gallaits und de Biéfves gipfelte, hieß es 1844 im *Kunst-Blatt*, die Darstellungen der Belgier träten dem Betrachter "so lebendig entgegen, als ständen sie in Wirklichkeit vor uns. Ist nun auch diese letztere Eigenschaft von nur untergeordnetem Kunstwerth, wenn sie nicht mit höhern geistigen Elementen verbunden ist, so wird sie doch gerade von der Menge am ersten erkannt und oft als Höchstes geschätzt"[1307].

In den folgenden Jahren eroberte diese 'Eigenschaft' neben den Herzen des Publikums auch die der meisten Kritiker. Bei dem Rezensenten der Berliner Akademieausstellung von 1856 ist von idealistischen Vorbehalten nichts mehr zu spüren, als er auf das nachträglich eingetroffene Hauptwerk, Menzels *Überfall auf Hochkirch* (Abb. 118), einging; vielmehr entflammte er für den kompromißlosen Realismus des Künstlers, der den Betrachter glauben lasse,

> "daß sich Alles, selbst das Einzelnste, genau so zugetragen habe. - Man hört das Knattern der Gewehre, das Klirren der Ladestöcke, das Pfeifen der Kugeln, das Rufen und das ganze Schlachtgetümmel, und es herrscht eine solche Gewalt darin, daß man glauben möchte, es käme Keiner mit dem Leben davon, auch man selber nicht"[1308].

Noch in den siebziger Jahren war dieser Enthusiasmus ungebrochen, wie aus einer Besprechung von Franz Adams *Episode aus der Schlacht bei Sedan* hervorgeht, die 1874 im Münchener Kunstverein für Aufsehen sorgte:

> "Indem der Künstler den Beschauer mitten in das großartige Schlachtendrama hineinversetzte, interessirt er diesen von vornherein lebendiger für das Bild. So kommt es, daß wir unwillkürlich die scheinbare Kaltblütigkeit unserer Infanterie ... theilen, daß wir überhaupt den lebhaftesten Antheil an dem Kampfe nehmen, daß wir mit den ernst dreinblickenden Landsleuten die ungeheure Spannung über den Ausgang der Attaque mitfühlen"[1309].

Eine solche unmittelbare Lebensnähe erregte nicht nur in der Historien- und Schlachtenmalerei Bewunderung. Als Rosa Bonheur Ende 1850 im Lokal der Amsterdamer Künstlergesellschaft Arti et Amicitiae ein monumentales Viehstück zur Ausstellung brachte, faßte der Korrespondent des *Deutschen Kunstblattes* seine Eindrücke folgendenermaßen zusammen: "Das Bild wirkt beim ersten Beschauen ungemein schlagend, man glaubt den Ruf der Pflüger und Treiber, das Gebrumm der Thiere zu hören, den

---

1306 Siehe oben, S. 120f.
1307 Siehe oben, S. 130.
1308 Siehe die Eintragung in der Chronik (1856).
1309 Siehe ebd. (1874).

eigenthümlichen Geruch der umgelegten Schollen zu riechen ..."[1310]. Ähnlich äußerte sich derselbe Kritiker gut sechs Jahre später über Bonheurs am gleichen Ort ausgestellten *Pferdemarkt* (Abb. 117):

> "... ihr Pferdemarkt, worin mit fast brutaler Realität die Illusion auf die Spitze getrieben, scheint kein Gemälde mehr, sondern die Natur selbst. Die Zeichnung der Pferde, Schimmel im vollen Sonnenlichte, ein schwarzer sich bäumender Hengst in der Mitte des Bildes u.s.w. schienen selbst einem Pferdehändler, der neben mir das Bild bewunderte, Nichts zu wünschen übrig zu lassen. Derselbe behauptete, die etwas schwerfällige normannische Race, die dicken Knie, der Wurf der Mähne und des Kopfes - Alles sei mit der größten Treue wiedergegeben"[1311].

So wie ein Pferdehändler selbst einem professionellen Kunstkritiker am ehesten dazu berufen schien, Bonheurs Leistung zu würdigen, so schätzte man es, wenn der Maler die von ihm auf der Leinwand geschilderten Dinge aus persönlicher Anschauung kannte, denn das galt als beste Gewähr für die Stimmigkeit der Darstellung. Copley tat in dieser Hinsicht mehr als jeder andere vor ihm: Für *Pierson* reiste er oder sein Assistent auf die Kanalinsel Jersey, um am Ort des Geschehens Skizzen anzufertigen und Informationen zu sammeln; die Arbeit an *Gibraltar* führte ihn sogar bis nach Hannover, wo er Porträtstudien von den beteiligten Offizieren anfertigte.[1312] Am Ende trat er Publikum und Kritik nicht nur als Künstler, sondern auch als Experte für die jüngere englische Militärgeschichte gegenüber. Auch in Deutschland hoben die Kunstzeitschriften den Künstler seit den dreißiger Jahren als 'Sachverständigen' hervor, wo immer sich die Gelegenheit dazu bot. In der kurzen Meldung, die das *Kunst-Blatt* 1837 über Biards in Berlin ausgestellten *Sklavenmarkt* brachte, fehlte es nicht an dem Hinweis, daß der Künstler "Augenzeuge aehnlicher Scenen"[1313] gewesen sei. Ein Artikel über Bodenmüllers *Schlacht bei Sedan*, die im April 1873 das Interesse des Münchener Kunstpublikums auf sich zog, schloß mit dem Resümee: "So haben wir denn in dem Bilde Bodenmüller's, der jener Episode nicht nur als Augenzeuge beiwohnte, sondern in dem bayerischen ersten Armeecorps vor Bazeilles mitkämpfte, ein ebenso künstlerisch lebendiges, wie in jeder Hinsicht wahres Gemälde jenes denkwürdigen Kampfes zu begrüßen"[1314]. Als Julius von Payer 1883 mit dem Monumentalgemälde *Die Bai des Todes* an die Öffentlichkeit trat, störte die *Kunst-Chronik* sich nicht etwa an der mangelnden akademischen Vorbildung des Amateurmalers, sondern war voll des Lobes über eine Darstellung, in die der ganze Erfahrungsschatz eines gestandenen Nordpolfahrers eingeflossen war.[1315] "Das Bild", heißt es in dem betreffenden Artikel an einer Stelle, "genießt vor allem den einen Vorzug, daß es empfunden und erlebt ist, denn auch ein mit der reichsten Phantasie begabter Künstler vermöchte die dramatische Lebendigkeit und die Naturwahrheit nicht in dem Maße zu erreichen, wie dies Payer geglückt ist". Allerdings war der Kredit, den der Künstler als Kenner der Materie bei Publikum und Kritik genoß, schnell verspielt, wenn das Ergebnis nicht den Erwartungen entsprach: Eduard Hildebrandts Gemälde *Nordkap*, das 1858 im Berliner Kunstverein zu sehen war,

---

1310 *Deutsches Kunstblatt*, 1850, S. 399.
1311 Ebd., 1857, S. 236f., hier S. 237.
1312 Siehe oben, S. 47 u. 50.
1313 *Kunst-Blatt*, 1837, S 336.
1314 Siehe in der Chronik S. 468.
1315 Siehe ebd., S. 488f.

wurde im *Deutschen Kunstblatt* verrissen, obwohl er es aufgrund eigenhändiger, während einer Skandinavienreise entstandener Skizzen geschaffen hatte.[1316]

Davon, daß es im 19. Jahrhundert verschiedene Auffassungen von Realismus gab, die sich in der bildenden Kunst unterschiedlich auswirkten, war bislang nicht die Rede. Den Zielen dieser Arbeit gemäß wurde allein nach der vorherrschenden, gleichsam offiziellen Lesart des Begriffs und der daraus hervorgehenden Richtung in der Malerei gefragt, derjenigen, die von der Mehrheit des Publikums, der Kritik und der Kunstinstitutionen getragen wurde und die deshalb gerade im Tourneebild besonders stark zur Entfaltung kommen konnte. Die Auffassung von Realität, Wirklichkeit und Wahrheit, wie sie sich in vielen der hier und in den vorherigen Kapiteln behandelten Gemälde manifestiert, war im wesentlichen durch das Bürgertum als der kulturell führenden Gesellschaftsschicht geprägt, entsprach seiner Ideologie, und hatte insofern ausgesprochen selektive Züge: Exotisches und Kurioses, Technik und 'Fortschritt', Militärisches und, wo immer sich ein Anlaß bot, die Nation im Siegestaumel, all das sah man gern verbildlicht - allerdings nur dann, wenn auch die malerische Ausführung keinen Anlaß zu Klagen gab, also im Rahmen des akademisch Vertretbaren blieb, wenn nichts für den bürgerlichen Durchschnittsbesucher geschmacklos Drastisches geboten wurde und sich keine störende außerkünstlerische "Tendenz" bemerkbar machte.

Ein "Realisme" dagegen, wie ihn Courbet vertrat, etwa auch durch die berühmte gleichnamige Separatausstellung, die er 1855 am Rande der Weltausstellung in Paris veranstaltete, hatte im offiziellen Ausstellungsbetrieb bis in die siebziger Jahre hinein keine Chance, Anerkennung zu finden. Der Österreichische Kunstverein war sich der zu erwartenden Pressereaktionen zweifellos bewußt, als er in seinen Räumlichkeiten im März 1873, unmittelbar vor dem Beginn der Wiener Weltausstellung, Wilhelm Kaulbachs *Christenverfolgung unter Nero* mit elf Werken Courbets, darunter die Monumentalgemälde *Der Maler in seinem Atelier* und *Begräbnis in Ornans*, zu einem "unfreiwilligen Rendezvous"[1317] zusammenführte, folgte jedoch der Devise, daß negative Schlagzeilen immer noch besser seien als gar keine. Die beiden führenden deutschen Kunstzeitschriften überboten sich gegenseitig in der Schärfe, mit denen sie die Bilder Courbets, vor allem die beiden Hauptwerke, verurteilten. Die *Dioskuren* leiteten ihren knappen, auf plumpe Weise polemisierenden Kommentar mit der Bemerkung ein, daß, wer die "Gemeinheit und Roheit in der Kunst"[1318] gründlich kennenlernen wolle, sich nur vor die Leinwände des Franzosen zu stellen habe. Es folgte eine wenig substantielle Hetztirade gegen das Atelierbild, nach der sich der Autor abschließend gerade noch Zeit nahm, sein Urteil über eines der kleineren Formate kundzutun: '"Der arme Wohlthäter', ein Bettler in Lebensgröße, welcher einem Zigeunerkinde Etwas schenkt, ist das Abschreckendste, Stümperhafteste, was seit lange [sic!] gezeigt wurde".

Der für die *Kunst-Chronik* schreibende Kritiker holte etwas weiter aus und nutzte die Gelegenheit zu einer grundsätzlichen Abrechnung mit der von Courbet vertretenen künstlerischen Richtung, wobei er

1316 Siehe in der Chronik S. 445.
1317 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 604-607, hier Sp. 607. Vgl. zum folgenden die Eintragung in der Chronik.
1318 *Dioskuren*, 1873, S. 150f., hier S. 150. Das folgende Zitat stammt von S. 151.

die ausgestellten Arbeiten fast aus den Augen verlor. Er charakterisierte ihn als ungebildeten Schwärmer, der in seiner Sturm- und Drangzeit gegen den etablierten akademischen Wertekanon zu Felde gezogen sei, ohne selbst eine akzeptable künstlerische Alternative anzubieten. Die aus Narzißmus und diffusen Reformideen geborene Ausstellung von 1855 zeige ihn "im Zenithe seiner Verirrung"[1319]. Als Tier- und Landschaftsmaler habe er Beachtliches geleistet, doch für die Menschendarstellung fehlten ihm die entscheidenden Voraussetzungen, denn "... um die Seele des Menschen zu erfassen, ist neben dem Talente der Darstellung ein geschultes Empfinden der geistigen Welt, mit einem Wort eine höhere künstlerische Bildung erforderlich". Courbets Mangel an geistiger Kultur und solider Ausbildung habe sich auf fatale Weise in der Auswahl seiner Themen und Modelle niedergeschlagen:

> "Er stieg in die tiefsten Sphären der Gesellschaft hinab und holte seine Sujets aus einem Kreise, in denen der Mensch eigentlich aufhört, Mensch zu sein, das Ebenbild Gottes nur noch als bewegliche Fleischmasse ein elendes Dasein fristet um des Daseins willen ... Das waren die Menschen, die Courbet wahr darzustellen vermochte; das ist die Gesellschaft, aus welcher er seine Motive wählte, um die Ohnmacht seiner Phantasie und den Mangel jeder Schulung zu übertünchen".

Weiter unten im Text stellte der Verfasser noch einmal nachdrücklich fest: "... die Wände unserer Kunstausstellungen gehören einem anderen Realismus".

Entschieden zu weit in seinem Realismus ging - zumindest nach dem Geschmack Carl von Lützows, des leitenden Redakteurs der *Kunst-Chronik* - auch Wereschtschagin, der 1881 im Rahmen einer umfassenden Gesamtschau seiner Werke im Wiener Künstlerhaus eine große Anzahl von Ansichten aus dem russisch-türkischen Krieg von 1877/78 zeigte, an dem er selbst teilgenommen hatte.[1320] Gleichsam die "Ouverture" zu dieser "grauenvollen Serie", die sich über vier Säle erstreckte, bildete das große Gemälde einer Schädelpyramide mit dem Titel *Apotheose des Krieges* (Abb. 119). Hinsichtlich der technischen Ausführung hatte Lützow nichts zu bemängeln, beeilte sich vielmehr festzustellen: "Auch diese Werke tragen selbstverständlich den Stempel der seltenen Begabung des Künstlers an der Stirn; ohne diese würde die Welt sich sofort mit Schaudern abwenden von dem, was ihr hier geboten wird". Die malerische Qualität der Bilder nehme den Betrachter so sehr gefangen, daß er darüber zunächst den schrecklichen Inhalt aus den Augen verliere. Doch wer sich diesem schließlich stelle, sei davon so betroffen, daß er "alles eher als einen erhebenden und künstlerisch befriedigenden Eindruck davontragen" werde. Einen solchen habe Wereschtschagin allerdings auch gar nicht zu vermitteln beabsichtigt. Auch wenn er vorgebe, kein "Tendenzmaler" zu sein, seien diese Werke doch durch und durch tendenziös. Zwar habe er mit ihnen nur darauf hinweisen wollen, daß der Krieg die größte Plage der Menscheit sei, doch gehe auch eine solche edle Absicht über die Bestimmung der Kunst hinaus, "denn diese soll absichtslos sein in ihrem Schaffen wie die Natur". Ähnliche Bedenken brachte bereits 1848 der Mitherausgeber des *Kunst-Blattes*, Franz Theodor Kugler, gegenüber den "Tendenzbildern" eines Hübner zum Ausdruck.[1321]

Die Äußerungen Kuglers und Lützows verweisen auf eine Konstante bürgerlicher Kunstkritik im 19. Jahrhundert: Man wehrte sich gegen eine allzu offenkundige Vereinnahmung der Kunst für kunstfremde

---

1319 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 606. Die folgenden beiden Zitate stammen von Sp. 605, das anschließende wiederum von Sp. 606.
1320 Siehe in der Chronik S. 484f.
1321 *Kunst-Blatt*, 1848, S. 185f. Vgl. dazu oben, S. 133.

Zwecke - aber wohlgemerkt nur dann, wenn dieser Vereinnahmung der Ruch des Subversiven anhaftete, sie also von 'unten' oder von 'links' ausging, mit dem Ziel politischer, gesellschaftskritischer Agitation. Ganz anders wurde es dagegen beurteilt, wenn Fürsten und Regierungen ihre Herrschaft, den Staat und die Nation von Malern verherrlichen ließen: Das galt als löbliches Engagement in den Künsten, gegen das niemand in den Zeitschriften den Vorwurf des Kunstmißbrauchs und der Tendenzmalerei erhoben hätte.

Ein letztes ist im Hinblick auf die oben angeführten Beispiele zu sagen. Während die Kritiker im Falle der radikalen Ablehnung Courbets den größten Teil des Publikums hinter sich wußten, standen sie mit ihrer reservierten Haltung gegenüber Wereschtschagin auf verlorenem Posten. Zwar nicht allein wegen, aber sicherlich auch nicht trotz der Abteilung mit den grausigen Kriegsdarstellungen übertraf der Erfolg der Veranstaltung, wie Lützow selbst zugeben mußte, "alles bisher in Wien Dagewesene".

3.2.2. Schock und 'Nervenkitzel'

Damit ist ein zweites wichtiges Darstellungsmittel angesprochen. Unter den Tourneebildern konnten sich diejenigen besonderer Aufmerksamkeit sicher sein, die nicht nur Realismus und Authentizität, sondern darüber hinaus schockierende Effekte zu bieten hatten, die den Ausstellungsbesucher das Gruseln lehrten. Das fing bei West und Copley harmlos an. Die Sterbeszenen, die sie zeigen, gleichen pathetischen Heldendenkmälern, die durch ihren Ursprung in christlichen Bildformeln eher verklärt als aufregend wirken. Immerhin bekam der Betrachter in *Pierson* schon wesentlich mehr von den Kämpfen mit als noch in *Wolfe*. Auch West gab später seine Zurückhaltung auf: *Der Tod auf dem fahlem Pferd* (Abb. 16) von 1817, in dem die furchteinflößende Personifikation des Todes in vollem Galopp auf den Betrachter losprescht, nahm einiges von dem vorweg, was das Publikum fortan in den Ausstellungen erwartete. Erwähnt sei daneben John Martin, der am Ende seiner Karriere mit *Der große Tag Seines Zorns* (Abb. 22) ein Gemälde schuf, das dem Westschen Spätwerk thematisch und in seiner Dramatik durchaus an die Seite zu stellen ist, in dem, nunmehr ohne allegorische Verkleidung, die Menschheit von der letzten, der unvorstellbaren Katastrophe heimgesucht wird, wo ganze Gebirge auf sie einstürzen.

Doch bleiben wir vorerst in den Jahren um 1820, und richten den Blick auf Frankreich, genauer gesagt darauf, was das *Kunst-Blatt* damals in unserem Zusammenhang an Wissenswertem aus Frankreich zu berichten hatte. In einem 1823 anläßlich der Herausgabe lithographischer Blätter nach Gemälden Géricaults erschienenen Beitrag über den Maler heißt es, das *Floß der Medusa* (Abb. 28) sei im Salon 1819 von den Künstlern wegen seiner "hochtragische[n] Farbe"[1322] und der "Kraft und Wahrheit im Ausdruck" bewundert worden, das Publikum hingegen habe sich entsetzt gezeigt "... über der Wahrheit des Einzelnen und über das Ganze der Darstellung. Es erregte Abscheu und Ekel". So habe es seinem Schöpfer nur einen Achtungserfolg eingetragen, nicht aber die erhoffte Sensation.

1322 *Kunst-Blatt*, 1823, S. 287f.

War der drastische Realismus Géricaults für das an einen süßlichen Spätklassizismus gewöhnte Publikum 1819 noch unerträglich - das meistbeachtete Bild im Salon war in jenem Jahr Anne-Louis Girodet-Triosons *Pygmalion und Galatea* (Abb. 120)[1323] - so deutet eine Besprechung des Salons von 1824 auf den allmählichen Wandel des Geschmacks hin.[1324] Die Beobachtungen des Verfassers über das Salonpublikum, vor allem aber seine Äußerungen über die ausgestellten Kunstwerke, namentlich Eugène Delacroix' *Massaker auf Chios* (Abb. 121), sind ein Beleg für das Vordringen der Romantik. Delacroix' Gemälde, das die Leiden des griechischen Volkes unter dem Joch der türkischen Herrschaft zum Thema hatte, zog den Kritiker schon von weitem in seinen Bann, da es "weder in Hinsicht der Farbe, noch der Zeichnung, noch des Colorits irgend einem andern Gemälde dieser Ausstellung gleicht"[1325]. Hätte sich, so sein Resümee nach einer ausführlichen Beschreibung, ein durchschnittlich begabter Künstler an das Sujet gewagt, so wäre dabei vermutlich nur etwas "Graeßliches und Ekelhaftes" herausgekommen. Nicht so bei Delacroix:

> "Das Grausen, das durch die materielle Wahrheit dieser Darstellung, durch Blut und Wunden erregt wird, weicht, wenn man das Bild naeher betrachtet, beynahe immer einem hoehern Gefuehle der Theilnahme, des Mitleids, der Bewunderung für die heldenmuethige Nation, die Alles an ihre Freyheit gesezt hat und noch noch sezt. Man kann dieß Bild nicht ansehen, ohne die Barbaren zu verabscheuen, die die Urheber dieses schrecklichen Blutbads wurden ...".

Ob Géricaults *Floß der Medusa* bei einer Vorstellung im Salon des Jahres 1824 eine bessere Aufnahme gefunden hätte als 1819, ist allerdings ungewiß, denn wie aus den abschließenden Bemerkungen hervorgeht, zeigte sich die Mehrheit des Publikums außerstande, die Leistung von Delacroix zu würdigen:

> "Frauen und Maedchen gingen gewoehnlich mit der Bemerkung vorueber 'si donc, c'est affreux'. Nur wenige ueberließen sich den Gefuehlen, die das Bild in ihnen aufregte. Die klaeglichste Rolle spielten die, denen diese Malerey Theilnahme abzwang, und die das, was sie empfanden, nicht mit ihrem artistischen Gewissen zu reimen wußten. Sie geriethen gleichsam in Zwiespalt mit sich selbst, und das Gefuehl fuer Wahrheit mußte oefters der Eitelkeit auf erlernte Schulprincipien weichen. Die wahrste, treffendste und schoenste Beurtheilung dieses Gemaeldes fand ich in der Unterhaltung zweyer Taubstummen, deren Mienenspiel in tausend Abstufungen ausdrueckte, was ich versucht habe hier in einigen allgemeinen Zuegen zu schildern."

Das Ausstellungspublikum in Paris und anderswo gewöhnte sich in den folgenden Jahren jedoch rasch an Darstellungen von Gewalt in der Malerei, und die Künstler antworteten darauf mit immer drastischeren Effekten. Die hinsichtlich der Jahrzehnte um 1850 getroffene Feststellung von Helmut Börsch-Supan, der "Schauer der Gewalt"[1326] sei "überhaupt wohl das wirksamste Element der deutschen Historienmalerei", läßt sich durchaus auf andere Länder übertragen. Die bedeutenden Vertreter des Fachs legten dabei eine gewisse Diskretion an den Tag, indem sie die blutrünstigen Szenen selbst vermieden und

---

1323 Laut James H. Rubin, Delacroix. *Die Dantebarke: Idealismus und Modernität*, Frankfurt am Main 1987, S. 40f., sah man in Girodets Werk eine mögliche Antwort auf die Frage, wie Klassizismus und Romantik miteinander in Einklang zu bringen seien.
1324 *Kunst-Blatt*, 1824, S. 315.
1325 Ebd.
1326 Börsch-Supan, *Deutsche Malerei*, S. 282.

stattdessen den Moment unmittelbar vor dem schrecklichen Ereignis verbildlichten. Das bewahrte sie nicht nur vor dem Vorwurf der Geschmacklosigkeit, sondern erregte darüber hinaus das Interesse des Publikums, dem es, gleichsam als gleichberechtigter Partner des Künstlers, überlassen blieb, sich das Folgende in der eigenen Phantasie auszumalen. Ein Meister in der Anwendung dieses Kunstgriffs war Paul Delaroche, dessen geradezu klinisch sauber wirkende *Hinrichtung der Lady Jane Grey* (Abb. 122) zu einem der gefeierten Werke im Salon von 1834 wurde.[1327] In Deutschland eiferte ihm Ferdinand Theodor Hildebrandt (1804-1874) mit Bildern wie der *Ermordung der Söhne Eduards IV.* von 1835 nach. Weniger üblich war es dagegen, den Betrachter vor 'vollendete Tatsachen' zu stellen, die er dann in seiner Vorstellung rekonstruieren konnte. Das berühmteste Beispiel dafür ist Gallaits vielfach ausgestelltes Gemälde *Egmont und Hoorn* (Abb. 123) von 1851, das die aufgebahrten Anführer des niederländischen Freiheitskampfes nach ihrer Enthauptung zeigt.[1328]

Doch nicht alle Maler begnügten sich damit, die Inszenierung des Grauens durch die Beschränkung auf das Vorher oder das Nachher abzumildern. Insbesondere dort, wo der Geltungsdrang und die Ambitionen größer waren als das künstlerische Vermögen, schreckten manche von ihnen nicht davor zurück, die Aufmerksamkeit des Publikums durch billige Schockeffekte zu erzwingen. Traurige Berühmtheit erlangte in dieser Hinsicht um die Mitte des Jahrhunderts Italien, was einerseits dem hier besonders eklatanten Verfall der akademischen Malerei zuzuschreiben sein mag, andererseits dem reichen 'Anschauungsmaterial' aus früheren Zeiten, vor allem den spätbarocken Märtyrerdarstellungen, in denen die Leiden der Heiligen ohne jede Zurückhaltung geschildert wurden. In einer Ausstellung 1857 in Rom, die von Ende Januar an für vier Monate "in der Piazza del Popolo"[1329] - vermutlich in einem der anliegenden Gebäude - geöffnet war, bildete das von dem Bergamesen Coghelli eingelieferte größte Bild zugleich das "Hauptgespräch aller Besucher", wie ein italienischer Korrespondent der *Dioskuren* nach Deutschland berichtete. Dargestellt sei der Märtyrertod der sieben Söhne der S. Felicita,

> "die sämmtlich vor den Augen ihrer Mutter enthauptet werden, ausgeführt in der krassesten Weise und dabei in einer Größe von 16' Höhe und 11' Breite. Vier überlebensgroße Henker sind gleichzeitig auf diesem Bilde thätig ... Alle vier sind wahre Kannibalen von Gestalt und Geberde [sic!]. Außerdem liegen drei oder vier hauptlose Leichen am Boden: kurz, es ist eine wahre Schlächterei".

Um so verwunderlicher fand der Korrespondent, daß das Gemälde anscheinend für eine Kirche bestimmt sei. "Wie unschuldig und sentimental erscheinen dagegen die wegen ihrer Krassheit in Berlin hart getadelten Bilder von Gallait 'Egmont's und Hoorn's Leichenschau' und Slingeneyer's 'Jeanne la Folle' ... Dergleichen ist übrigens auch nur in Italien möglich".

1327 Jane Grey wurde 1554 von König Eduard II. (1284-1327) als Nachfolgerin bestimmt, mußte aber schon nach neun Tagen der legitimen Thronerbin Maria Tudor (Maria I.) weichen. Vgl. zu dem Bild Ziff, *Delaroche*, S. 126-134. Welche Anziehungskraft Delaroche mit seiner Malerei ausübte, geht aus einem im *Kunst-Blatt*, 1835, S. 111, abgedruckten Vorbericht über den Salon des Jahres 1835 hervor, in dem es an einer Stelle heißt: "Bis zu dem von Paul Delaroche ausgestellten Gemaelde vorzudringen, ist ein wirkliches Wagstueck, welches mir trotz einem ziemlichen Aufwand von Muehe und Anstrengung noch nicht hat gelingen wollen; ich bin zwar ein Verehrer von schoenen Gemaelden, aber kein großer Freund von Rippenstoeßen ..."

1328 Vgl. zur Ausstellungsgeschichte des Bildes in der Chronik S. 437.

1329 *Dioskuren*, 1857, S. 39f., hier S. 40.

Letzteres mag grundsätzlich für jene Jahre zutreffen. Nur gelegentlich bekam man nördlich der Alpen ähnlich Starkes geboten. Von John Martins *Der große Tag Seines Zorns* war in diesem Zusammenhang bereits die Rede. Daneben wäre der Belgier Antoine Wiertz (1806-1865) zu nennen.[1330] Seine *Kindsmörderin* (Honger, waanzin, misdaad) von 1853 führte den Betrachter in eine verfallene Hütte und konfrontierte ihn mit deren Bewohnerin, die auf der Leinwand in unbehaglicher, gewissermaßen greifbarer Nähe ihr Messer erhoben hielt: eine junge Mutter, die aus Hunger und Verzweiflung dem Wahnsinn verfallen ist und im Begriff steht, ihren Säugling zu zerstückeln, um aus den Teilen eine Suppe zu kochen; ein Bein ragt bereits aus dem Topf heraus. Ein Jahr später malte Wiertz das Bild *Lebendig begraben* (Abb. 124): Ein versehentlich für tot Erklärter erwacht aus der Ohnmacht, öffnet den Deckel des Sarges, in den man ihn gelegt hat, und stellt entsetzt fest, daß er sich in einer Gruft inmitten von Gebeinen und teils schon vermoderten Särgen befindet. Die Ausstellungsgeschichte beider Gemälde liegt einstweilen noch im Dunkeln, aufgrund ihrer beträchtlichen Formate ist jedoch auszuschließen, daß es sich um zum schnellen Verkauf bestimmte Stücke handelte, zugeschnitten auf Sammler, die das Makabre liebten.[1331]

Nun haben die Werke Martins, Wiertz' und Coghellis weder thematisch noch formal etwas miteinander gemein; nur im Hinblick auf den Schockeffekt sind sie vergleichbar. Seit den siebziger Jahren eroberten Bilder vom Schlage Coghellis aber auch die Ausstellungen in anderen Ländern Europas, allen voran den Nabel der Kunstwelt, den Pariser Salon. Die *Kunst-Chronik* druckte im September 1887 einen zuerst im *Wiener Fremden-Blatt* erschienenen Bericht über die abgelaufene Londoner Kunstsaison ab, in dem unter anderem die Ausstellung der Royal Academy jener der französischen Kunstakademie gegenübergestellt wurde.[1332] Der Vergleich fiel eindeutig zugunsten ersterer aus, herrsche dort doch

> "eine so eigenthümliche Ruhe und Behaglichkeit, daß man gerne in ihnen verweilt und sie wieder und wieder besucht, während man die Säle des französischen Salons mit Abscheu und Entsetzen durchjagt ... Beim Durchschreiten des Pariser Salons war es mir manchmal, als befände ich mich in einem Schlachthaus, in der Folterkammer der Inquisition, in einer Totenkammer oder in einem Frauenbade. In dem einen Saale wurde ich von Abscheu, im zweiten von Entsetzen, im dritten von Ekel überfallen. Die Bilder mochten noch so schön, so flink und technisch vollkommen gemalt sein, die Sujets waren so frech, unschicklich, bluttriefend oder grauenhaft, daß man über dem Gegenstand die Art der Darstellung vergaß. Den Franzosen genügt es nicht, menschliche Köpfe zu malen, sie müssen sie zuvor vom Rumpfe trennen ...".

Diese Tendenz in der französischen Malerei sei auch deshalb so unerträglich, weil die Darstellungen in der Regel weit überdimensioniert seien.

Gemälde dieser Art eigneten sich hervorragend als Publikumsmagneten in den Permanenten Ausstellungen der Kunst- und Künstlervereine sowie für separate Vorführungen. Eines der bekanntesten

---

1330 Wiertz, der den Zeitgenossen als "Philosoph mit dem Pinsel" und als skurriler Außenseiter galt, veranstaltete in Brüssel mehrfach separate Ausstellungen einzelner, monumentaler Gemälde, die in den von mir ausgewerteten Zeitschriften dokumentiert sind. Eine nähere Beschäftigung mit ihm erscheint mir im Hinblick auf viele der in dieser Studie behandelten Aspekte lohnenswert. Vgl. einstweilen die im Museum Antoine Wiertz in Brüssel erhältliche Broschüre über den Künstler, aus denen auch die Angaben zu den im Text behandelten Gemälden stammen.

1331 Daß die *Kindsmörderin* (150 x 165) und *Lebendig begraben* (180 x 255) soziale und politische Anklagen enthalten (vgl. die erwähnte Broschüre), sei hier nur angemerkt.

1332 Siehe in der Chronik S. 493f.

Tourneebilder seiner Zeit waren Simieradzkys 1876 in Rom vollendete *Lebende Fackeln des Nero*, eine kolossale Leinwand, die noch im selben Jahr eine Rundreise durch Europa antrat, 1878 auf der Pariser Weltausstellung ausgezeichnet wurde und mindestens bis zum Sommer 1881 unterwegs blieb, bevor sie als Stiftungsgabe in den Besitz der polnischen Nationalgalerie in Krakau überging.[1333] Die *Kunst-Chronik* berichtete im Januar 1886 aus Wien über Benjamin Constants *Blutgericht im Serail*, das im Österreichischen Kunstverein als "Zugstück ersten Ranges"[1334] wirke. Der Künstler führe den Ausstellungsbesucher "in das Prunkgemach des Harems eines Maurenfürsten, der soeben sieben seiner schönsten Favoritinnen durch das Schwert und den Strick ermorden ließ. Die Würger haben ihr Werk vollbracht, die blühenden Frauengestalten liegen in ihrem Blute auf dem Boden und den teppichgeschmückten Otomanen ...". Der Rezensent würdigte die malerischen Qualitäten des Bildes, fühlte sich aber von dessen Inhalt abgestoßen und sah in derlei Darstellungen eine generelle Gefahr für die Kunst: "Das ist denn doch nicht die Mission der Kunst, schonungslos an unseren Nerven zu rütteln, und es ist nur zu bedauern, wenn Talente solchen Ranges wie Constant ihre Kraft in so widerwärtigen Sensationsstücken vergeuden, durch welche die heiligen Hallen der Kunst zur Arena erniedrigt werden". Zwei Monate später gelangte Adolf Rosenberg zu einem ähnlichen Urteil über einen anderen Maler von "Schauerstücken"[1335], Rochegrosse, dessen *Bauernaufstand* in der Leipziger Kunsthandlung del Vecchio zu sehen war. Die Vorzüge des Werkes seien unbestritten, aber man dürfe wohl die Frage stellen, "ob das höchste Ziel der Historienmalerei in der krassen realistischen Wiedergabe solcher Greuelscenen zu suchen ist". Derartige Kritik häufte sich in jenen Jahren in der *Kunst-Chronik*, doch wanderten Riesenleinwände dieser Art, etwa Rochegrosses *Der Fall Babylons*[1336], auch in den neunziger Jahren durch Europa, solange, bis die Zeit des Tourneebildes und der Einzelbildausstellung insgesamt zu Ende ging.

Zum Abschluß dieses Abschnitts soll wenigstens mit einem Streiflicht das kulturelle Umfeld beleuchtet werden, dem Ausstellungen der hier behandelten Gemälde ebenso nahestehen wie den regulären Ausstellungen bildender Kunst. Die Berliner Tageszeitung *Germania* brachte im März 1879 in ihren "Local-Nachrichten" folgende Meldung: "Wie eine hiesige Correspondenz berichtet, ist dem Besitzer des Panopticums, Herrn Castan, die Ausstellung der von ihm erworbenen 'Originalguillotine', mittels welcher der französische König Ludwig XVI. hingerichtet wurde, nicht gestattet worden"[1337].

1333 Siehe ebd., S. 474f.
1334 Siehe ebd., S. 491.
1335 Ebd.
1336 Ebd., S. 496.
1337 *Germania*, Nr. 71, 27. März 1879, S. 6.

3.2.3. "Tendenz": Die kritische Botschaft des Bildes

Zwei Darstellungsmittel gilt es noch anzusprechen, die aufs Ganze gesehen weniger wichtig als die beiden bislang behandelten sind, bei einer Reihe von Tourneebildern jedoch ganz entscheidend zu deren Erfolg beitrugen, oder aber die Gemälde überhaupt erst so attraktiv machten, daß sie separat ausstellbar waren. Das eine bestand in der Stellungnahme zu aktuellen politischen und gesellschaftlichen Problemen. Das konnte andeutungsweise geschehen, wie bei Lessing, dessen Historienmalerei den einen als unparteiische Wiedergabe geschichtlicher Ereignisse erschien, den anderen als in die Gegenwart zielende Spitze gegen den Katholizismus, oder in ganz unmißverständlicher Form, indem die Dinge ohne historische oder sonstige Verkleidung, stattdessen in stark überzeichnet geschildert wurden, wie in Hübners *Webern*. Viele Kritiker lehnten derlei "Tendenzbilder" entschieden ab, doch das war zu verschmerzen, solange das Publikum sie sehen wollte. Die Frage, inwieweit die Künstler sie aus ehrlicher Überzeugung schufen, mit ihnen eigene Anliegen verfolgten, oder ob sie lediglich opportunistisch Themen aufgriffen, die in der öffentlichen Diskussion standen und daher auf Interesse treffen mußten, ist nicht pauschal zu beantworten, sondern bedarf stets einer Prüfung im Einzelfall.

Was die Düsseldorfer Schule in der Zeit des Vormärz und der Revolution angeht, so ist bei denjenigen ihrer Vertreter, die politisch aktiv waren und sogar selbst an bewaffneten Auseinandersetzungen teilnahmen, ohne weiteres anzunehmen, daß die Bilder nicht von vornherein aus Profilierungs- und Gewinnabsichten entstanden. Stellvertretend für andere sei noch einmal auf Hasenclever hingewiesen, der 1848 als Zugführer der Düsseldorfer Bürgerwehr die Unruhen in der Stadt miterlebte und eine Episode daraus, den Sturm von Arbeitern auf das Rathaus am 9. Oktober, in einem großen Ölgemälde (Abb. 36) dokumentierte, das dann in Deutschland, England und selbst in New York für Aufsehen sorgte.[1338] Daß Hübner mit seiner plakativen Darstellung des Weberelends (Abb. 35) ausschließlich und uneigennützig das Ziel verfolgte, die in Schlesien herrschenden Mißstände anzuprangern und die öffentliche Meinung dagegen zu mobilisieren, darf hingegen bezweifelt werden; zu austauschbar sind die Themen, zu schematisch die stets auf den Mitleidseffekt setzende Inszenierung von Bildern dieser Art, mit denen er in den vierziger Jahren immer wieder die Aufmerksamkeit in den Ausstellungen auf sich zu ziehen verstand, etwa 1848 in Berlin mit der *Auspfändung*.[1339]

Das andere Extrem verkörpern "Sensationsmaler" wie Wilhelm Kaulbach, der im Dezember 1869, zeitgleich mit der Eröffnung des Vatikanischen Konzils, in München den Karton *Peter Arbuez verurteilt Ketzer zum Tode* ausstellte und sich damit anschließend persönlich auf eine mehrjährige Reise durch Deutschland begab.[1340] Kaulbach ging davon aus, daß die überzogene Negativdarstellung des zwei Jahre zuvor heiliggesprochenen, im 16. Jahrhundert wegen seiner Grausamkeit gefürchteten Inquisitors im aufgeheizten Klima am Vorabend des Kulturkampfes überall ein starkes Echo hervorrufen und für volle Ausstellungssäle sorgen würde. Schon die zeitgenössische Kritik hielt Kaulbach in der Rolle des

1338 Siehe oben, S. 134f.
1339 Siehe oben, S. 132f.
1340 Siehe in der Chronik S. 463f.

Vorkämpfers gegen päpstliche Machtansprüche für wenig glaubwürdig. Mindestens ebensosehr wie über die tendenziöse Darstellung selbst empörte sie sich deshalb darüber, daß er mit ihr offenkundig keinen ernstzunehmenden Beitrag zur öffentlichen Diskussion leisten wollte, sondern nur darauf abzielte, Aufsehen zu erregen, um davon finanziell zu profitieren. Kaulbach war nicht der erste Maler, der das in Deutschland selbst in katholischen Kreisen verbreitete Mißtrauen gegen den Ultramontanismus dazu nutzte, um mit papstfeindlichen Bildern von sich reden zu machen. Im August 1868 stellte Wilhelm Lindenschmidt (1829-1895) *Die Stiftung des Jesuitenordens in Rom* im Münchener Kunstverein aus, ein Werk, das die Besucher nach Ansicht der *Dioskuren* "hauptsächlich wegen seiner Tendenz"[1341] anzog: "Er hat die Männer, die dem Papstthum sein mächtigstes Rüstzeug bereiteten, theils als fanatische Schwärmer, theils als berechnende Naturen aufgefaßt".

Zunehmende Attraktivität gewann im Laufe des 19. Jahrhunderts die nationale Tendenz. Als prägendes Element bei Tourneebildern war sie in den siebziger Jahren am wichtigsten: Von den Werken Camphausens, Bodenmüllers und Adams wurde im Zusammenhang mit der Schlachtenmalerei gesprochen. Daneben wäre der Franzose de Neuville zu nennen, dessen geradezu chauvinistische *Episode aus dem Kampf von Le Bourget*[1342] 1880 sogar in Deutschland Anklang fand, oder der polnische Nationalmaler Matejko[1343], dessen monumentale Kompositionen zwar nur in seiner Heimat Begeisterungsstürme entfachten, sich dann aber auch auf den anschließenden Ausstellungsreisen durch Europa als Zugstücke bewährten. Diese Künstler hätten sicherlich nichts dagegen eingewandt, als Tendenzmaler eingestuft zu werden, sondern dies im Gegenteil sogar als ehrenhaft empfunden. Ganz anders Wereschtschagin, der in einem offenen Brief den Vorwurf zurückwies, er betriebe mit seinen Schilderungen der düsteren Seiten des Krieges Tendenzmalerei.[1344]

Erwähnt sei schließlich die Wanderausstellung von Wladimir Schereschewskis *Nach Sibirien* zu Beginn der neunziger Jahre.[1345] Ob der in München lebende russische Exilkünstler damit die europäische Öffentlichkeit auf politische Verfolgung und Deportation in seiner Heimat hinweisen wollte oder ob er nur darauf spekulierte, mit diesem ausgefallenen und schauerlichen Sujet, für das er 'Expertenschaft' reklamieren konnte, auf Interesse zu stoßen, sei dahingestellt - die professionell aufgezogene Werbekampagne spricht eher für letzteres. Ein Kritiker, der das Bild anläßlich seiner Ausstellung in Berlin besprach, fand es weder als Kunstwerk noch als politischen Botschaftsträger überzeugend. Sein Resümee lautete: "Jedenfalls ist es kein so hervorragendes Kunstwerk, dass es würdig wäre, in Sonderausstellungen von Stadt zu Stadt herumgeführt zu werden. Es wird als 'gemaltes Manifest' zum Sturz des russischen Kolosses so wenig beitragen wie zur Förderung der Malerei".

1341 *Dioskuren*, 1868, S. 266.
1342 Siehe in der Chronik S. 479.
1343 Vgl. die diversen Eintragungen in der Chronik.
1344 *Kunst-Chronik*, 1882, Sp. 387.
1345 Siehe in der Chronik S. 496.

3.2.4. Erotik

Bleibt schließlich die Erotik. Sie spielte, gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei vielen Tourneebildern eine Nebenrolle als zusätzlicher Reiz, etwa in Makarts *Einzug Karls V.* oder Siemiradzkis vermutlich 1888 entstandenem Kolossalgemälde *Phryne auf dem Poseidonfest zu Eleusis*[1346]. Im Falle Makarts rückte das erotische Moment nachträglich in den Mittelpunkt, als in Dresden Detailaufnahmen der unbekleideten Ehrenjungfrauen verkauft wurden.[1347] Aufdringlicher, und teils mit obszönem Charakter, trat es in jener orgiastischen Richtung der Historienmalerei in Erscheinung, zu der Makarts *Pest in Florenz* (Abb. 125-127)[1348] von 1868, Constants 1886 in Wien ausgestelltes *Blutgericht im Serail*[1349] und Rochegrosses *Fall Babylons*[1350], das Zugstück der Ausstellung von 1892 im Münchener Glaspalast, gehören. Diese Bilder hatten ihren Ursprung unter anderem in Thomas Coutures *Römern der Verfallszeit*[1351], dem kolossalen Hauptwerk des Salons von 1847. Was ihnen im Vergleich zu diesem an intellektueller Vielschichtigkeit und künstlerischer Qualität fehlte, wurde durch krasse, in der Verbindung von Laszivität und Gewalt nicht selten geschmacklose Motive überspielt.

Selten dagegen war die Erotik das beherrschende Element der Darstellung. Die Legitimation, den nackten Körper - von Davids *Sabinerinnen* abgesehen handelte es sich dabei stets um den weiblichen - in Lebensgröße auf der Leinwand zu zeigen, bezogen die Maler hierbei meist aus der Zugehörigkeit des Sujets zur klassischen Themenwelt der antiken Mythologie oder der biblischen Historie. Ein Werk wie Wertmüllers *Danae*[1352] (Abb. 128) von 1787, das im frühen 19. Jahrhundert mehrfach mit Erfolg in den Vereinigten Staaten ausgestellt wurde, ging sicherlich auch auf Francois Bouchers zu seiner Entstehungszeit hochberühmtes, von den Klassizisten mittlerweile jedoch als unmoralisch diskreditiertes *Ruhendes Mädchen* von 1751 zurück, konnte darüber hinaus aber auch auf eine lange Reihe großer Vorbilder in der Kunstgeschichte verweisen, bis hin zu den berühmten Venusdarstellungen von Raphael und Tizian. Aus Amerika sei noch ein weiteres, aus dem Jahre 1860 stammendes Beispiel erwähnt, das durch eine wenige Zeilen umfassende Meldung in den *Dioskuren* dokumentiert ist: "Boston - In dem Athenäum zieht gegenwärtig Palmer's 'White Captive' die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und des größeren Publikums auf sich. Die Statue, welche ein unbekleidetes, gefangenes Mädchen darstellt, soll wirklich sehr vorzüglich gearbeitet sein ..."[1353] Bemerkenswert ist einerseits, daß es sich um eine Skulptur handelte, andererseits, daß hier die sonst übliche ikonographische Tradition fehlte.

Diese war bei Emil Jakobs Gemälde *Susanna im Bade, belauscht von zwei Alten*, das sich 1859 in Deutschland auf Ausstellungsreise befand, durchaus vorhanden.[1354] Das Thema wurde seit

1346 Siehe ebd., S. 494f.
1347 Siehe oben, S. 213.
1348 Siehe die Eintragung in der Chronik.
1349 Siehe ebd.
1350 Siehe ebd.
1351 Vgl. die Monographie von Albert Boime: *Thomas Couture and the eclectic Vision*, New Haven/London 1980, hier S. 131-188.
1352 Vgl. oben, Anm. 1119.
1353 *Dioskuren*, 1860, S. 122.
1354 Siehe die Eintragung in der Chronik.

Jahrhunderten von Malern verbildlicht und entstammte als Tugendexempel aus dem apokryphen Buch Daniel einer 'altehrwürdigen', über jeden Zweifel erhabenen Quelle. Im prüden gesellschaftlichen Klima der Zeit löste die von Jakobs sicherlich herausfordernd freizügig gestaltete Komposition dennoch Diskussionen über Moral und Anstand in der Kunst aus.

Es kam sogar vor, daß staatliche Stellen gegen ein angeblich sittengefährdendes Gemälde ein Ausstellungsverbot verfügten, das zumindest für öffentliche Veranstaltungen galt. Dieses Schicksal ereilte Makarts *Pest in Florenz* im Frühjahr 1869 in Paris, wo das dreiteilige Werk kurz vor der Eröffnung vom Salon ausgeschlossen wurde.[1355] Der Besitzer, ein Wiener Kunsthändler, machte aus der Not eine Tugend und brachte es im Lokal eines Kollegen zur Ansicht. Daß Schlössers *Venus Anadyomene* 1871 in Berlin nicht gezeigt werden durfte, machte sich bei der anschließenden Ausstellung im Österreichischen Kunstverein bezahlt, wo die Darstellung der aus den Fluten auftauchenden Göttin für einen neuen Besucherrekord sorgte.[1356]

Wie im Abschnitt über schockierende Effekte, der mit dem Hinweis auf die gescheiterte Ausstellung einer 'prominenten' Guillotine durch einen Berliner Panoptikumsbesitzer endete, soll auch hier abschließend wenigstens ein Seitenblick auf das kulturelle Umfeld geworfen werden. Wie manche Tourneebilder, so dienten auch Lebende Bilder dem Publikum zum Ausleben voyeuristischer Neigungen, wie aus einem 1857 im *Deutschen Kunstblatt* erschienenen Beitrag über diese Kunstform zu erfahren ist:

> "Welche Rolle die Tableaux, die lebenden Bilder in den Händen von Leuten, die Profession mit solchen Schaustellungen machten, in der letzten Zeit spielten, dürfte zur Genüge bekannt sein. Wenn ich nicht ganz irre, haben sie, von Berlin ausgehend, im Jahre 1846 oder 1847 zu Leipzig einen harten Kampf mit einer hochlöblichen Polizeibehörde bestanden, die durchaus da Tricots verlangte, wo das kunstsinnige Publikum eine schöne wahre Natur sehen wollte und in solchen ausschweifenden Hoffnungen ein ganz horrendes Eintrittsgeld bezahlte"[1357].

1355 Siehe in der Chronik S. 461.
1356 Siehe ebd., S. 466.
1357 *Deutsches Kunstblatt*, 1857, S. 179f.

IV. Publikum und Rezeption

Nachdem nun erstens die Einzelbildausstellung als kommerzielles Unternehmen, zweitens die Präsentation der Tourneebilder, und drittens die inhaltlichen und formalen Reizmittel der Gemälde genauer behandelt sind, soll es im folgenden um die Fragen gehen, wer die Veranstaltungen besuchte und auf welche Weise die Gemälde wahrgenommen wurden.

1. Das Publikum

1.1. Forschungsstand

Die soziale Zusammensetzung des Ausstellungspublikums im späten 18. und im 19. Jahrhundert ist bislang weder von geschichtswissenschaftlicher noch von kunsthistorischer Seite je genauer untersucht worden. Fast hat es den Anschein, als wiche gerade die jüngere Forschung dieser Frage aus, da präzise Aussagen ohnehin nicht möglich seien. Meist wird sie in wenigen Sätzen abgehandelt oder sogar ganz übergangen. Das ist angesichts der schwierigen Quellenlage verständlich, wird jedoch spätestens dann problematisch, wenn man, wie im Falle der Ausstellung von Davids *Sabinerinnen*, die These vertritt, die Bildaussage sei an eine bestimmte Zielgruppe gerichtet gewesen und man, um die Ausstellung zu einem geeigneten Ort der Verkündung und Aufnahme dieser Aussage zu machen, allen nicht in das Interpretationsschema passenden sozialen Schichten mit dem Hinweis auf den angeblich zu hohen Eintrittspreis gewissermaßen den Zutritt verweigert.[1358] Dasselbe gilt für die These der Bürgertumsforschung, das gesellige Miteinander in der Ausstellung habe die Einübung und Vereinheitlichung bürgerlicher Kommunikations- und Verhaltensweisen, Wertmuster und Bildungsgüter ermöglicht - selbst wenn dabei eingeräumt wird, daß auch klein- und unterbürgerliche Schichten der Bevölkerung Ausstellungen besucht hätten.[1359] Inwieweit nämlich die soziale und kulturelle Selbstfindung des Bürgertums im Gedränge vor den Bildern überhaupt funktionieren konnte, wäre erst noch zu überprüfen.

Zunächst zum bisherigen Ertrag der Forschung. Den Kern des "neuen" Kunstpublikums im Paris des 18. Jahrhunderts sieht Albert Dresdner in seiner 1915 erstmals erschienenen Studie über die Anfänge der Kunstkritik in den "durch Weltkenntnis oder durch Lektüre gebildeten Kreisen", die er in sozial in der "Hofgesellschaft" und der "Literatur" ansiedelt.[1360] Ihm hätten sich bald das mittlere und kleine Bürgertum angeschlossen, und am Ende des Jahrhunderts sei dann bereits "tout Paris" in den Salon geströmt. Aus dieser "Masse" des Publikums rage zwar deutlich ein innerer Zirkel der "Kenner und Liebhaber, der amateurs éclairés" heraus, der sich aber jeder genaueren sozialen Zuordnung entzöge.

1358 Siehe oben S. 85-87.
1359 Siehe oben, S. 10.
1360 Dresdner, *Kunstkritik*, S. 106f.

Kaum weiterführend ist Ernst A. Frankes Dissertation von 1934, weil er darin die Quellenarbeit zugunsten einer Auswertung von Literatur vernachlässigt und dabei vielfach ungeprüft die Ansicht anderer Autoren übernimmt.[1361] Franke nennt drei "bisweilen deutlich unterschiedene", sich aber sämtlich aus dem Bürgertum rekrutierende Gruppen: erstens die "kleine Anzahl der mit gründlicher Bildung Behafteten", die im ersten Viertel des Jahrhunderts den Adel in seiner Rolle als Förderer der Künste abgelöst hätten, zweitens das viel zahlreichere "Durchschnittspublikum", das seit der Mitte der zwanziger Jahre, "als das Bürgertum mit steigendem Wohlstand seine Lebensansprüche erweitert", aufgekommen sei, und drittens schließlich, nach der Revolution von 1848 auftretend, das "Volk", die "weder mit Bildung, noch mit Halbbildung Beschwerten, die weniger aus eigenem Antrieb den Weg zur Kunst finden, als aus der Tatsache heraus, das Andere das Bedürfnis fühlten sie diesen Weg zu führen". Gegen Endes des Jahrhunderts sei dann nur noch das "breite Durchschnittspublikum" anzutreffen. Schon im Vorwort weist Franke darauf hin, daß sich die von ihm vorgenommene Dreiteilung "an den aus der benutzten Literatur entnommenen Belegen nur selten durchführen"[1362] lasse.

Mehr Beachtung verdient Georg Friedrich Koch, der in seiner 1967 erschienenen Geschichte der Kunstausstellung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts auch das Publikum näher charakterisiert. Im abschließenden Kapitel, einem Ausblick auf das 19. Jahrhundert, spricht er von einem sozial immer weiter ausgreifenden Publikum mit stetig absinkendem Bildungsgrad, das

> "nicht mehr die bisherige Schicht der Kunstkonsumenten innerhalb eines festen gesellschaftlichen Zusammenhanges repräsentiert, sondern in wachsendem Maße zu einer anonymen Menge wird, die den Primärkontakt über den Sensationswert der Ausstellung gewinnt und vor den gezeigten Werken nur einfachster Regungen fähig ist. Die Radikalisierung dieses Prozesses erfolgt im Laufe des 19. Jahrhunderts, zu einer Zeit, als der freischaffende Künstler auf die Ausstellung als seinem Publikationsorgan angewiesen ist und zwischen die Mahlsteine der Veranstalter und des Publikums gerät, deren Forderungen und dessen indifferentem, oberflächlichen Geschmack er sich beugen muß, wenn er es nicht vorzieht ... den Weg des Sezessionismus gegen die herrschende Auffassung anzutreten. Die ersten Anfänge dieses Prozesses zeigen sich in den Pariser Salons, wo freilich der Künstler in seiner sozialen und beruflichen Elitestellung noch nicht ernstlich angegriffen wird, aber doch beginnt, auf die Indifferenz des Publikums zu reagieren. Deutlicher zeichnet sich diese Entwicklung bereits in dem liberalerem englischen Ausstellungsleben ab, in dem der freie Künstler neben dem Akademiker zur Sicherung seiner Existenz dem allgemeinen Geschmack eines kaum gebildeten Durchschnittspublikums reichlichen Tribut zollt"[1363].

Udolpho van de Sandt hat sich 1986 erstmals systematisch mit dem Salonpublikum im 18. und frühen 19. Jahrhundert befaßt und versucht, anhand überlieferter Daten zum Katalogverkauf sowie zeitgenössischer Beschreibungen Aufschluß über dessen Umfang und Zusammensetzung zu gewinnen.[1364] Seine Studie bestätigt und präzisiert die bis dahin eher vage Vorstellung von einem bereits nach Zehntausenden zählenden, bis in untere Schichten der Bevölkerung reichenden Massenpublikum, zeigt jedoch auch, wie schwierig es ist, die Anzahl der Besucher abzuschätzen, geschweige denn, gesicherte Aussagen über ihren sozialen Status zu machen. Wie notwendig derlei Untersuchungen sind,

---

1361 Ernst A. Franke, "Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus", Diss. Heidelberg 1934. Zum folgenden s. S. 10f.
1362 Ebd., S. V.
1363 Koch, *Kunstausstellung*, S. 251-274, hier S. 258.
1364 Sandt, "Frequentation des Salons". Vgl. oben, S. 75.

wird daran deutlich, daß Albert Boime in seiner Gesamtdarstellung der Kunstgeschichte von 1750 bis 1800 - immerhin der Eröffnungsband der Reihe "Social History of Modern Art" - hinsichtlich der Ausstellung von Davids Sabinerinnen kurzerhand behauptet: "As in the case of the Salon, mainly the fashionable elite flocked to see his picture"[1365].

Im Hinblick auf das Publikum in der britischen Hauptstadt hat bereits Robert D. Altick 1978 in seinem umfassenden Werk *The Shows of London* wesentliches gesagt. In den beiden Kapiteln, die er dem aufkommenden Kunstausstellungsleben widmet, hebt er das Interesse großer, weit über die Elite der Kenner und Sammler hinausreichender Teile der Bevölkerung schon an den ersten Veranstaltungen in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts hervor und skizziert die stetige Ausweitung des Kunstpublikums bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.[1366] Auf dem Land schritt dieser Prozeß naturgemäß langsamer voran. Trevor Fawcett weiß in seiner 1974 erschienenen Studie zum Aufkommen des englischen Kunstlebens außerhalb Londons zwischen 1800 und 1830 einiges Zahlenmaterial zu nennen, das über den Umfang des Publikums Auskunft gibt, bleibt aber mit Äußerungen über dessen soziale Zusammensetzung und Verhalten vorsichtig:

> "Mere statistics of the number of visitors give no idea of who they where or how they reacted once in the exhibition room. The great majority would be drawn from the immediate neighbourhood (though a few were sometimes were sometimes attracted from much further afield). Among them would doubtless be local aristocrats and gentry, prominent middle-class citizens, connoisseurs and art dealers, drawing masters and their pupils, the exhibitors and their friends, perhaps a few artisans ..."[1367].

Immerhin, so Fawcett, deuteten Schilderungen zeitgenössischer Kritiker und Bildungsreisender darauf hin, daß es in der ländlichen Oberschicht nur wenige Kunstverständige gab und sie sich auf den Ausstellungen mehrheitlich nur aus gesellschaftlichen Erwägungen einfand.

Ähnliche Zurückhaltung übt die Forschung zum deutschen Kunst- und Ausstellungsleben in der Publikumsfrage bis heute. Jürgen Großmann, der 1994 eine vorzügliche, empirisch gesättigte Arbeit über die Entwicklung in Preußen von 1786 bis 1850 vorgelegt hat, stellt mit Blick auf die sprunghafte Zunahme der Ausstellungen in den dreißiger und vierziger Jahren fest: "Über die Zusammensetzung des Publikums kann man keine präzisen Aussagen machen. Die großen Besucherzahlen sind nur zu erklären, wenn man davon ausgeht, daß die Ausstellungen auch Mittel- und Unterschichten anzogen"[1368]. Er zitiert dann lediglich noch einen Beobachter der Verhältnisse im Rheinland, der 1837 über die Ausstellungen in Köln und Düsseldorf bemerkte, daß jeder, der sie einmal besucht habe, wisse, "'daß alle Klassen, und Menschen von jedem Stande und Alter sich hier um die Werke der Kunst zu versammeln pflegen'". Ebenfalls von 1994 stammt eine Aufsatzsammlung zur Geschichte der Kunstvereine, die in vielerlei Hinsicht neue Maßstäbe setzt, aber bezüglich des Publikums der Ausstellungen, deren Ausrichtung immerhin die Hauptaufgabe der Vereine war, kaum Substantielles vorzuweisen hat.[1369] Gert Reising, dessen Beitrag die Ursprünge des deutschen Kunstvereinswesens beleuchtet, wagt sich mit

1365 Boime, *Art in the age of Revolution*, S. 485. Vgl. oben, S. f87.
1366 Altick, *Shows of London*, S. 99-116 u. S. 404-419.
1367 Fawcett, *English Provincial Art*, S. 135.
1368 Großmann, *Künstler*, S. 116.
1369 Gerlach (Hg.), *Vom realen Nutzen idealer Bilder*.

folgender Vermutung nur wenig weiter vor als Großmann: "Die Besuchergruppen kamen wahrscheinlich aus einem sozialen Milieu, das jenseits des öffentlichen Kunstbetriebs und privaten Handels angesiedelt war: Neben dem immer finanzstärkeren Industrie- und Handelsbürgertum verstärkt Kreise des mittelständischen und Kleinbürgertums: Hofbeamte und Handwerker"[1370]. Das einzige konkrete Beispiel für Besucherzahlen und Verkaufserlöse entnimmt er dann aber ausgerechnet einer seit Jahrzehnten bekannten, bereits von verschiedenen Autoren herangezogenen Quelle, und die zitierten Daten beziehen sich überdies nicht auf eine Vereinsausstellung, sondern die Jahresausstellung der Berliner Akademie von 1836.[1371]

1.2. Das Publikum im Licht der Zeitschriften

Genauen Aufschluß über die Sozialstruktur des Ausstellungspublikums wird man wohl in der Tat nie erhalten. Andererseits wartet ein Großteil der relevanten Quellen - vor allem Archive der Kunstinstitutionen sowie die Kunst- und Tagespresse - noch darauf, ausgewertet zu werden, und bevor das nicht geschehen ist, sind vorschnelle Urteile, aber auch Resignation in dieser Frage fehl am Platze. Womöglich lassen sich die vielen kleinen Mosaiksteinchen zu einem Gesamtbild zusammenfügen, in dem die sozialen Konturen des Publikums klarer hervortreten. Ein Anfang soll mit folgendem Überblick gemacht werden, der zunächst das Ausstellungswesen allgemein behandelt und anschließend besonders auf die Vorführung einzelner Werke eingeht.

Ein im *Kunst-Blatt* erschienener Salonbericht von 1824 bestätigt und ergänzt die von Sandt bis zum Jahr 1810 gesammelten Stimmen.[1372] Darin heißt es über den Tag der Eröffnung, den 25. August, einen Mittwoch:

> "Heute morgen, gegen 10 Uhr, wurden die Thore des Louvre geoeffnet, und die hineinstroemende Menge war um so zahlreicher, als das Wetter ungemein schoen ist, und die Volksvergnuegungen, die erst nach Mittag ihren Anfang nahmen, dem Haufen Zeit und Muße ließen, die glaenzenden Saele des Louvre zu durchstreichen, ohne dabey etwas zu versaeumen. - Ich mengte mich in den Strom und ließ mich hineinziehen ... Ich gelangte in den Apollo-Saal, der schon mit Menschen dergestalt angefuellt war, daß man sich mit den Ellenbogen Luft machen mußte. Ich kam wie im Traum durch den Saal, denn kaum hatte sich

1370 Reising, "Frühgeschichte deutscher Kunstvereine", S. 118.
1371 Ebd. Reising bezieht sich - ohne Quellenangabe - auf den Abschnitt "Die Kunstvereine und Kunstausstellungen in Deutschland" in Raczynski, *Geschichte*, hier S. 389. Peter Feist, "Publikum und Ausstellungen in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts", *Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4. bis 10. September 1983*, Bd. 4: *Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, Museum*, Wien/Köln/Graz 1986, S. 79-86, hier S. 83, stellt im Hinblick auf die bei Raczynski genannte Zahl lediglich fest: "Dieser Besucherkreis muß bei einer solchen Zahl weit in das Kleinbürgertum hineingereicht haben". Sonst sagt er über das Publikum nichts; genau betrachtet handelt es sich bei seinem Beitrag denn auch um einen Überblick zur Entwicklung des Kunstlebens und der Kunstinstitutionen.
1372 *Kunst-Blatt*, 1824, S. 289-292, hier S. 289.

> meine Aufmerksamkeit auf ein Bild gerichtet, so wurde ich schon wieder fortgezogen, oder wenigstens aus meinem Standpunkte gerueckt".

Daß es schon damals nicht nur in Paris, sondern etwa auch in Mailand bei großen Ausstellungen zu einem Massenandrang kam, geht aus folgender Schilderung eines italienischen Korrespondenten von der Akademieausstellung im Herbst 1824 in der Brera hervor:

> "Alle Historiengemälde stehen an den Staffeleyen nahe den Fenstern und kaum zwey Fuß von der Erde erhoeht, so daß eine Reihe von Beschauern das ganze Bild verdeckt. Ist man durch das Gedraenge hindurch in die erste Reihe gelangt, so muß man die Nase auf dem Bild haben, von der linken Seite angefangen, muehsam zum Mittelpunkt fortruecken, und endlich gestoßen, gedrueckt, gescholten von einem ungeduldigen Parteymann, mit einem Blick auf die rechte Seite hinausschluepfen. Ein Liebhaber kam acht Tage nach einander in diese Saele, eh' es ihm glueckte, sich einem Palagi, einem Hayez, einem Magliara zu naehern"[1373].

Erwähnt sei drittens die "Mittheilung aus St. Petersburg im November 1842"[1374], erschienen Ende Dezember im *Kunst-Blatt*, in der es rückschauend auf die eben zu Ende gegangene Ausstellung in der Akademie heißt: "An allen Tagen, wo die Witterung nur einigermaßen freundlich war, war der Zudrang der Besuchenden aus allen Klassen der Bevoelkerung ... bis zur drueckendsten Presse groß". Auch die herausragenden Veranstaltungen in Deutschland erfreuten sich allgemeiner Beliebtheit, allen voran die jährliche Kunstschau der Berliner Akademie, bei der 1836 - auch mir stehen nur die bei Raczynski genannten Zahlen zur Verfügung - rund 112.000 Eintrittskarten verkauft wurden.[1375]

Nach der Mitte des Jahrhunderts wuchsen die Besucherzahlen noch einmal beträchtlich. Der Pariser Salon mußte 1857 an Sonntagen, als die Ausstellung kostenlos zugänglich war, bereits am späten Vormittag wegen Überfüllung geschlossen werden, so daß sich um den Industriepalast herum endlose Schlangen bildeten.[1376] Jürgen Weber nennt - allerdings ohne Quellenangabe - für die Berliner Akademieausstellung von 1891 eine Zahl von 500.000 bis 600.000 Besuchern.[1377]

Ein elitäres Flair boten derlei Großveranstaltungen nur noch dann, wenn die Öffentlichkeit aus besonderem Anlaß ausgeschlossen war, etwa bei formellen Eröffnungsfeierlichkeiten oder wenn der Hof seinen Besuch angekündigt hatte, in England auch bei der private view oder der soirée für die feine Gesellschaft. In Paris wichen diese Kreise auf den Tag der vernissage aus, wie der Korrespondent der *Kunst-Chronik* in einem Artikel über die Eröffnung des Salons von 1879 berichtete:

> "Die eigentliche 'Premiere' ist aber schon gestern in Scene gegangen, am Tage des klassischen 'vernissage', an welchem die Ölgemälde gefirnißt ... vor Allem aber die entscheidende Kritik der öffentlichen Meinung über die Kunstwerke gefällt wird ... Man schätzt die Zahl der Bevorzugten, welche schon gestern, den penetranten Firnißgeruch nicht scheuend, dem 'vernissage' beigewohnt haben, auf nicht weniger als zwanzigtausend. Was Paris an Notabilitäten zählte, Künstler, Schriftsteller, Diplomaten, Politiker, Journalisten, Aristokratie und vor allem die elegante Damenwelt in allen ihren Nuancen, war also gestern schon im 'Salon' zu finden"[1378].

1373 *Ebd.*, 1825, S. 249f. Die Redaktion wies darauf hin, daß der Bericht verspätet eingegangen sei - die Ausgabe der Zeitschrift stammt vom 8. August 1825 - aber trotzdem abgedruckt werde, da er "einen der Hauptsitze italienischer Kunst" betreffe".

1374 Ebd., 1842, S. 413-415, hier S. 413.

1375 Raczynski, *Geschichte*, S. 389. Vgl. oben, S. 114, die von Großmann angegebenen Zahlen.

1376 Siehe oben, S. 102.

1377 Jürgen Weber, *Entmündigung der Künstler: Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen*, München 1979, S. 55.

1378 *Kunst-Chronik*, 1879, Sp. 515.

Bei der vermutlich nicht allgemein zugänglichen vernissage anwesend zu sein war als gesellschaftliches Ereignis auch deswegen reizvoll, weil man die Gelegenheit hatte, den Künstlern bei der Arbeit über die Schulter zu sehen.

Auch über die in den Ausstellungen herrschende Atmosphäre gibt es eine ganze Reihe von Zeugnissen. In der Anfangszeit scheint es hier oft ähnlich turbulent zugegangen zu sein wie in den städtischen Vergnügungsparks, beispielsweise den Londoner Vauxhall Gardens, oder anderen Orten, die der Unterhaltung eines bunt gemischten Publikums dienten. Die Aufseher der Society of Arts erhielten 1760 bei der ersten Kunstausstellung in England nicht grundlos die Anweisung, unpassend erscheinenden Besuchergruppen wie Dienstpersonal, Soldaten niedriger Ränge und Frauen mit Kindern den Zutritt zu verweigern und im Saal störende Verhaltensweisen wie Rauchen und Trinken zu verhindern.[1379] Wie es damals trotzdem zu den zerborstenen Fensterscheiben kam, sei dahingestellt; jedenfalls waren Affektbeherrschung, gar Ehrfurcht im Angesicht der Kunst für große Teile des Publikums offenbar keineswegs selbstverständlich. Daß die gröbsten Entgleisungen bald unterblieben, ist einerseits auf das vorbildlich wirkende Benehmen der vornehmen Kreise zurückzuführen, andererseits auf die Einführung von Eintrittsgeld, wodurch gänzlich uninteressierte, am unteren Rand der Gesellschaft angesiedelte Gruppen ferngehalten wurden, die die Ausstellungen lediglich als Zeitvertreib ansahen.

Insgesamt bestand die zuweilen sehr lebhafte Atmosphäre jedoch mindestens bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein fort, und zwar auch in Ausstellungen, für deren Besuch Eintritt zu zahlen war. Das geht, wenn auch indirekt, sehr deutlich aus einem Bericht über eine 1804 in Bern veranstaltete "Kunst- und Industrieausstellung" - die erste in der Stadt, und eine der ersten in der Schweiz überhaupt - hervor, in dem das tadellose Verhalten aller Gruppen innerhalb des Publikums als löbliche Ausnahme hervorgehoben wurde:

> "Selbst an den letzten Tagen, wo die Anzahl der zuströmenden Menge ganz ausserordentlich wurde, so dass man, um Unglück beym Eindringen zu verhüten, endlich gar den Saal schliessen musste, war dennoch im Saal, ungeachtet des grossen Gedränges, kein eigentliches Gelärm, nicht die geringste Sache wurde beschädiget, nichts gieng verloren, obgleich sehr viel artige Kleinigkeiten unbewacht überall herumlagen; mit einem Worte, das Bernerische Publikum von allen Klassen hat hier ein Betragen welches man dem Publikum irgend eines andern Landes als ein in jeder Rücksicht rühmliches aufstellen könnte"[1380].

Noch gegen Mitte des 19. Jahrhunderts sah der Hamburger Kunstverein es als notwendig an, den Einlaß in seine Sammlung nicht mehr, wie bisher, nur durch die Erhebung von Eintrittsgeld zu reglementieren, sondern darüber hinaus die Vorschrift zu erlassen, daß die Galerie nur '"anständig bekleideten Besuchern"'[1381] zugänglich sei und '"zwischen den Bildern umherlaufende Kinder"' aus ihr entfernt würden. Auf die Verbreitung derartiger Verordnungen im musealen Bereich deutet eine Stelle in

---

1379 Siehe oben, S. 27f.

1380 *Archiv für Künstler und Kunstfreunde*, 1805, S. 68-73, hier S. 72f. Der Artikel mit dem Titel "Ein Wort über das Einlassgeld von fünf Batzen, zu Besuchung des Kunstausstellungssaals zu Bern" war in erster Linie eine Streitschrift zugunsten der von den Veranstaltern erhobenen Eintrittsgelder. Vgl. zur Entwicklung des Ausstellungswesens in Bern Sandor Kuthy, "Kunst fasst Fuss: Kunstausstellungen in Bern zwischen 1804 und 1878, *Berner Kunstmitteilungen*, Nr. 246-248, Mai-Juni 1986, S. 1-16. Ich komme unten auf den Artikel von 1805 zurück.

1381 Zit. nach Graßkamp, *Kunst und Öffentlichkeit*, S. 20.

Irene Geismeiers kurzem Artikel über "Besucheranalyse in der Frühzeit der Museen"[1382] hin, wo aus den 1904 veröffentlichten Lebenserinnerungen eines Arbeiters zitiert wird, dem man den Zutritt zum Alten Museum in Berlin verweigerte, weil er weder Hut noch Vorhemd trug. Im Ausstellungswesen dürften Kleiderordungen, wenn es sie denn gegeben hat, allerdings eher nachlässig angewandt worden sein, sonst hätte ein beträchtlicher Teil der Besucher des Pariser oder auch des Berliner Salons kaum Einlaß gefunden.

Bei Einzelbildausstellungen war der Andrang nicht selten ebenso stark wie bei den Jahresausstellungen der Kunstinstitutionen, und das Publikum mag hier sozial sogar noch weiter aufgefächert gewesen sein. Beispiele dafür finden sich schon unter den ersten Veranstaltungen dieser Art. Als Copley 1781 *Chatham* in Konkurrenz zur Ausstellung der Royal Academy vorführte, mußte diese empfindliche Einnahmeeinbußen hinnehmen.[1383] Davids jahrelange Ausstellung der *Sabinerinnen* konnte sich zwar nicht mit dem alles überstrahlenden Salon messen, erstaunlich ist gleichwohl die anhaltende Attraktivität der Schau in einem für private und kommerzielle Veranstaltungen ungünstigen Umfeld. Deutschland folgte mit einiger Verzögerung: Als Heinrich Heß 1827 sein Hauptwerk *Der Parnaß* in München zeigte, registrierte das *Kunst-Blatt* vor allem in der letzten Ausstellungswoche einen "unablaessigen Zudrang der Menge"[1384]. Sieben Jahre später, im Sommer 1834, machte Heinrichs Bruder Peter dort mit dem Schlachtengemälde *Niederlage der Österreicher bei Wörgl* von Beginn der Ausstellung an mächtigen Eindruck auf die "verschiedensten Klassen der Beschauer"[1385]. Kurz nach der aufsehenerregenden Ausstellungsreise der Bilder Gallaits und de Biéfves 1842/43 veröffentlichte Johann David Passavant einen Artikel über den damaligen Stand der Historienmalerei in Deutschland und Belgien, in dem er darauf hinwies, daß der ausgeprägte Realismus als einer der Hauptcharakterzüge der belgischen Schule gerade von der "Menge"[1386] außerordentlich geschätzt werde. Als Feodor Dietz' *Zerstörung Heidelbergs* 1857 in Heidelberg zur Ausstellung gelangte, kamen "selbst die Landleute aus der Umgebung ... herbeigeströmt, um ihren Kindern den 'bösen Mélac' zu zeigen"[1387].

Seit der Mitte des Jahrhunderts erreichten separate Ausstellungsunternehmen in Wien, Berlin und anderen Städten ebenso hohe Besucherzahlen wie in Paris oder London. Der Massenandrang bei der Erstausstellung von Makarts *Einzug Karls V.* im März 1878 konnte durch Zitate aus der Tagespresse anschaulich belegt werden: Am vermeintlich letzten Ausstellungstag war der Ansturm bei vermindertem Eintrittsgeld derart groß, daß man zum Schutz des Gemäldes die Aufstellung von Wachpersonal erwog und zeitweise die Kasse schloß.[1388] Unkontrolliert wogende Besuchermengen waren bei der Präsentation

1382 Irene Geismeier, "Besucheranalyse in der Frühzeit der Museen", *Bildende Kunst*, Bd. 5, 1981, S. 5. Bis heute weiß man aufgrund der schwierigen Quellenlage wenig über die Zusammensetzung des Museumspublikums im 19. Jahrhundert. Hochreiter, *Sozialgeschichte deutscher Museen*, S. 3, fragt denn auch mehr nach den "Trägerschichten der jeweiligen Museumsgründungen" und "der als Publikum angestrebten Hauptzielgruppe des Museums".
1383 Siehe oben, S. 45.
1384 Siehe oben, S. 120.
1385 Siehe oben, S. 121.
1386 Siehe oben, S. 130.
1387 Siehe in der Chronik S. 441f.
1388 Siehe oben, S. 189.

neuer Werke Makarts durchaus keine Seltenheit. Die Ausstellung der Skizzen für den geplanten Festzug zu Ehren des österreichischen Kaiserpaars im März 1879, wiederum im Wiener Künstlerhaus, hatte, wie Carl von Lützow in der *Zeitschrift für bildende Kunst* schrieb,

> "einen der sensationellsten Erfolge, deren die Ausstellungsgeschichte Wiens sich rühmen kann. Mag auch der 'Einzug Karls V. in Antwerpen' oder die 'Katharina Cornaro' im Ganzen vielleicht noch massenhaftere Besucherschaaren angelockt haben: keinenfalls haben sie sich der Wirkung auf so verschiedenartige Schichten der Bevölkerung zu rühmen gehabt"[1389].

Lützow wußte auch den Grund dafür zu nennen:

> "Das ist, außer dem Ruhme des Meisters, dieses Mal sicher auch der Popularität des Stoffs zuzuschreiben, welcher das ganze Volk, den Bürger wie den Edelmann, den kleinen Handwerker wie den Industriellen, in patriotischen Wetteifer zog und sie alle zwang, sich einer einheitlichen künstlerischen Idee als werkthätiges Organ unterzuordnen. Der Saal des Künstlerhauses, in welchem die Festzugskizzen ausgestellt waren, hat wohl noch nie so zahlreiche Gruppen aus dem Handwerker- und Arbeiterstande aufgenommen, wie sie vor Kurzem dort versammelt und in lebhafter Discussion über das Einst und Jetzt ihrer äußeren Erscheinung begriffen waren".

Die große Wereschtschagin-Ausstellung zwei Jahre später am gleichen Ort fand soviel Zuspruch, daß dagegen laut *Kunst-Chronik* selbst Makarts Triumphe verblaßten.[1390] Besonders die abendliche Öffnung bei elektrischem Licht erfreue sich größter Beliebtheit. "Da wird oft aller freie Verkehr in den Sälen zur Unmöglichkeit, und die schaulustige Menge steht in 3-4 Reihen dicht gedrängt vor den Bildern ...".

Eine wichtige Einschränkung gilt für jedes der genannten Beispiele: Die Zeitschriften vermitteln in der Regel nicht einen Eindruck vom durchschnittlichen Besucheraufkommen und der dadurch bedingten Atmosphäre im Saal, sondern sie berichten von den Momenten größter Überfüllung. Nur selten geben sie Hinweise auf die vom journalistischen Standpunkt her uninteressanten ruhigeren Tage oder Tageszeiten, obwohl diese bei weitem überwogen. Genaugenommen waren das alle Wochentage, und nur am arbeitsfreien Sonntag sowie zur Eröffnung und gegen Ende der Veranstaltung, später auch abends, kam es zu den geschilderten Zuständen. In der zitierten Besprechung des Salon von 1824 findet sich die Bemerkung, daß die Säle in der Woche weniger überfüllt seien als sonntags, da "Geschäefts- und Handwerks-Leute sich in den Werktagen nicht abmueßigen koennen"[1391]. Im *Deutschen Kunstblatt* heißt es 1851 in einem Artikel über die "Zugänglichkeit der Museen"[1392], daß das Publikum sonntags bei allen kulturellen Veranstaltungen ausgesprochen zahlreich sei und anders zusammengesetzt als während der Woche; namentlich der "Handwerkerstand" finde sich dann ein. Dieser, aber auch die Beamten, und darüber hinaus "die Mitglieder aller Stände, welche geistig oder körperlich arbeiten", etwa auch die Künstler und "durchreisenden Fremden, welche das Geschäft des Genusses haben, für die also der Sonntag ein Arbeitstag ist", würden die allgemeine Öffnung der Museen an Sonntagen sehr begrüßen. In einem Artikel von 1857 über den Kunstmarkt und das Auktionswesen in Paris und London ist an einer Stelle von dem unter allen Franzosen verbreiteten Kunstsinn die Rede, "wovon unter Anderem die Galerien und Museen Sonntags das augenscheinlichste und löblichste Zeugniß ablegen, an welchem

---

1389 *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1879, S. 193-197, hier S. 194.
1390 Siehe in der Chronik S. 484f.
1391 *Kunst-Blatt*, 1824, S. 313.
1392 *Deutsches Kunstblatt*, 1851, S. 25f.

Feiertage die 'arbeitende Klasse' zu diesen Galerien und Museen förmlich wallfahrtet"[1393]. Aus dieser Zeit stammt auch die in manchen Museen bis heute beibehaltene Tradition des freien Eintritts an Sonntagen: Für den Besuch des Salon wurden seit 1850 an immer mehr Tagen der Woche Eintrittsgelder erhoben, bis er von 1857 an nur noch sonntags gratis zugänglich war.[1394] Bei Einzelbildausstellungen war dies dagegen der Tag mit den weitaus höchsten Einnahmen, obwohl, oder besser: weil die Veranstalter hier ebenfalls den finanziellen Möglichkeiten weiter Bevölkerungskreise entgegenkamen und die Preise absenkten. Ein Kritiker, der 1878 die Ausstellung von Makarts *Einzug Karls V.* im Wiener Künstlerhaus besprach, wies darauf hin, daß die bessere Gesellschaft normalerweise den "20 Kreuzertag"[1395] meide und sich wochentags einfinde. Nur an jenem Sonntag, dem vermeintlich letzten Tag der Ausstellung, sah man vor dem Portal ausnahmsweise auch "herrschaftliche Equipagen" vorfahren.

Bei zunehmender Veranstaltungsdauer blieben allmählich die Besucher aus: Davids Schau der *Sabinerinnen*, die offenbar auch nach Jahren noch Gewinne abwarf, ist dafür weniger repräsentativ als das Beispiel Haydons, dessen sieben Monate lang in der Egyptian Hall ausgestelltes Gemälde *Der Einzug Christi in Jerusalem* nach einer schwungvollen Anfangsphase mit Tageseinnahmen von bis zu 50 Pfund in den folgenden Sommermonaten immer weniger Publikum anlockte; an einem Tag kamen gerade einmal neun Personen, um das Bild zu sehen.[1396] Bei Wanderausstellungen wurde Besucherschwund meist durch die von vornherein begrenzte Verweildauer des Gemäldes an den einzelnen Stationen vermieden, die nicht selten dem Rhythmus der monatlich mit neuen Zugstücken aufwartenden Permanenten Ausstellungen von Kunst- und Künstlervereinen angepaßt war. Bei der vierwöchigen Schau des Makartschen Gemäldes 1879 in Dresden etwa blieb die Besucherfrequenz insgesamt konstant.[1397]

Die Zeitschriften geben nicht nur durch zahlreiche Nebenbemerkungen in Ausstellungsbesprechungen und anderen Beiträgen Hinweise auf den Umfang und die soziale Zusammensetzung des Publikums, sondern sie beschäftigten sich immer wieder auch direkt mit ihm, charakterisierten es, beschrieben seine Verhaltensweisen, nahmen Stellung zum seinem stetigen numerischen Wachstum und seiner sozialer Ausweitung. Die Häufigkeit entsprechender Passagen - gelegentlich wurde dem Thema sogar ein eigener Artikel gewidmet - zeigt, daß die Autoren als Vertreter der traditionellen, elitären Bildungsgemeinschaft der Sammler, Kenner und Liebhaber den Wandel des Publikums aufmerksam registrierten und die daraus folgenden Konsequenzen für die Entwicklung der Kunst selbst, aber auch des Kunst- und Ausstellungslebens als sozialer und kultureller Domäne jener Elite erahnten. Die verschiedenen, im folgenden vorgestellten Positionen können hier nicht eingehend analysiert und miteinander verglichen werden, auf ein verbindendes Element sei allerdings schon vorweg hingewiesen: Vorherrschend war nicht etwa ein durch soziale Abgrenzungsbestrebungen motivierter Schulterschluß mit den bürgerlichen

---

1393 *Dioskuren*, 1857, S. 71.
1394 Lethève, *Daily Life*, S. 119. Das wird bestätigt durch eine Bemerkung in einem Salonbericht von 1857 im *Deutschen Kunstblatt*, 1857, S. 347. Siehe oben das Zitat auf S. 102.
1395 *Illustrirtes Wiener Extrablatt*, Nr. 76, 18. März 1878, S. 2 ("Was gibt's denn Neues?").
1396 Siehe oben, S. 61.
1397 Siehe oben, S. 212f.

Gruppen innerhalb des Publikums, ein argwöhnisches Polemisieren gegenüber dem Vordringen des 'Volkes' in bislang bürgerlich dominierte Kulturbereiche, sondern eher eine idealistische Frontstellung gegen die nicht wirklich Interessierten, gleich welchen sozialen Status sie hatten, gegen solche, die mit dem Ausstellungsbesuch einer Mode folgten und ihren gesellschaftlichen Pflichten nachkamen, oder solche, die sich nur aus Sensationslust und Neugier einfanden.

Der Verfasser des Artikels über die Berner Ausstellung von 1804, dessen vornehmliches Anliegen es war, die von den Veranstaltern erhobenen Eintrittsgelder gegen aufgekommene Kritik zu verteidigen, unterstrich, daß die Maßnahme allein gegen unverbesserliche Ignoranten gerichtet sei, und nicht etwa gegen Angehörige unterer sozialer Schichten als solche. Diese fanden, sofern sie echte Anteilnahme erkennen ließen, eine durchaus wohlwollende Beurteilung, wurden gar als Mitglieder einer neuen, gleichsam klassenlosen Bildungsgemeinschaft begrüßt:

> "Nicht nur Neugier war es, was jedermann zum Tempel der Künste und des Fleisses jeder Art lockte, sondern wahres Gefühl der Wichtigkeit der Sache und Liebe zum Schönen und Nützlichen, und wir könnten häufige Beyspiele von Urteilen von Leuten aus den gebildetern und ungebildetern Klassen anführen, die auf eine auffallende Weise darthun würden, dass nicht nur die Anstalt selbst aus dem wahren Gesichtspunkte gesehen, sondern daß selbst die meisten Artikel des Kunstsaales mit vieler natürlicher Einsicht und mit einem nicht gemeinen Scharfsinn sind beurtheilt worden"[1398].

Demgegenüber ließ der Maler und Schriftsteller David Heß (1770-1843) in einem vom *Kunst-Blatt* teilweise abgedruckten Brief an den Radierer und Kaufmann Peter Vischer (1779-1851), worin er seine Eindrücke von der Jahresausstellung der Züricher Künstlergesellschaft im Sommer 1821 mitteilte, kein gutes Haar am selbstgefälligen Dilettantantismus des 'größeren gemischten Publikums'.[1399] Zu diesem rechnete er offenbar Angehörige aller sozialen Schichten, denn Zielscheibe seines Spottes war eine 'durchreisende Dame', mithin eine vom sozialen Status her mindestens im mittleren Bürgertum anzusiedelnde Person. Über die schlechten Arbeiten wolle er sich nicht auslassen, doch sei es erstaunlich, daß selbst hoffnungslose Stümpereien noch Fürsprecher gefunden hätten.

> "So erregte z.B. eine historische Composition, die wirklich unter aller Kritik und wohlmeinend in zweydeutigen Schatten gestellt ist, die Theilnahme einer durchreisenden Dame in so hohem Grade, daß sie zu nicht geringem Spaß einiger Zuhoerer erklaerte, sie wuerde, wenn ihr die Wahl frey stuende, dieses ruehrende Bild mit sich fortnehmen ... Wer sich fleißig auf einer Ausstellung einfindet, der hoert ueberhaupt die sonderbarsten Bemerkungen, welche aber gewoehnlich nur beweisen, wie wenig das groeßere gemischte Publikum geeignet ist, in den wahren Sinn verschiedenartiger Bilder einzudringen, wenn es nicht etwa den bekannt gewordenen Ausspruch irgend eines accreditirten Kunstrichters, wie lebloses Echo, wiederholt. Bevor es muendig und selbstaendig wird, neigt es sich groeßtentheils zu weichen Formen und bunten Farben, und faßt nur selten den hohen Ernst eines, fuer das gewoehnliche Auge weniger anziehenden Gegenstandes."

Wie aus dem letzten Satz hervorgeht, hielt Heß das größere Publikum bei aller Verachtung, die er in krassen Einzelfällen an den Tag legte, generell durchaus für fähig, Geschmack und Urteilsfähigkeit auszubilden.

1398 *Archiv für Künstler und Kunstfreunde*, 1805, S. 72.
1399 *Kunst-Blatt*, 1821, S. 317-320, hier S. 320.

Diese Überzeugung spricht auch aus dem 1830 im *Kunst-Blatt* erschienenen Artikel "Das kunstliebende Publikum"[1400], der im folgenden etwas näher betrachtet werden soll. Es sei, begründete der Autor ("O. W.") einleitend das Thema seines Aufsatzes, nötig, sich über den Charakter dieses "kollektiven" und "chaotische[n] Wesen[s]", dessen Name man seit einem halben Jahrhundert kenne, klar zu werden, da es durch öffentlich ausgesprochene Meinungen und Werturteile "den bedeutendsten Einfluß auf die vorhandene, wie auf die werdende Kunst" ausübe. Als wichtigstes Kriterium zur Unterscheidung verschiedener Gruppen innerhalb des Publikums sah er, ähnlich wie schon der Autor jenes Artikels über die Berner Ausstellung von 1804, weniger die Höhe der Bildung als vielmehr die Bildungsfähigkeit an sich an, welche auf ästhetischem Empfinden, Feinsinnigkeit und aufrichtigem Interesse gründe. Demgemäß benannte er zwei Arten von Publikum, das "gute" und das "mittelmäßige":

> "Das gute Publikum charakterisirt sich durch seine Richtung zur Einheit eines wuerdigen Anschauens, durch einen gemeinsamen Zug von Bildung, getragen von Empfaenglichkeit und Hingebung an die Kunst und die Kunstsinnigen. Das mittelmäßige Publikum waeren die Publika, eine unter jenem Collektivnamen begriffene vielgestaltige Menge, verschieden geschichtet, wandelbar, vereint und doch unvereinbar; ein herrschender Zug ist bei ihm, daß es alles beifaellig aufnimmt, was zerstreut, seine eigene Zerstreuung vermehrt, was unterhaelt, erheitert, also was mit sinnlicher Kraft, derber Lebendigkeit, gesteigerter Virtuosität auftritt ..."[1401].

Wie er bereits zu Beginn seiner Ausführungen hervorhob, seien dem guten Publikum auch, und sogar mehrheitlich, weniger gebildete Bevölkerungsgruppen zuzurechnen, allerdings nur jene, die sich von der Minderheit der in tieferem Sinne Kunstverständigen unterweisen ließen, um dabei allmählich ihren Blick für das Qualitätvolle zu schärfen.[1402] Die Rolle der Kritik als didaktische Instanz erscheint hier also in positiverem Licht als bei Heß.

Er beschrieb dann diejenige Richtung in der Malerei, welche die unzureichend gebildete Mehrheit des Publikums, gleich ob sie nun unter die gute oder die mittelmäßige Kategorie falle, bevorzuge, und wie sie damit in Berührung komme:

> "Ein Kunstwerk, das durch seinen interessanten, etwa romantischen oder modernen Stoff, durch eine ihm guenstige Constellation, durch sein Anlehnen an Zeitinteressen, Kaempfe des Tages, durch entschiedene Partheigaengerei eingaenglich geworden, wird durch diese Hebel fortgetragen und nimmt nun durch seinen Umschwung lavinenartig zu an Celebritaet nach dem Quadrat zu; denn was Hunderte gesehen und gelobt, wollen Tausend auch sehen, und tausend Lobende machen zehntausend Neugierige, so daß es endlich Ton und Mode, ja in gewissem Betracht unerlaeßliche Pflicht wird, sich die Anschauung des Kunstwerks auch zu verschaffen, wodurch dann dasselbe die ganze Sphäre des Volksthums erfuellt und eine geraume Zeit beschaeftigt ... Das groeßere Publikum sieht sich mit gespannter Erwartung und gereizter Vorliebe in das Werk hinein, leiht seinen Details die hoechste Bedeutung, findet in seinen Schoenheiten, noch mehr in den dargestellten Natuerlichkeiten volle Rechnung ..."[1403].

Das liest sich fast wie eine Aufzählung typischer Themen und Darstellungsmittel des Tourneebildes sowie der Mechanismen seines Erfolgs im Ausstellungsgeschäft.

1400 Ebd., 1830, S. 18-20 u. 23f. Die folgenden drei Zitate stammen von S. 18.
1401 Ebd., S. 23.
1402 Ebd., S. 19.
1403 Ebd., S. 20.

Doch zurück zu jener Passage, in der das Publikum in verschiedene Gruppen unterteilt wird. Man könne, fuhr der Verfasser hier fort, erwarten,

> "daß jetzt noch einer dritten Art von Publikum Erwaehnung geschehe, welche mit einem unfreundlichen Namen belegt werden mueßte; ich weiß aber wirklich nirgend ein solches zu finden, das ausschließlich nur rohe und gemeine Kost verlangte, das nur fuer die staerksten sinnlichen Reizmittel empfaenglich waere, und von der Kunst gar nichts wolle, als daß sie ihm sein muehseliges und beladenes Dasein auf einige Zeit durch blendende Anschauungen, rauschendes Tonspiel vergessen mache; welche das Hohe nicht beachtete, oder gar verhoehnte, und dafuer das Niedrige erhoebe"[1404].

Es seien lediglich Einzelne, die auf solche Weise zu beschreiben wären, und

> "derlei aller wahren Kunst Unzugaengliche sind in allen Staenden und Stufen des geselligen Lebens zerstreut; Freude an Gemeinheiten, Obscoenitaeten und Langeweile beim Ernst der Reinheit, offenbart sich zwar freier bei den untersten Volksklassen, ist aber bei den andern oft nur durch den anstaendigen Ton zurueckgehalten".

Bemerkenswert ist schließlich die Zuordnung der verschiedenen Arten des Publikums und ihrer Rezeptions- und Verhaltensweisen zu unterschiedlichen politischen Tendenzen:

> "Will man bei den rohen Aeußerungen eines der Mehrzahl nach gemeinen Publikums an das Vorwaltende des anarchischen Prinzips, bei den wandelbaren eines mittelmaeßigen an das des republikanischen, bei dem charaktervollen, festen Ton des guten Publikums an das Vorwaltende des repraesentativen Prinzips denken, so laeßt sich nicht viel dagegen einwenden".

Die Vorstellung einer Zweiteilung des Publikums in eine hochgebildete, zumindest prinzipiell allen sozialen Schichten offenstehende Minderheit und eine unzureichend gebildete, hier und da bis in die Spitzen der Gesellschaft reichende Mehrheit blieb zwar im weiteren Verlauf des Jahrhunderts weitgehend erhalten, doch die Aussichten für den Reifeprozeß letzterer wurden zunehmend pessimistisch eingeschätzt. Darin kommt der auch in anderen Bereichen des kulturellen und politischen Lebens spürbare Rückgang des aufklärerischen Elans innerhalb des gebildeten Bürgertums zum Ausdruck, das sich mehr und mehr in eine elitäre Abwehrstellung zurückzog, teils aus Ernüchterung über den fehlgeschlagenen Versuch der Schaffung einer bürgerlichen Idealgesellschaft unter Einbeziehung des Volkes, teils aus Furcht vor dem Verlust der eigenen privilegierten Stellung in der Gesellschaft.

In einer Meldung über die gemeinsame Ausstellung von Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* (Abb. 32) mit de Keysers *Schlacht bei Worringen* 1840 im Städelschen Institut in Frankfurt heißt es, die Kritiker seien mit den "Motiven"[1405] in Overbecks Werk keineswegs durchgehend einverstanden, "und von dem großen Publicum steht bei unserer heutigen Bildung ohnehin nicht zu erwarten, daß es ein solches Gemaelde seiner symbolisch-allegorischen Natur nach studiren werde. Weit faßlicher war demselben das Meisterwerk der neuen belgischen Schule ...". Überwog hier noch vorsichtige Skepsis, so mischte sich bald ein abfälliger und aggressiver Ton in entsprechende Äußerungen. In einem 1845 erschienenen Artikel über Kunstvereine ist an einer Stelle die Rede vom

> "Haschen nach immer Neuem, immer Fremdartigeren von Seiten einer schaulustigen Menge, welche jaerlich auf einige Tage zusammenstroemt; die Wenigsten zum Genießen fähig, die meisten nur Aufreizung suchend, die zu befriedigen, zu stillen, oder die Ansprueche einer

1404 Ebd., S. 23f.
1405 Siehe oben, S. 125.

> ueberspannten Erwartung zu genuegen, dennoch unmoeglich seyn wuerde. Eben dieses ist es, was die Kuenstler an sich und ihrem Thun gaenzlich irre machen muß"[1406].

Die 'Menge', das große Publikum, hatte sich also auf fatale Weise emanzipiert: Sie folgte nicht etwa, wie fünfzehn Jahre zuvor erhofft, dem Urteil der Kritiker und Kenner, sondern bestimmte vielmehr selbst die Normen, an der sich die Künstler im Ringen um Anerkennung verzweifelt orientierten. Die Aufgabe der Kunstvereine sah der Verfasser darin, dieser Entwicklung gegenzusteuern, indem sie wirklich bedeutende Werke, wenn sich ihr Ankauf schon nicht durchsetzen lasse, wenigstens lobend hervorhöben.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerten sich die Autoren je nach Temperament und Verwurzelung in idealistischen Kunstvorstellungen mal gelassen, fast amüsiert, dann wieder besorgt oder verbittert, stets jedoch mit negativen Worten über das große Publikum. Ein Münchener Korrespondent des *Deutschen Kunstblattes* beschrieb 1856 den sonntäglichen Kunstvereinsbesuch mit leiser Ironie als gesellschaftliche Pflicht und gern wahrgenommene Gelegenheit zum Stelldichein.[1407] Der Menge an einem Sonntag in das Gebäude folgend, habe er bald festgestellt, "daß ein Theil der Anwesenden sich mehr aus süßer Gewohnheit eingefunden; ein anderer wohl mehr um gesehen zu werden, als um zu sehen, sich auf- und abbewegt, und nur ein kleiner Rest die ausgestellten Werke mit warmem Interesse in's Auge faßt". Immerhin sei es jedoch besser, sich einzufinden, weil der "gute Ton" es vorschreibe, als gar nicht zu kommen, "denn die Gelegenheit kann nicht nur Diebe, sondern auch Kunstfreunde machen". Auf ähnlich entspannte Weise wies ein Wiener Kollege die Leser der *Dioskuren* 1871 auf die seiner Ansicht nach bestehenden Unterschiede zwischen der Künstlergenossenschaft und dem Österreichischem Kunstverein hin: Während erstere sich voll und ganz auf die Ausrichtung der Jahresausstellung konzentriere, folge letztere dem Grundsatze, "monatlich frisch die Neugierde anzuregen und durch Außergewöhnliches und Seltenes, das schaulustige Publikum an sich zu locken. Befriediget diese letztere Art die abwechslungssüchtige Menge, so bietet die erstere wieder den sich vertiefenden Kunstverständigen und mit Liebe zur Kunst sich Neigenden das Gewünschte"[1408].

Häufiger haben die Bemerkungen jedoch einen ganz anderen Klang. Ein Kritiker leitete 1861 seinen Bericht aus der Berliner Kunsthandlung Lepke, die er bei einem Rundgang durch die Ausstellungslokale der Stadt als wohltuende Ausnahme empfand, mit folgenden Worten ein: "Während selbst akademische und Kunstvereins-Ausstellungen selten eines ganz besonders hervorragenden Hauptwerks entbehren können, um als Zugstück und ästhetisches Senfpflaster auf die Geschmacksnerven des vielköpfigen Tyrannen, 'Publikum' genannt, zu wirken"[1409], so werde man beim Eintritt in die Galerie Lepkes angenehm überrascht. Außergewöhnlich in ihrer Länge und Anschaulichkeit, aber auch in ihrer polemischen Schärfe ist eine von 1856 stammende Beschreibung des Publikums in der Stockholmer Ausstellung von Landschaftsbildern Marcus Larsons:

> "Die Ausstellung war ungewöhnlich stark besucht, und das verdiente sie auch in vollem Maaße. Denn Larson trat in diesen Werken mit so viel Kraft auf und entwickelte einen solchen Reichthum, daß er den Beschauer zur Bewunderung zwang und einen wirklichen

---

1406 *Kunst-Blatt*, 1845, S. 309-311 u. 314-316, hier S. 310.
1407 *Deutsches Kunstblatt*, 1856, S. 45-47, hier S. 45.
1408 Siehe oben, S. 150.
1409 *Dioskuren*, 1861, S. 178.

> Triumph feierte. Die Menge jubelt freilich meist nur, ohne recht zu wissen, warum. Sie bedarf eines Lieblings, über den sie das Füllhorn ihres Wohlwollens ganz und gar ausschütten kann, und in diesem Augenblicke ist Larson dieser Glückliche. Er steht demzufolge bei unsern Kunstenthusiasten über allem Urtheil erhaben da; und wie jedes, auch das unbedeutendste Wort, welches ein beliebter Dichter ausspricht, jeder Ton, den eine gefeierte Sängerin erklingen läßt, als 'unvergleichlich', 'wunderbar', 'göttlich' gepriesen wird, so wird auch jeder Pinselstrich Larson's von ihnen in den Himmel erhoben ... Ganz kleine Mädchen schwatzen von der 'genialen Kraft' dieser Werke. Denn sie haben gehört, daß man so sagen müsse. Die Herren reden von Clair-obscur und Perspektive u.s.w. ... Sie blinzeln mit den Augen, sehen dann äußerst nachdenkend aus, ziehen die Augenbrauen zusammen, gucken durch die hohle Hand und wo möglich obendrein zugleich durch die Lorgnette, seufzen halblaut, während sich der Oberkörper nach der einen, bald nach der andern Seite beugt, als ob sie Magendrücken hätten. Diese Grimassen bedeuten aber nur die unendliche Hingerissenheit ihres Gemüths. Einige sind klug genug zu schweigen, aus Furcht, daß ein einziges dummes Wort ihre ganze Armuth verraten könne; Andere dagegen räsonniren um so viel kecker, um zu zeigen, daß sie keine Furcht haben. Sie meinen, diesmal könne man schon etwas wagen, denn man weiß bestimmt, daß man vor herrlichen Bildern steht; und so ist jedenfalls nichts zu riskiren, so lange man sich hübsch auf Allgemeinheiten, wie 'Wunderschön', 'Magnifique' u.s.w. beschränkt. Wenn diese Thorheiten nur lächerlich erscheinen, so ist es ernstlich zu beklagen, daß auch selbst Schriftsteller von Ruf in dieses burleske Hosiannah miteinstimmen"[1410].

Ebenso international wie die gehobene, bürgerlich geprägte Konversationskultur der Zeit um 1800 waren offenbar deren Verfallserscheinungen im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts: Vieles von dem, was der schwedische Korrespondent der *Dioskuren* in Prosa schilderte, beobachtete Wilhelm Busch später in Deutschland und verarbeitete es in dem berühmten Gedicht, das er 1884 seinem *Maler Klecksel* voranstellte.[1411]

Den Abschluß dieses Überblicks soll eine Stimme vom Ende des Jahrhunderts bilden, die sich mit drastischen Worten gegen das ausufernde Ausstellungswesen richtet, dessen Produkt das "Sensationsbild" sei:

> "Ein Virtuosenstück, das zum Sterben geboren ist, das vernichtet wird, wenn es seinen Zweck erfüllt, wenn es von sich reden gemacht, das keinem inneren Drange sein Entstehen verdankt, sondern der krankhaften Sucht nach geräuschvollem Erfolg, der wahnsinnigen Begierde, Alles zu überschreien, was aus gleichen Motiven entstanden, etwa daneben hängen könnte. Das Panoptikum und die Schreckenskammer bekommen gefährliche und mit allen Mitteln kämpfende Konkurrenten. Der widersinnige und durchaus unkünstlerische Begriff des 'guten Ausstellungsbildes' wird jedermann geläufig und richtet in den Köpfen der Kunstfreunde und der Maler Verheerungen an, verdirbt den Geschmack und überreizt die Nerven, sodass sie nur noch auf die allerschärfsten Reizmittel reagieren. Statt erzieherisch zu wirken, das Publikum heranzubilden, sinkt das Gros der Maler immermehr zum Sklaven des Kunstpöbels herab und fröhnt den Instinkten der Masse, statt sie zu bekämpfen. Wer in den letzten zwei Jahrzehnten dem künstlerischen Leben in München aufmerksam gefolgt ist, konnte für diese Betrachtungen vollauf Bestätigung finden ..."[1412].

1410 Ebd., 1856, S. 175f. Es handelt sich dabei um jenen Larson, der im Jahr darauf in Düsseldorf mit dem separat ausgestellten Monumentalgemälde *Schiffbruch an der Bohusländskaküste* für Schlagzeilen sorgte. Vgl. die Eintragung in der Chronik.
1411 Das Gedicht ist abgedruckt bei Graßkamp, *Kunst und Öffentlichkeit*, S. 18f.
1412 *Pan*, 1896/97, S. 244f.

1.3. Eintrittsgeld

Die Frage des Eintrittsgeldes ist bislang nur am Rande behandelt worden, obwohl sie bei der Diskussion um die soziale Zusammensetzung des Publikums eine entscheidende Rolle spielen könnte - nämlich dann, wenn nachweisbar wäre, daß die Höhe der Preise einem Teil der Bevölkerung den Ausstellungsbesuch unmöglich machte. Genau das behauptet die Forschung gelegentlich, und zwar besonders dort, wo eine auf die soziale Exklusivität einerseits des Gemäldes als Medium und andererseits der Ausstellung als Begegnungs- und Austauschstätte abzielende Interpretation es sinnvoll erscheinen läßt; den entsprechenden Nachweis bleibt sie dabei allerdings schuldig. Am Beispiel der Ausstellung der *Sabinerinnen* Davids ist deutlich geworden, daß hinsichtlich der Funktion des Eintrittsgeldes als soziales Ausschlußmittel bis heute geradezu entgegengesetzte Ansichten kursieren, ja mehr noch: daß die verschiedenen Autoren offenbar ohne nähere Beschäftigung mit diesem Aspekt ihr Urteil gefällt haben, und es überdies nicht für nötig halten, ihn künftig einmal gründlich aufzuarbeiten. Dabei besteht hier, wie in vielen Bereichen der Ausstellungsgeschichte des 19. Jahrhunderts, bis heute weitgehende Unklarheit. Einen vergleichenden Überblick darüber, welche Veranstaltungen wieviel Eintrittsgeld kosteten, gibt es bislang nicht, geschweige denn eine Untersuchung, in der die jeweiligen Preise zu den Einkommen unterer Bevölkerungsschichten in Beziehung gebracht werden. Das Folgende kann zur Schließung dieser Forschungslücke einen Anfangsbeitrag leisten, wobei das Augenmerk wiederum vor allem auf Einzelbildausstellungen liegt.

Generell ist destzustellen, daß die Erhebung von Eintrittsgeld in England, Deutschland, und seit der Mitte des Jahrhunderts auch in Frankreich die Normalität war, gratis zugängliche Veranstaltungen dagegen die Ausnahme. Selbst im Pariser Salon, der international gerühmten - oder, je nach Standpunkt, berüchtigten - Bastion liberaler Einlaßpolitik, fiel die Tradition des freien Eintritts 1850 finanziellen Erwägungen zum Opfer.[1413] Gleich, ob es sich um Akademien, Kunstvereine, Künstlergesellschaften oder Kunsthändler handelte: In der Regel baten sie den Ausstellungsbesucher stets zur Kasse, sei es lediglich mit der Absicht, ihre Unkosten zu decken, sei es mit dem Ziel, Gewinne zu erzielen. Die Veranstalter von Einzelbildausstellungen gaben sich natürlich nur mit letzterem zufrieden.

Die Betrachtung der Anfänge des Ausstellungswesens in England hat gezeigt, daß man Eintrittsgeld dort in der Tat als soziales Ausschlußmittel einführte, es sich als solches aber nur insoweit bewährte, als daß dadurch ein unkontrollierter Massenandrang mit turbulenten Szenen, wie sie sich alljährlich im Pariser Salon abspielten, vermieden wurde. Der bis weit ins 19. Jahrhundert hinein übliche Preis von 1 Shilling hielt nur die wirklich Armen - zweifellos ein großer Teil der Bevölkerung - und die Interesselosen unter den Geringverdienern vom Ausstellungsbesuch ab, nicht jedoch die unterbürgerlichen Schichten im Ganzen. Hier wäre dieselbe Rechnung aufzumachen wie im Falle der 1,80 Francs, die David 1799

1413 Vgl. oben, S. 95.

verlangte: Jenseits einer großen Mehrheit, die aus verschiedenen, vor allem finanziellen Gründen nicht als Kunstpublikum in Frage käme, blieben am Ende, wie in Paris, noch Zehntausende, die gelegentlich einen Shilling erübrigen konnten für shows aller Art, und eben auch für Kunstausstellungen.[1414]

Deutlich höhere Eintrittspreise, mit denen diese große Gruppe wirksam fernzuhalten gewesen wäre - möglicherweise in einer Größenordnung zwischen 5 und 10 Shilling - hätten nicht nur Widerstand bei den Betroffenen, sondern auch bei aufklärerisch gesinnten gehobenen Gesellschaftskreisen hervorgerufen, die sich von der Heranführung des Volkes an die Malerei eine Hebung des allgemeinen Geschmacks- und Bildungsniveaus versprachen. Selbst der moderate Preis von 1 Shilling war schwer durchsetzbar gewesen: 1760, bei der ersten Kunstausstellung in England überhaupt, scheiterte die Künstlerschaft mit ihrer Forderung an den liberalen Auffassungen der Society of Arts, und als sie später in den von ihr allein durchgeführten Veranstaltungen Eintrittsgeld nahm, zwang der öffentliche Druck sie dazu, ihre Maßnahme in umständlichen Presseerklärungen zu rechtfertigen.[1415] Erinnert sei in diesem Zusammenhang an den Artikel über die Berner Ausstellung von 1804, dessen Autor, vermutlich selbst ein Mitglied der die Schau ausrichtenden "ökonomische[n] Gesellschaft"[1416], den Verkauf von Eintrittskarten zum Preis von 5 Batzen (= 7 Pence/80 Centimes) mit polemischen Bemerkungen über die seiner Ansicht nach notorisch protestierenden "Aufklärungs-Freunde" verteidigte und zugleich diejenigen, die ehrliche Bedenken hegten und "eine Antwort in einem ganz andern als diesem Ton verdienen", um Nachsicht für die scharfen, keinesfalls gegen sie gerichteten Worte bat.

Wenn wohlhabende Sammler ihre Schätze nur unter strengen Auflagen öffentlich zugänglich machten, die praktisch einem Ausschluß großer Teile der Bevölkerung gleichkamen, brauchten sie derlei Proteste weniger zu fürchten, da sie als Privatpersonen handelten und man ihnen kaum das Recht absprechen konnte, selbst darüber zu befinden, wem sie Einlaß gewährten und wem nicht. Verständlicherweise wollten sie in ihrem Zuhause keinen Massenauflauf erleben, bei dem die Einrichtung ramponiert würde oder Dinge abhanden kämen. Man hoffte vielmehr auf den Besuch der gebildeten und vornehmen Kreise, um sie möglichst selbst durch die Räume zu führen - schließlich ging es mindestens ebensosehr um Selbstdarstellung wie um die Vorführung der Kunstwerke. Das *Kunst-Blatt* berichtete 1831 über ein entsprechendes Beispiel aus Paris, wo Eintrittsgelder für den Besuch von Museen und Kunstausstellungen damals noch allgemein verpönt waren: "Der Oberst Bernardini hat seine reiche Gemälde-Sammlung dem Publikum geoeffnet, aber um die große Menge abzuschrecken, den Eintritt anfangs auf 10 Frk., nachher auf 5 Frk. festgesetzt. Unterrichteten Kuenstlern zeigt er gerne seine Gallerie unentgeltlich, darum sind die Saele nie ueberfuellt ..."[1417].

Daß erst ein Betrag von 5 Francs - und nicht bereits 1,80 Francs wie im Falle Davids - eine bis in breite bürgerliche Schichten hinauf wirksame finanzielle Barriere schuf, wird durch die Tatsache bestätigt, daß im Salon von 1855 mehrfach gestaffelte Eintrittspreise mit eben dieser Summe als oberem

---

1414 Siehe oben, S. 88.
1415 Siehe oben, S. 28.
1416 *Archiv für Künstler und Kunstfreunde*, 1805, S. 69. Das folgende Zitat stammt von S. 70.
1417 *Kunst-Blatt*, 1831, S. 184.

Ausgangspunkt galten: In den ersten zwei Wochen betrug der Preis 5 Francs - "mehr dazu bestimmt, wie es scheint, die Besucher abzuhalten als zuzulassen", bemerkte der Korrespondent des *Deutschen Kunstblattes* ungehalten in seinem Bericht -, danach kostete eine Karte nur noch freitags 5 Francs, sonst täglich 1 Francs, und sonntags gar nur 20 Centimes, also ein Fünfundzwanzigstel (!) dessen, was ursprünglich, und freitags weiterhin, zu zahlen war.

Auch hinsichtlich Deutschlands liegen bislang nur wenig gesicherte Erkenntnisse vor. Großmann gibt den Eintrittspreis bei der Berliner Akademieausstellung von 1836 mit 7 Silbergroschen an, das waren umgerechnet 9 Pence oder rund 1 Franc.[1418] Die annähernde Übereinstimmung mit den in England und (später) in Frankreich üblichen Preisen deutet darauf hin, daß sich damals - sicherlich ohne daß es Absprachen darüber gegeben hätte - eine Art international gültiger Richtwert herausbildete, dem die Aussteller in der Regel folgten. Die durch Raczynski überlieferte enorme Anzahl von über 100.000 Besuchern in einer Stadt, die 1836 nur etwa 300.000 Einwohner zählte, wäre dann allerdings ein weiterer Beleg dafür, daß dieser Wert in Deutschland, ebenso wie in anderen Ländern, nie oberhalb der Einkommensgrenzen der breiten Bevölkerungsmehrheit angesetzt wurde.

Gelegentlich verlangten die Veranstalter von Beginn an unterdurchschnittliche Preise oder senkten sie nach einiger Zeit, was das Besucheraufkommen dann allerdings noch einmal kräftig anschwellen ließ. Über die Ausstellung des Karlsruher Kunstvereins von 1832, deren Besuch nur bei Erwerb eines Kataloges zu 6 Kreuzern (2 Silbergroschen/2,5 Pence/25 Centimes) gestattet war, schrieb das *Kunst-Blatt*, sie sei dadurch "hoechst liberal einem Jedem geoeffnet"[1419] gewesen, was den Andrang zwar etwas störend habe werden lassen, doch sei durch Schranken vor den Bildern und den Einsatz von Wärtern "trotz des großen Gedraenges" die Ordnung aufrechterhalten worden. Dem Verein war es offenbar wichtiger, möglichst viele Einwohner der Stadt mit Kunst vertraut zu machen, als den Mitgliedern und der lokalen Führungsschicht eine Gelegenheit zu ungestörter Kunstbetrachtung und geselligem Miteinander zu geben. Hier ist jener aufklärerische, Verantwortung für die Gesamtgesellschaft empfindende, dabei optimistisch gestimmte Geist lebendig, der auch den oben behandelten, 1830 erschienenen Artikel über das "kunstliebende Publikum" erfüllt.[1420] Auf ein ähnliches Beispiel stößt man auf der Nachrichtenseite einer Ausgabe der Zeitschrift von 1839, wo über eine im Frühjahr in Wien stattfindende Kunstausstellung, gemeint war wohl die der Akademie, berichtet wurde, sie habe "bei dem geringen Eintrittspreise"[1421] von 10 Kreuzern bereits 3.000 Gulden eingebracht - "ein Beweis, daß die Ermaeßigung der Entrée hoechst guenstig gewirkt hat". Gut drei Jahrzehnte später, im Dezember 1871, machten die *Dioskuren* auf die seit Monatsbeginn in den Sälen des Österreichischen Kunstvereins ausgestellten Werke aufmerksam, darunter neben Wilhelm Kaulbachs schon seit Oktober dort gastierendem Zugstück *Peter Arbuez verurteilt Ketzer zum Tod* auch die zur Versteigerung bestimmten "Kunstschätze der berühmten

1418 Großmann, *Künstler*, S. 110. Er weicht hier unter Berufung auf die Akten des Preußischen Kultusministeriums von Raczynski, *Geschichte*, S. 389, ab, der den Eintrittspreis mit 5 Silbergroschen angibt.
1419 *Kunst-Blatt*, 1832, S. 309.
1420 Siehe oben, S. 391f.
1421 *Kunst-Blatt*, 1839, S. 196.

Fellner'schen Gallerie"[1422]. Die Meldung endet mit dem Hinweis: "Um diese Ausstellung, welche nur bis 13. Dezember verbleibt, auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, wurden die Eintrittspreise ungeachtet der hohen Tantieme, welche der Verein für die Werke Kaulbach's zu entrichten hat, herabgesetzt".

Doch die Zeiten hatten sich geändert. Mittlerweile besaßen derlei Preisermäßigungen häufig nur noch einen generös-liberalen Anstrich, gründeten nur bei oberflächlicher Betrachtung in einem über den eigenen Stand hinausgreifenden Bildungsideal des Bürgertums, waren jedoch in Wirklichkeit nichts anderes als unternehmerisch geschickt kalkulierte Maßnahmen, um das herkömmliche Publikum zu wiederholtem Besuch zu ermuntern, vor allem aber gezielt die einkommensschwachen Schichten anzusprechen. In diesem Licht erscheint auch eine andere vermeintlich uneigennützige Geste des Österreichischen Kunstvereins zweideutig: Im Mai 1875 stellte er dem Generalkommando 500 Freikarten[1423] für eine Ausstellung von Schlachtenbildern - darunter vermutlich Bodenmüllers *Schlacht bei Wörth*[1424] - zur Verfügung, die an Unteroffiziere zu verteilen wären. Dahinter stand vielleicht nicht nur der Wille, patriotische Verbundenheit mit der Armee zu bekunden, sondern möglicherweise auch eine Strategie, um neues Ausstellungs- und Kaufpublikum zu 'rekrutieren' - zumindest würde es sich bei den sozial und einkommensmäßig aufstrebenden Unteroffizieren um die dafür geeignete Zielgruppe handeln.

Bei Einzelbildausstellungen lagen die Eintrittspreise gemeinhin ebensohoch wie bei sonstigen Ausstellungen: In England kostete ein Billet schon zu Copleys Zeiten selbstverständlich 1 Shilling, jener Standardpreis, der in einer Vielzahl von shows, und etwa auch für den Besuch der Jahresausstellung der Royal Academy, verlangt wurde; noch ein Jahrhundert später war dieselbe Summe zu entrichten, um in der Hanover Gallery Makarts *Einzug Karls V.* anschauen zu dürfen.[1425] Für Frankreich fehlen, abgesehen von dem Unternehmen Davids, Beispiele mit entsprechenden Zahlenangaben, aber es ist anzunehmen, daß die Veranstalter sich an dem im Salon erhobenen Grundpreis in Höhe von 1 Franc orientierten. Vergleichsweise viele Daten sind aus Wien überliefert. Das *Deutsche Kunstblatt* sprach im Zusammenhang mit der Ausstellung von Delaroches Bildnis *Napoleon in Fontainebleau* 1851 im älteren Kunstverein der Stadt von über 50.000 Besuchern und umgerechneten Einnahmen von 25.000 Francs oder knapp 6.700 Talern.[1426] Zurückgerechnet wären das rund 10.000 Gulden; daraus ergäbe sich ein günstiger Eintrittspreis, nämlich 12 Kreuzer (60 Kreuzer = 1 Gulden) - umgerechnet rund 50 Centimes, 5 Pence oder 4 Silbergroschen, also etwa die Hälfte jenes hypothetischen Richtwertes, von dem oben die Rede war. Hier liegt eine Erklärung für die damals in Wien noch ganz außergewöhnlich hohe Besucherzahl.

1422 *Dioskuren*, 1871, S. 358.
1423 Ebd., 1875, S. 159.
1424 Siehe in der Chronik S. 472.
1425 Trotz der im 19. Jahrhundert im Vergleich zu heute sehr geringen Inflation wurde also der Ausstellungsbesuch im Laufe der Jahrzehnte immer erschwinglicher.
1426 Siehe oben, S. 150.

Zwei Jahrzehnte später gehörte die Vorführung sensationeller Zugstücke für die beiden konkurrierenden Ausstellungsinstitutionen Wiens, die Künstlergenossenschaft und der Österreichische Kunstverein, zum Alltag im Ausstellungsgeschäft. Das war ein selbstverständlicher 'Service' gegenüber dem Publikum, unerläßlich im Ringen um eine Steigerung der Besucherzahlen, die nicht nur wegen der direkten Mehreinnahmen durch Eintrittsgelder angestrebt wurde, sondern auch zur Erhöhung des Bilderabsatzes. Aus den Katalogen des Künstlerhauses geht hervor, daß die Genossenschaft herausragende Tourneebilder in den siebziger und achtziger Jahren entweder im Rahmen ihrer Permanenten Ausstellungen zeigte oder in separaten Veranstaltungen in einem der großen Oberlichtsäle. Der Preis betrug jeweils meist 50 Kreuzer an Werktagen sowie 20 Kreuzer an Sonn- und Feiertagen.

Ein ähnliches Preisniveau herrschte in den anderen deutschen Staaten, und später im Deutschen Reich, soweit es sich nach den wenigen bislang zur Verfügung stehenden Daten einschätzen läßt. Der Besuch der Ausstellung von Camphausens *Düppel nach dem Sturm* und Bleibtreus *Übergang nach Alsen* kostete 1867 in Berlin mit 5 Silbergroschen verhältnismäßig wenig, doch kann dieses Beispiel aufgrund des karitativen Charakters der Schau nicht als repräsentativ gelten.[1427] Der Preis von 12 Silbergroschen, der 1863 in der Bremer Ausstellung von Lessings *Hus vor dem Scheiterhaufen* verlangt wurde, scheint andererseits über dem Durchschnitt zu liegen. Bei der Ausstellungsreise von Makarts *Einzug Karls V.* schwankten die Preise zwischen 1 Mark (anfangs in Hamburg und München, donnerstags in Berlin) und 50 Pfennig (später in Hamburg und München; von Beginn an in Berlin, Dresden und Leipzig). Der Münchener Kirchenbauverein stellte 1885 Franz Lenbachs Porträt Leos XIII. gegen ein Eintrittsgeld von 50 Pfennig aus.[1428] Daß das Publikum für die Betrachtung eines einzelnen Gemäldes die gleiche Summe zu zahlen bereit war wie für die Teilnahme an größten nationalen Kunstereignissen, und die Veranstalter von Einzelbildausstellungen selbst die direkte Konkurrenz mit solchen nicht zu scheuen brauchten - Copleys *Chatham* behauptete sich 1781 neben der Jahresausstellung der Royal Academy ebenso erfolgreich wie Makarts *Einzug Karls V.* hundert Jahre später neben der Internationalen Kunstausstellung in München -, spricht einmal mehr für die außergewöhnliche Attraktivität des Tourneebildes.

Überhöhte Preise als soziales Ausschlußmittel - wie jene 5 Francs, die Salonbesucher 1855 in den ersten beiden Wochen nach der Eröffnung zahlen mußten - kamen bei Einzelbildausstellungen so gut wie nie vor - bezeichnenderweise, darf man hinzufügen, denn das hätte dem ureigenen Charakter dieser Ausstellungsform, die mehr als jede andere vom Andrang der Masse lebte, widersprochen. Lediglich ein Beispiel ist in den Quellen dokumentiert, bei dem allerdings kein typisches Tourneebild gezeigt wurde: 1822 stellten zwei Engländer in London ein Gemälde von Rubens aus, ein Porträt von dessen zweiter Frau, Helene Fourment.[1429] Sie hatten es zuvor in Antwerpen für mehr als 3.000 Pfund erworben, in der Absicht, es an den englischen König weiterzuverkaufen. Aus dem erhofften Geschäft wurde jedoch nichts, und so mußten sie sich mit einer separaten Ausstellung begnügen, die wegen des stolzen Eintrittspreises

1427 Siehe in der Chronik S. 456.
1428 Siehe ebd., S. 490.
1429 Whitley, *Art in England*, Bd. 2, S. 37f. Vgl. Altick, *Shows of London*, S. 410., und Balston, *Martin*, S. 76f.

von 10 Shilling jedoch nur 2.400 Besucher besuchten.[1430] Nun war auch der in manchen Städten erhobene Preis von 1 Mark zur Besichtigung des *Einzugs Karls V.* nicht gering, blieb aber für weite Bevölkerungskreise noch im Rahmen des Zumutbaren. Immerhin ist davon auszugehen, daß es bei der Ausstellung in Berlin donnerstags, wenn die Karten doppelt so viel kosteten wie an anderen Tagen, wesentlich ruhiger zuging und sich dann mit Vorliebe die 'bessere' Gesellschaft einfand.

Üblich war es dagegen, nach Ablauf einiger Wochen den Eintrittspreis zu senken, um bis dahin Unentschlossenen einen Anreiz zu bieten, sich das Bild doch noch anzusehen und andere zu einem zweiten Besuch zu bewegen. Bock gab sich in der Anzeige, mit der er die Herabsetzung des Preises bekanntmachte, generös, sprach von "vielfachen Wünschen des Publikums"[1431], denen er entgegenkommen wolle. Inwieweit neben unternehmerischen Erwägungen gemeinnützige Motive eine Rolle spielten, sei dahingestellt. Die Sonntage waren preislich in der Regel von Beginn an speziell auf die arbeitenden und einkommensschwachen Bevölkerungsschichten zugeschnitten; nicht von ungefähr gab es in Wien das geflügelte Wort vom "20 Kreuzertag", den die vornehmen Kreise mieden. Auch die Bemühungen, abendliche Ausstellungen bei künstlichem Licht zu etablieren, galten vermutlich in erster Linie dieser Zielgruppe.

Ist in diesem Abschnitt so viel von den Möglichkeiten die Rede gewesen, mit Hilfe der Eintrittsgelder im Ausstellungswesen soziale Schranken zu errichten, so soll abschließend mit einigen Beispielen verdeutlicht werden, daß dies auch auf anderem Wege geschehen konnte. Whitley weist in seiner Chronik des englischen Ausstellungslebens darauf hin, daß die 1816 eröffnete Dulwich Gallery bei London zwar für Künstler und Studierende eine große Bereicherung des künstlerischen Angebots gewesen sei, "... but it was virtually inaccessible to the artizan an his class. It was much too far from town, and although admission was free it could be obtained only by tickets procurable from the fashionable London printsellers. No tickets could be obtained at Dulwich itself"[1432]. Die Kunsthändler händigten gewiß nicht jedem, der danach fragte, eine Karte aus, sondern nur ihrer vornehmen Stammkundschaft sowie 'respektablen' Künstlern. Atelierausstellungen waren häufig ebenfalls gratis zugänglich, doch auch hier wirkten der halböffentliche Charakter der Schau, die begrenzten Öffnungszeiten und die mitunter entfernte Lage des Ateliers bremsend auf den Andrang unterer Bevölkerungsschichten. Das geht etwa aus dem Bericht eines Brüsseler Korrespondenten des *Deutschen Kunstblattes* hervor, der sich Anfang 1856 in die Werkstatt Gallaits begab, wo dessen jüngst vollendetes Historiengemälde *Johanna die Wahnsinnige* zwei Wochen lang nachmittags für zwei Stunden zur Betrachtung freigegeben war: Von einem 'freundlichen Mädchen', das den Besucher empfange, ihn auf Wunsch des Künstlers um seine Visitenkarte bitte und dann den Weg ins Atelier weise, ist die Rede, sowie von 'eleganten Damen' und 'Salonlöwen',

---

1430 Balston, der übrigens die Ausstellung um ein Jahr vordatiert, spricht hingegen von ihr als eine der Sensationen der Kunstsaison und davon, daß Zehntausende sie besucht hätten. Entweder handelt es sich hier um eine - in der älteren kunstgeschichtlichen Literatur nicht seltene - Übertreibung, oder der Eintrittspreis wurde nachträglich gesenkt.
1431 Siehe oben, S. 204.
1432 Whitley, *Art in England*, Bd. 1, S. 262.

die man hier in Scharen antreffe.[1433] Auch vornehme Hotels waren kein Ort, wo jedermann ein- und ausging, es sei denn, man hatte, wie Bock 1878 in Hamburg, einen Teil der Räumlichkeiten angemietet: Als Eduard de Bièfve sein neues Historienbild *Egmonts trauernde Wittwe* 1860 bei einem Aufenthalt in Berlin zunächst im Hotel du Nord, in dem er logierte, vorführte, war das Publikum hier zweifellos eine Spur eleganter als in der Galerie des Kunsthändlers Sachse, dem er es anschließend für einige Tage überließ.[1434]

Andererseits gibt es gerade im Bereich der Atelierausstellung eine Reihe von Beispielen dafür, daß sich auch hier das große Publikum einfand. Als Emanuel Leutze im März 1854 das monumentale Gemälde *Washington bei Monmouth* im Atelier ausstellte, sprach ein Kritiker von einem "Ereignis"[1435] im Düsseldorfer Kunstleben, zu dem sich das Publikum trotz ungünstigen Wetters und der entfernten Lage des Ateliers in Strömen aufgemacht habe. Als Benjamin West 1806 den *Tod des Lord Nelson* kostenlos im Atelier vorführte, kamen gar 30.000 Besucher[1436], und bereits 1785 schrieb Tischbein aus Rom: "Nicht nur die Künstler, Liebhaber und Kenner, sondern selbst das Volk läuft truppweise vom Morgen bis zum Abend herbey, es [Davids *Schwur der Horatier*, d. V.] zu sehen"[1437].

Zur Abrundung dieses Teilkapitels soll ein Blick darauf geworfen werden, was die Panorama-Forschung hinsichtlich der Zusammensetzung des Publikums und der diesbezüglichen Bedeutung der Eintrittsgelder zu sagen hat, handelt es sich beim Panorama doch um ein dem Tourneebild eng verwandtes visuelles Medium und wurden doch beide auf ganz ähnliche Weise vermarktet. Hinsichtlich der zweiten Blütezeit des Panoramas in Deutschland seit 1880 äußert sich Stephan Oettermann in seiner Gesamtdarstellung zur Geschichte des Panoramas von 1980 folgendermaßen:

> "... Diese kleinen Gewerbetreibenden, Hausbesitzer, Beamten und Offiziere aber waren das potentielle Publikum des Panoramas. Bei einer 60-70 Stundenwoche, abgespeist mit Hungerlöhnen, blieb für die Arbeiter kaum Geld, Zeit und Energie für derartige Vergnügungen ... Mit einem Einkommen von weniger als 5 Mark am Tag konnte sich kein Arbeiter den Besuch eines Panoramas leisten, für den 1 Mark Eintritt verlangt wurde. Zudem waren die Arbeiter in ihrer Mehrheit weniger chauvinistisch und kaisertreu gesonnen als das Kleinbürgertum; sie konnten darauf verzichten sich die Ruhmestage der Nation, für die vor allem sie hatten bluten müssen, im Panorama wiederholen zu lassen"[1438].

Ganz so einfach darf man es sich bei der Bewertung der finanziellen Möglichkeiten und der Interessen einer nach Millionen zählenden Schicht der Bevölkerung wohl nicht machen. Zweifellos hat Oettermann im Großen und Ganzen recht, doch in ihrer Rigorosität fordern seine Aussagen Widerspruch heraus, zumal er konkrete Belege dafür schuldig bleibt. Wenn nur 2 oder 3 Prozent der Arbeiterschaft aus dem von ihm skizzierten Rahmen fielen, wären das gleich Zehntausende. Am Bild einer ökonomisch insgesamt schwere Not leidenden, dadurch weitgehend von der Teilnahme an Kulturveranstaltungen ausgeschlossenen Arbeiterschaft änderte das nichts, am Verständnis des Panoramas als einer aus

1433 Siehe in der Chronik S. 440.
1434 Siehe ebd., S. 448.
1435 Siehe ebd., S. 438.
1436 Siehe oben, S. 54f.
1437 Siehe oben, S. 80.
1438 Oettermann, *Panorama*, S. 188.

bürgerlichem Geist geborenen Form der Kunst, Unterhaltung und 'Weltaneignung' kaum etwas. Aber es hätte erhebliche Konsequenzen für die Einschätzung der Panoramarotunde als Ort sozialer Begegnung, denn jene verschwindend kleine Gruppe, gemessen an der Gesamtzahl der Arbeiter, wüchse dort zu einer beachtlich großen Gruppe an.

In Oettermanns Beitrag zum 1993 erschienenen Katalog der Ausstellung *Sehsucht* fehlen solche pauschalen Bemerkungen, vielmehr hält er sich darin mit Aussagen zum sozialen Profil des Publikums zurück.[1439] Dafür nimmt sich Francois Robichon in seinem Abriß der Geschichte des Panoramas in Frankreich dieser Frage an.[1440] Er betont zunächst unter Hinweis auf die verfügbaren Quellen, "Rechnungen, Eintrittspreise und Zeitzeugenberichte", wie schwer die Zusammensetzung des Pariser Panoramapublikums zu ermitteln sei. Generell lasse sich im Laufe des Jahrhunderts ein fortschreitendes quantitatives Wachstum und eine soziale Ausweitung feststellen. Anfangs sei die "vermögende Bevölkerung" die eigentliche Zielgruppe der Betreiber gewesen. Robichon zitiert die Zeitschrift *L'Artiste*, die sich 1833 anläßlich einer Panoramaeröffnung über den hohen Preis von 2,50 Francs beklagte, welcher viele Menschen, "'selbst Künstler'", vom Besuch abhalte, und die aus diesem Grund eine deutliche Herabsetzung auf 1 Francs ins Gespräch brachte.[1441] Nach 1840 hätten dank stark gefallener Preise "auffallend viele Kleinbürger" Panoramen besucht. Die von Charles Langlois (1789-1870), dem seinerzeit führenden Panoramamaler und -unternehmer eingeführte "Sonntagsermäßigung" von 1 Franc auf 50 Centimes sei ab 1860 "im Sinne der Sozialpolitik Napoleons III." allgemein üblich geworen. Im Jahr 1870 sieht Robichon die "breite Masse" hinzukommen, "für die bislang nur das geeignete 'große' Thema fehlte, um ihre Begeisterung zu befriedigen. Der Erfolg der *Défense de Paris* (1870/71) von Philippoteaux bestätigt die Erweiterung des Publikums um Angestellte, Künstler, Facharbeiter". Lediglich die "arbeitende Klasse", ferner die nur selten in die Stadt reisende ländliche Bevölkerung, habe sich historischen und politischen Themen gegenüber gleichgültig gezeigt. Neben den Gesellschaften, die durch günstige Tarife ein Massenpublikum ansprachen, allen voran die "Panoramas populaires", habe es allerdings weiterhin Unternehmen gegeben, die wochentags, oder wenigstens am 'feinen' Freitag, hohe Preise von 2 Francs verlangten.

1439 Ders., "'Oramas' in Deutschland".

1440 Robichon, "Panoramen in Frankreich", im folgenden S. 56f.

1441 Das deckt sich mit den Äußerungen Barry Daniels in dem Beitrag "Daguerre - Theatermaler, Dioramist, Photograph", ebd., S. 36-41, hier S. 40: "Daguerres Diorama wandte sich direkt an den Geschmack dieser Großbourgeoisie...Die Eintrittspreise für das Diorama (3-2,50 Francs 1822, dann 3-2 Francs 1832 und 2,50 Francs von 1833 an) überstiegen die finanziellen Möglichkeiten der Arbeiterklasse. Daguerre hat sich immer geweigert, die Preise herabzusetzen, um die Masse zu erreichen."

1.4. Publikum und Eintrittsgelder: Ein Fazit

Als sozialer Ort betrachtet war die Kunstausstellung, und die Einzelbildausstellung im besonderen, seit ihrem Aufkommen im 18. Jahrhundert mehr als nur ein exklusiver Treffpunkt der feinen, gebildeten Gesellschaft. Zerstörte Fensterscheiben 1760 bei der ersten Veranstaltung in London, Beschwerden adeliger Anwohner des Green Park über Copleys Zelt und die Unruhe, den die Ausstellung von *Gibraltar* 1791 verursachte, der vielfach belegte Andrang bei den Akademieausstellungen in Paris und anderswo, all das spricht hierzu eine deutliche Sprache. Ebensowenig war die Kunstausstellung jedoch eine volkstümliche Vergnügungsstatte, mit einem Publikum, dessen Zusammensetzung einem repräsentativen Querschnitt durch die (groß)städtische Gesellschaft bildete. Ohnehin dürfen die vielen Schilderungen überfüllter Ausstellungen nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Autoren mit Vorliebe von den Stoßzeiten zur Eröffnung und an Sonntagen berichteten, selten jedoch von den Tagen, an denen es in den Sälen ruhiger zuging.

Die Antwort auf die Frage nach der Bedeutung der Kunstausstellung als Schauplatz sozialer Interaktion muß schon deswegen differenziert ausfallen, weil es um einen mehr als hundert Jahre langen Zeitraum geht, in dem sich die soziale Zusammensetzung der Bevölkerung, die Freizeitgestaltung, die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst usw. verändert haben, und weil große Teile Europas in den Blick genommen werden, die Verhältnisse trotz aller Übereinstimmungen jedoch in jedem Land ein wenig unterschiedlich waren. Doch selbst wenn man die Perspektive zeitlich und geographisch stark einengen würde, gar auf nur eine Großstadt und wenige Jahre, ergäbe sich ein facettenreiches Bild. Hinzu kommt nämlich, daß bei genauerer Betrachtung auch der Begriff der Kunstausstellung seine vermeintlich klaren Konturen verliert, steht er doch für eine Vielzahl verschiedenartiger Veranstaltungen: gigantische und kleinste, öffentliche und private, institutionell und individuell getragene, offizielle und oppositionelle, einmalige und regelmäßige, jährliche, monatliche und Permanente, kommerzielle und karitative - eben Veranstaltungen wie der pompöse, die Nation bewegende Pariser Salon, wie Hones gegen den Präsidenten der Royal Academy polemisierende Londoner Separatausstellung von 1775, wie die beschauliche Betrachtung des *Tetschener Altars* unter Freunden in Caspar David Friedrichs Wohnzimmer zu Weihnachten 1808, wie die Europatournee von Gabriel Max' *Christuskopf* um 1875. Und selbst innerhalb einer einzigen Ausstellung gilt es zu unterscheiden: Das Besucheraufkommen war, ebenso wie die soziale Zusammensetzung des Publikums, wochentags anders als sonntags, oder auch abends, und hing überdies von der jeweiligen Höhe der Eintrittspreise ab.

Wagt man dennoch eine soziale Charakterisierung des Publikums, so kann man hinsichtlich bis um 1850 - danach verwischen die Grenzen zusehends - zwei Gruppen voneinander unterscheiden. Die eine, zahlenmäßig klein, aber das Kunstleben wesentlich prägend, bestand vornehmlich aus Angehörigen des gehobenen Bürgertums und des Adels, die, meist umfassend gebildet, oft sammelnd, ihrer Passion für die Kunst auch in vielerlei Aktivitäten außerhalb der Ausstellungen frönten, etwa als rührige Mitglieder in Kunstvereinen. Die andere, gespeist vor allem aus dem mittleren Bürgertum, aber bis in klein- und

unterbürgerliche Schichten hineinreichend, war weitaus zahlreicher, aber im Kunstleben ohne direkten Einfluß, geduldet lediglich als Zaungast, der die Ausstellungssäle füllte; mehrheitlich zum Verständnis komplizierter Sujets und zur Würdigung stilistischer Feinheiten nicht in der Lage, aber stets neugierig, vielseitig interessiert und unterhaltungshungrig, zwang dieses 'große Publikum' aufstiegswillige Maler zu inhaltlichen und formalen Konzessionen, verfügte also über einen erheblichen indirekten Einfluß. Es fand sich nicht bei jeder Gelegenheit in Massen ein, sondern bevorzugte gegenüber dem Einerlei der Permanenten Ausstellungen die spektakulären Ereignisse, nämlich die international besetzten Jahresausstellungen oder reißerisch angekündigte Einzelbildausstellungen, mithin die größten und die kleinsten Veranstaltungen im Angebot.[1442]

Was die Eintrittspreise angeht, ist festzuhalten, daß ihre Wirkung als soziales Ausschlußmittel gering war, sie aber auch nur in begrenztem Umfang als solches gedacht waren. Sie lagen an der Schmerzgrenze für die obere Unterschicht; bessergestellte Teile der Arbeiterschaft, kleine Handwerker und Angestellte konnten sich gelegentlich durchaus den Ausstellungsbesuch leisten, zumal Sonntags. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß sie mit 1 Shilling, vermutlich 1 Francs, 5 bis 7 Silbergroschen (später 50 Pfennig bis 1 Mark), und einem halben österreichischen Gulden in den betreffenden Ländern gemessen am Wechselkursverhältnis überall das gleiche Niveau hatten. Um genauere Erkenntnisse darüber zu gewinnen, für welche Bevölkerungsschichten sie selbst sonntags zu hoch waren, wären die Preise in den einzelnen Ländern zu den dortigen Einkommen und den unverzichtbaren Ausgaben für den Lebensunterhalt in Beziehung zu setzen. Wie schwierig es allerdings ist, auf diesem Gebiet eindeutige Aussagen zu machen, dürfte die Erörterung entsprechender Fragen im Falle der Ausstellung von Davids *Sabinerinnen* - mit ihrem vergleichsweise hohen Eintrittspreis - gezeigt haben. Hier wären in jedem Fall auch Studien zum Freizeitverhalten von Unterschichten im allgemeinen heranzuziehen. Der in England über ein Jahrhundert hinweg gleichbleibende 'Standardpreis' von 1 Shilling deutet trotz der im 19. Jahrhundert nach heutigen Maßstäben verschwindend geringen Inflation darauf hin, daß der Besuch von Kunstausstellungen dort im Laufe der Zeit für immer größere Kreise der Bevölkerung erschwinglich wurde. Ob sich diese Tendenz auch in anderen Ländern nachweisen läßt, bleibt zu untersuchen.

1442 Generell war der Besuch von Kunstausstellungen beliebter als der von Museen. Wilhelm Schlink, "Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten': Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit", M. Rainer Lepsius, *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 3: *Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*, Bd. 3, S. 65-81, hier S. 73f.

2. Rezeption

Nicht weniger wichtig als die Frage, *wer* sich Malerei im 19. Jahrhundert in den Ausstellungen ansah, insbesondere Tourneebilder in separaten Veranstaltungen, ist die Frage danach, *wie* das geschah, also wie das Publikum die Gemälde wahrnahm und wie es sich im Ausstellungssaal verhielt. Dabei darf man nicht in den Fehler verfallen, von heutigen Erfahrungen auszugehen. Die gesellschaftliche Bedeutung und die begleitenden Umstände von Kunstausstellungen, die Erwartungen der Besucher, ihr Wissen, ihre Einstellung zur Kunst, nicht zuletzt die Präsentation der Exponate, all das war damals anders als heute, und dementsprechend auch die Art der Rezeption und das Verhalten der Besucher. Hier ist von zweierlei die Rede, weil die Rezeption zwar stets mit bestimmten Verhaltensweisen verbunden war, aber umgekehrt nicht alle Verhaltensweisen darauf abzielten, einen Zugang zum Kunstwerk zu finden; manche galten vielmehr anderen Besuchern, die ihrerseits darauf reagierten, und gehören also in den Bereich der Kommunikation und Selbstdarstellung. Darin tritt die Kunstausstellung in ihrer Funktion als Stätte sozialer Begegnung, Orientierung und Abgrenzung hervor. Natürlich ist beides nicht voneinander zu trennen: Wo man mit anderen über ein Gemälde sprach, um dessen Sujet und malerische Reize besser zu verstehen, übte man sich zugleich in Rollenspielen, pflegte ritualisierte Verhaltensmuster, die der gegenseitigen Bestätigung des sozialen Status dienten. Grundsätzlich ist davon auszugehen, daß in beiderlei Hinsicht, je nach der sozialen Zugehörigkeit der Besucher, große Unterschiede herrschten. Ein adeliger Sammler sah sich die Kunstwerke anders an und benahm sich anders als ein Handwerker, der das erste Mal in eine Ausstellung ging. Im folgenden sind Generalisierungen allerdings unvermeidlich, denn aus den Quellen läßt sich im wesentlichen nur das Bild eines Besuchers herausdestillieren, der, wie die Autoren der Texte, dem engeren Kreis des Publikums, also dem gehobenen, gebildeten Bürgertum zuzurechnen ist.

2.1. Rezeptionsbedingungen

Die Vorführung einzelner Gemälde etablierte sich zwar um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Ausstellungsleben vieler Länder Europas, doch nahm sie auch weiterhin eine Sonderstellung ein. Kaum ein stärkerer Gegensatz ist denkbar als der zwischen einer Einzelbildausstellung und der jährlichen Großveranstaltung einer Kunstinstitution mit ihren Hunderten oder gar Tausenden von Exponaten, zwischen denen sich die Mehrzahl der Besucher hilflos hin- und herbewegte, ermüdet und überfordert von der Aufgabe, das Qualitätvolle von der Durchschnittsware zu unterscheiden. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an jene Korrespondenz von 1856 über die Stockholmer Larson-Ausstellung, in der es heißt, einige Besucher hätten sich im Saal mit lobenden, dabei allgemein gehaltenen Äußerungen vernehmen lassen, in der Gewißheit, damit bei der von den Kritikern durchweg positiv beurteilten Malerei Larsons in jedem Fall richtig zu liegen: "Andere dagegen räsonniren um so viel kecker, um zu zeigen, daß

sie keine Furcht haben. Sie meinen, diesmal könne man schon etwas wagen, denn man weiß bestimmt, daß man vor herrlichen Bildern steht; und so ist jedenfalls nichts zu riskiren, so lange man sich hübsch auf Allgemeinheiten, wie 'Wunderschön', 'Magnifique' u.s.w. beschränkt"[1443]. Die Beliebtheit der Einzelbildausstellung beruhte sicherlich auch darauf, daß der Betrachter es nur mit einem einzigen Bild zu tun hatte, daß ihm die Auswahl abgenommen wurde, worauf er seine Aufmerksamkeit richten sollte.[1444]

Bei großformatigen Historiengemälden, und darum handelte es sich ja bei den meisten Tourneebildern, begrüßte aber auch die hochgebildete Minderheit des Publikums eine separate Ausstellung, denn diese bot in jedem Fall bessere Möglichkeiten, solche anspruchsvollen Werke auf angemessene Weise zu präsentieren. Ein Kritiker, der 1872 in den *Dioskuren* auf den in Düsseldorf herrschenden Mangel an geeigneten Räumlichkeiten zur Ausstellung monumentaler Gemälde aufmerksam machte und zu rascher Abhilfe mahnte, begründete seine Forderungen folgendermaßen: "Denn ein größeres Historienbild verlangt unbedingt isolirt ausgestellt und abgesondert von anderen Dingen betrachtet zu werden, und dazu eines angemessen großen Raumes, damit der Beschauer gehörig zurücktreten und ein solches Bild auch in seiner Totalwirkung überschauen könne"[1445]. Die Geräumigkeit des Ausstellungslokals wurde als mindestens ebenso wichtig wie günstige Lichtverhältnisse angesehen, wie folgendes Beispiel zeigt: Als die Historienbilder Gallaits und de Biéfves Ende 1842, im Anschluß an die Berliner Akademieausstellung, aufgrund des großen Publikumsinteresses noch für einige Wochen separat in der Rotunde des Alten Museums zu sehen waren, äußerte sich das *Kunst-Blatt* sehr zufrieden über den neuen Standort.[1446] In den Sälen der Akademie sei es zwar nach anfänglichen Schwierigkeiten gelungen, "eine vortreffliche Beleuchtung" zu schaffen, doch der Platzmangel habe sich dort weiterhin störend bemerkbar gemacht. "Jetzt fällt das Licht etwas scharf von oben ein, durch die Mitte der Kuppel, doch steht dem Beschauer nunmehr der mannigfaltigste Wechsel des Standpunktes frei. Und wirklich trägt diese neue Aufstellung nicht wenig dazu bei, um die großartige historische Fülle und Energie ... vollständig auffassen zu können". Welchen Abstand man unter Kennern für geeignet hielt, um in den Genuß jener 'Totalwirkung' zu gelangen, geht aus einer Besprechung von Marcus Larsons 1857 in Düsseldorf und Berlin separat ausgestelltem Landschaftsgemälde *Schiffbruch an der Bohusländskaküste*

1443 Vgl. das ausführliche Zitat auf S. 393f.

1444 Auch in den Akademieausstellungen gab es immer einige Werke von herausragender Bedeutung, die in entsprechend günstiger Plazierung präsentiert wurden und besondere Aufmerksamkeit genossen. Wie Koch in seinen Ausführungen zur Geschichte des Pariser Salons im 18. Jahrhundert bemerkt, gehörten dazu in Frankreich seit jeher die königlichen Auftragswerke. Schon sehr früh setzt er daneben das Auftreten anderer "Salonschlager" an: von einem solchen spricht er im Zusammenhang mit einer zeichnerischen Darstellung des Salons von 1757, auf der ihm die "mit deutlicher Berechnung auf das Publikum herausgehobene Aufstellung" einer Venusstatue auffällt (S. 144). Kennzeichnend für die "Verselbständigung der Ausstellung zu einem eigenmächtigen Unternehmen" im Übergang zum 19. Jahrhundert sieht er in Paris und anderswo die Entwicklung einer "überlegten Ausstellungstechnik" an, die sich unter anderem dadurch auszeichne, daß sie "außer der besonderen Anordnung der offiziellen Repräsentationsstücke durch bewußte Regieführung die Haupt- und Modewerke heraushebt und Nebensächliches oder Unerwünschtes zurücktreten läßt." (S. 256). Vgl. hierzu Sandt, 'Fréquentation des Salons", S. 46f., wo es heißt, von 1801 an habe jeder Salon im Zeichen einzelner Schlüsselwerke gestanden. Die von Koch und Sandt genannten Tendenzen sind im Laufe des 19. Jahrhunderts überall in Europa zu beobachten. Gerade in den Permanenten Ausstellungen waren die Grenzen zwischen einer aufwendigen Präsentation des 'Zugstückes' und seiner separaten Ausstellung fließend.

1445 Siehe das ausführliche Zitat oben , S. 393f.

1446 Vgl. oben, S. 128f.

hervor, in der es an einer Stelle heißt, mit seiner kolossalen Größe ("18 Fuß lang und gegen 10 Fuß hoch") erfordere es, "um gehörig wirken zu können, eine Entfernung des Beschauers von mindestens 30 Fuß"[1447].

Was die Kritiker und den engeren Zirkel des Publikums mehrheitlich mit Skepsis erfüllte, das große Publikum dagegen um so mehr anzog, waren die Inszenierungsmöglichkeiten, welche die Einzelbildausstellung bot. Das konnte in zwei Richtungen gehen: Der umgebende Raum ließ sich einerseits durch die Aufstellung von Spiegeln, Einrichtungsgegenständen oder zum Sujet passenden Accessoires soweit 'anreichern', daß er vom Gemälde selbst ablenkte, andererseits durch eine strenge Lichtregie geradezu negieren, so daß außer dem Gemälde nichts wahrnehmbar war. Auf dem Weg zu Munkácsys *Christus vor Pilatus* mußte der Ausstellungsbesucher gar Acht geben, um nicht zu stolpern, und vor dem Bild angelangt war er dann gleichsam mit ihm allein, auch wenn sich noch andere Personen im Raum befanden - diese sah man ja kaum.[1448] Noch stärker mag dieser Effekt in der 'Kapelle' mit Gabriel Max' *Christuskopf* oder dem 'geschlossenen Zimmer' mit der *Erscheinung in der Walpurgisnacht* gewesen sein.[1449] Nun handelt es sich hier allerdings um extreme Fälle. In der Regel beließen es die Veranstalter dabei, ein 'gediegenes' Ambiente und gute Lichtverhältnisse zu bieten.

2.2. Rezeptionsweisen

2.2.1. Ideal und Realität

In Wests Picture Gallery herrschten, dem Stich von 1821 mit der Innenansicht des Lokals (Abb. 17) nach zu urteilen, optimale Bedingungen zum Betrachten der Gemälde. Das sitzende Paar links im Vordergrund sucht mit Hilfe eines Katalogs in die Geheimnisse von *Der Tod auf dem fahlen Pferd* auf der gegenüberliegenden Seite des Saals einzudringen. Handelt es sich auch um eine vom Stecher arrangierte Szenerie, ein idealisierte, vermutlich Werbezwecken dienende Ansicht der Galerie, so ist doch bezeichnend, daß das Paar nicht auf der rechten, scheinbar für Betrachter des genannten Bildes bestimmten Bank Platz genommen hat, sondern links. Von hier aus, schätzungsweise 12 Meter von der monumentalen Leinwand entfernt, ließ sich die Komposition bequem überblicken. Nun waren die Räumlichkeiten in der Regel allerdings bescheidener als in der von Wests Söhnen eingerichteten Galerie, die seinerzeit als das größte Ausstellungslokal Englands galt, und im späteren 19. Jahrhundert brachten die wachsenden Formate selbst Veranstalter in Verlegenheit, die Historiengemälde bis dahin stets unter passablen Bedingungen präsentieren konnten. Die Diagonalaufstellung von Matejkos *Triumphzug der*

1447 *Dioskuren*, 1857, S. 62. Vgl. in der Chronik S. 443f.
1448 Siehe in der Chronik S. 482.
1449 Siehe ebd., S. 472f. u. 475.

Jungfrau von Orleans in Rheims 1887 im Österreichischen Kunstverein war selbst für das geübte Auge des Kritikers zuviel: Vergeblich, klagte ein enttäuschter Rezensent in der *Kunst-Chronik*, suche man "in dem engen Raum einen Punkt, das Ganze zu übersehen, um halbwegs einen Totaleindruck der Komposition zu gewinnen"[1450]. Als Makarts *Einzug Karls V.* Ende 1878 in der Glashalle des Hamburger Hotels *Viktoria* ausgestellt war, bemängelte ein Kollege, daß es "nur aus einer Nähe zu sehen ist, welche uns das ganze Gemälde mit einem Blick zu erfassen nicht gestattet"[1451]. Einige Monate später in Dresden mußte es "sogar etwas schräg gerückt werden"[1452], um in den Saal des Kunstvereins hineinzupassen.

Ein anderer Umstand, der es selbst bei ausreichend vorhandenem Platz häufig unmöglich machte, ein Gemälde aus größerer Distanz auf sich wirken zu lassen, war das Gedränge, das bei Einzelbildausstellungen herrschte. Nur gelegentlich, etwa 1808 bei der Ausstellung von Davids *Krönung des Kaiserpaars*, wurde das Exponat so hoch gehängt, daß es auch von weitem über die Köpfe der Besucher hinweg vollständig zu sehen war (Abb. 27). Das hatte den Nachteil, daß man bei näherem Herantreten gerade die oberen Partien des Bildes aus immer ungünstigerem Winkel sah - und näher herantreten wollte man ja durchaus, nachdem man sich einen Gesamteindruck verschafft hatte. Die zeitgenössische Presse berichtete im Falle der Ausstellung der *Sabinerinnen* über die Angewohnheit vieler Besucher, die Leinwand aus nächster Nähe, gar unter Zuhilfenahme von Lupen, zu begutachten.[1453] Auch auf der Eintrittskarte zur Ausstellung von *Gibraltar* (Abb. 12) sieht man unmittelbar vor dem Gemälde einen Mann knien, der mit der Lupe prüfend ein Detail in Augenschein nimmt. Dieses 'Abtasten' der Bildoberfläche auf der Suche nach malerischen Finessen gehörte bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus zum üblichen Verhalten anerkannter oder vorgeblicher Kenner, mag dann aber aufgrund des stilistischen Wandels zumindest bei der Betrachtung monumentaler Gemälde aus der Mode gekommen sein. Bewunderte man noch an Pilotys mittelgroßen Historienbildern der fünfziger und sechziger Jahre die Meisterschaft, mit der die Oberflächenbeschaffenheit unterschiedlichster Dinge, insbesondere von Textilien aller Art, täuschend echt wiedergegeben war, so boten die riesigen, mit breitem Pinsel zügig gemalten neobarocken machines des letzten Jahrhundertdrittels in dieser Hinsicht nur wenig. Makarts *Einzug Karls V.* etwa ist entschieden auf Fernwirkung berechnet, und auch wenn es hier einzelne 'Leckerbissen', wie die raffiniert auf die Leinwand gebrachte Turbanträgerin (Abb. 47, 48), zu entdecken gab, ist fraglich, ob die Liebhaber akkurater Maltechnik und bravourösen Illusionismus bei der Betrachtung des Gemäldes aus der Nähe auf ihre Kosten kamen. Begeisterte Anhänger Makarts, von denen es unter den Kritikern etliche gab, waren hier freilich anderer Meinung. Einer von ihnen schrieb anläßlich der Ausstellung des Bildes in Hamburg oder Bremen: "Es bedarf erst einer ruhigen Vertiefung in das Werk, um auch hier die reiche, überall ausgegossene Pracht zu erkennen, die in seiner Catarina Cornaro sofort blendend in die Augen sprang. Der Reichtum ist so groß, daß man förmliche

1450 Siehe ebd., S. 492f.
1451 "Speckter, Hans. Sammelband mit Zeitungsausschnitten", S. 21. Vgl. oben, S. 204.
1452 Siehe oben, S. 211f.
1453 Vgl. den entsprechenden Hinweis bei Lajer-Burcharth, "Les Sabines", S. 479.

Entdeckungsreisen auf der ungeheuren Leinewand machen kann und auf jedem Quadratfuß gewiß irgend ein Juwel vollendeter Technik finden wird"[1454].

In dem Zitat klingt an, daß sich zumindest ein Teil des Publikums ausgiebig mit einem Monumentalgemälde wie dem *Einzug Karls V.* beschäftigte. Das kann insofern nicht überraschen, als von den Besuchern kaum zu erwarten ist, daß sie ein beträchtliches Eintrittsgeld zahlten, um nach wenigen Minuten wieder den Saal zu verlassen. Dennoch verdient dieser Punkt Beachtung, denn die Gefahr ist groß, ihn zu übergehen und hinsichtlich der Dauer und Intensität der Bildbetrachtung heutige Gepflogenheiten zum Maßstab zu nehmen. Wie lange sich die Betrachtung von Tourneebildern hinziehen konnte, welche Unterschiede dabei allerdings auch innerhalb des Publikums bestanden, geht aus einer anderen Anfang 1879 erschienenen Besprechung des Gemäldes hervor, in der es an einer Stelle heißt, wem ein für die "Musik der Farben"[1455] empfängliches Auge fehle, "dem ergeht es vor dem Bilde wohl etwa wie dem Unmusikalischen in einem Symphonieconcert, und er wird nicht begreifen, wie andere stundenlang davor sitzen können, während er in 10 Minuten alles gesehen zu haben glaubt, was überhaupt auf der Leinewand zu sehen ist". Wie vage und floskelhaft das Adjektiv "stundenlang" auch immer klingt, sicher ist, daß der Autor zehn Minuten für die Betrachtung des Gemäldes als völlig unzureichend ansah, einen Zeitraum mithin, die der durchschnittliche Ausstellungs- oder Museumsbesucher heute kaum noch vor einem einzelnen Kunstwerk zubringt, geschweige denn ein Vielfaches davon. Erinnert sei an dieser Stelle an die zweifellos nicht rhetorisch gemeinte, sicherlich hier und da befolgte Empfehlung eines anderen Kritikers, das Gemälde angesichts der schlechten Lichtverhältnisse in der Glashalle des Hamburger Hotels "sowohl bei Tage wie Abends zu besichtigen, auch zuvor mit Hülfe einer Photographie ... sich mit dem Gegenstande einigermaßen vertraut zu machen"[1456].

Daß man sich in der Tat schon vor dem Ausstellungsbesuch über das Thema und die wichtigsten Gestaltungsmerkmale des Gemäldes informierte, belegt eine Meldung im *Deutschen Kunstblatt*, in der über die Ausstellung von Wilhelm Kaulbachs Karton *Homer und die Griechen* 1852 in der Rotunde des Alten Museums in Berlin unter anderem folgendes berichtet wird: "Die Zeitungen brachten Beschreibungen in Versen und Prosa, hexametrische Erklärungen und tiefsinnig-prosaische Einhüllungen [sic!], welches Alles man ausschnitt und damit in die Rotunde eilte. Eine versificirte Schilderung, die dort verkauft wurde, war in drei Tagen vergriffen"[1457]. Vermutlich verfuhr man ähnlich mit den ausführlichen Besprechungen separat ausgestellter Gemälde, die in den Feuilletons der Tagespresse meist schon unmittelbar nach der Eröffnung der Schau erschienen. Das wichtigste Hilfsmittel zum Verständnis des Werkes waren die an der Kasse erhältlichen 'Schilderungen', erläuternde Broschüren, deren Text man im Saal rasch überfliegen konnte. Nicht immer tat man das für sich allein oder im Kreis der Familienangehörigen oder Freunde, mit denen man die Ausstellung besuchte: In der überfüllten Wereschtschagin-Ausstellung 1881 im Wiener Künstlerhaus, wo die "schaulustige Menge"[1458] in "3-4

1454 "Speckter, Hans. Sammelband mit Zeitungsausschnitten", S. 25.
1455 Ebd., S. 24.
1456 Ebd., S. 21.
1457 Siehe in der Chronik S. 437.
1458 Siehe ebd., S. 485.

Reihen dicht gedrängt" vor den Bildern stand, erläuterte "hin und wieder ein improvisirter Cicerone durch Vorlesen der betreffenden Katalogstelle" den Gegenstand der jeweiligen Darstellung. Hier deuten sich eine Kontaktfreudigkeit und eine Gesprächsbereitschaft an, möglicherweise auch Reste eines verbindenden Gefühls, über soziale Grenzen hinweg gemeinsam *das* Publikum zu bilden, wie man sie heute in den selbst bei dichtem Gedränge eigentümlich stillen Ausstellungssälen kaum mehr antrifft. Damit ist die Kommunikation zwischen den Besuchern angesprochen, um die es im folgenden Abschnitt gehen soll.

2.2.2. Konversation und Diskussion

Walter Graßkamp sieht den Verfall der höfischen und bürgerlichen Gesprächskultur, den Goethe 1799 in der Abhandlung *Der Sammler und die Seinigen* noch einmal "wie in einem Schlußbild"[1459] zusammengefaßt habe, bereits früh im 19. Jahrhundert einsetzen. Ein Symptom dafür seien parodistische Schriften wie die 1834 erschienene *Anleitung zur Kunstkennerschaft oder die Kunst in drei Stunden ein Kenner zu werden*, in denen emphatische Vorstellungen wie die vom Gespräch als einer dem materiellen Besitz gleichrangigen geistigen Form der Aneignung von Kunst zu Grabe getragen würden. Deutlich werde das aber auch an der mit dem aufblühenden Pressewesen immer mächtigeren Instanz der Kunstkritik: "Die Zeitungskritik tritt an die Stelle der Konversation. Der Bürger, der zu Beginn seiner Epoche darauf aus war, zu seinem Eigentum einst auch eine eigene Meinung rechnen zu dürfen, delegiert die Meinungsbildung in Sachen Kunst an die sich etablierende monologisierende Kunstkritik und Kunstwissenschaft"[1460]. Diese Entwicklung stehe in enger Verbindung mit der Wandlung des Kunstlebens von einem um die Kunstvereine herum angesiedelten sozialen Refugium gebildeter Bürger zu einem nach allen Seiten hin offenen Tummelplatz der sich formierenden Massengesellschaft: "Wie später an die Stelle der eingeschworenen Sozietät das formlose Publikum trat, nahm das Schweigen den Platz der Konversation ein"[1461]. Ein Wort von Jürgen Habermas zitierend, der in diesem Zusammenhang vom Übergang vom "kulturräsonierenden zum kulturkonsumierenden Publikum" sprach, gibt Graßkamp zu bedenken, daß man die pessimistische Perspektive, in der Habermas und andere diesen Prozeß rekonstruierten, nicht unbedingt teilen müsse, habe die allgemeine Zugänglichkeit der Kunst doch einen zwar kleinen, aber doch einen Fortschritt für Viele bedeutet, und die daraus erwachsenen "individuellen Chancen" - gemeint sind wohl Bildungs- und soziale Aufstiegschancen - dürfe man nicht unterschätzen. Überdies könne es nicht darum gehen, "die Ausgangssituation einer Konversation treibenden Sozietät zur Idylle zu erheben, die durch Popularisierung um ihren Rang gebracht worden sei. Denn niemand weiß

1459 Graßkamp, *Kunst und Öffentlichkeit*, S. 19f.
1460 Ebd., S. 20.
1461 Ebd., S. 24f.

genau, ob diese Konversation die Aneignung von Kunst tatsächlich besser leistete als der sich selbst überlassene schweigende Museumspassant".

Nun weiß aber bislang niemand auch nur genau, wie die genannte Entwicklung sich im einzelnen vollzog, welchen Stand sie wann erreichte, und wann sie im wesentlichen beendet war. Graßkamp, dem es vorrangig allerdings auch um anderes, nämlich ihre Folgen bis in die heutige Zeit hinein geht, hält sich aus gutem Grund damit zurück, ein chronologisches Gerüst zu entwerfen oder gar die verschiedenen Etappen zu beschreiben. Aus seinen - freilich nur auf einer hauchdünnen Quellenbasis gründenden - Ausführungen wird jedoch deutlich, daß er sie im Laufe des 19. Jahrhunderts rasch fortschreiten und an dessen Ende weitgehend abgeschlossen sieht. Hier wartet noch viel Forschungsarbeit. Der folgende Überblick mit Beispielen aus den Zeitschriften kann wiederum nur einen Anfangsbeitrag leisten, eines dürfte er aber bereits eindeutig belegen: Mag das Niveau der Unterhaltungen mit der Ausweitung des Publikums auch kontinuierlich abgenommen haben - jene Stockholmer Korrespondenz[1462] von 1856 ist ein Hinweis darauf - so ging es in den Ausstellungssälen doch weiterhin laut und lebhaft zu. Noch zu Beginn der achtziger Jahre ist der 'sich selbst überlassene schweigende Museumspassant' nicht in Sicht, wenn man den Hinweis auf die hin und wieder in der Wereschtschagin-Ausstellung anzutreffenden 'improvisierten Ciceroni' verallgemeinern darf. Der Übergang zum stummen Abschreiten der Schauwände, zur "vereinzelnden, atomisierten Prozession entlang der Bilderwände"[1463], den Graßkamp, ohne genaue Zeitangaben zu machen, jedenfalls nicht erst am Ausgang des 19. Jahrhunderts ansiedelt, ist vielleicht doch eher eine typische Erscheinung des 20. Jahrhunderts.

Als de Keysers *Schlacht bei Worringen* und Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* 1840 gemeinsam im Städelschen Institut in Frankfurt ausgestellt wurden, "veranlaßte diese unmittelbare Gegenueberstellung zweier der hervorragendsten Repraesentanten entgegengesetzter Richtungen der heutigen Kunst die lebhaftesten Debatten ..."[1464]. Das war bei dem Aufeinandertreffen der Bilder de Biéfves und Gallaits mit Lessings *Hus vor dem Konzil zu Konstanz* zwei Jahre später in Berlin nicht anders.[1465] Und als Lessing seinen jüngst vollendeten *Hus vor dem Scheiterhaufen* dem Publikum 1850 im Großen Saal der Düsseldorfer Akademie vorstellte, wurden dort "Ansichten und Urtheile ausgetauscht, zu denen der Gegenstand wie der Urheber des Werkes der Motive und Anknüpfungspunkte genug darbieten und welche nicht selten über die Grenzen der Aesthetik und Technik in andere mehr oder weniger abgelegene Gebiete hinüber schweifen"[1466]. Das Mitbringen von Zeitungsartikeln und der reißende Absatz erläuternder Broschüren bei der Ausstellung des Kaulbachschen Kartons 1852 in Berlin würde für sich gesehen Graßkamps These von einer bis hin zur Unterdrückung individueller Urteilsbildung reichenden Macht der Kritik stützen, doch im Kontext der Meldung werden die Artikel und

---

1462 Siehe oben, S. 393f.
1463 Graßkamp, *Kunst und Öffentlichkeit*, S. 24.
1464 Siehe oben, S. 125.
1465 Siehe oben, S. 128f.
1466 *Deutsches Kunstblatt*, 1850, S. 217.

Broschüren zu bloßen Hilfsmitteln eines unabhängig diskutierenden und urteilenden Publikums:

> "Man eilt von allen Seiten, um die Zeichnung von dem neuen Bilde zu sehen ... man sprach in allen Kreisen nur von dem Karton ... man hörte enthusiastische Ausbrüche der Bewunderung, Zweifel, Erörterung, Streit, Würdigung u.s.w., überall aber Beschäftigung mit dem Karton ... Man drängte sich, namentlich in den letzten Tagen, vor der grossen Tafel und es war des Fragens und Zeigens davor kein Ende"[1467].

Leutzes unmittelbar nach der Fertigstellung im Düsseldorfer Atelier des Künstlers ausgestelltes Historienbild *Washington bei Monmouth* gab 1854 Anlaß zu "mehr oder weniger lebhaften und mehr oder weniger interessanten Disputationen"[1468], und vor Yvons *Einnahme der Feste Malakoff*, einem der Hauptwerke des Pariser Salons von 1857, wurden auf den in die Saalmitte gestellten Divans "lange dauernde Sitzungen"[1469] gehalten. Ebenfalls 1857 äußerten sich in der Heidelberger Ausstellung von Feodor Dietz' *Zerstörung Heidelbergs* "Landleute"[1470], die aus der Umgebung herbeigeströmt kamen, "um ihren Kindern den 'bösen Mélac' zu zeigen", in "kräftig nationalen Ausdrücken" über den in der regionalen Erinnerung noch sehr lebendigen "Städtezerstörer". Als die Wiener Künstlergenossenschaft im März 1879 Makarts Skizzen für den Festzug zu Ehren des österreichischen Kaiserpaars präsentierte, sah man im Künstlerhaus "zahlreiche Gruppen aus dem Handwerker- und Arbeiterstande"[1471], die "in lebhafter Discussion über das Einst und Jetzt ihrer äußeren Erscheinung begriffen waren". Ein Kritiker, der Anfang 1882 in den Münchener *Neuesten Nachrichten* die in der Stadt ausgestellte, höchst umstrittene Kreuzigungsdarstellung von Gabriel Max *Es ist vollbracht* besprach, erwähnte an einer Stelle die verschiedenartigen Urteile, die vor dem Bild laut geworden seien und die er im Stillen verfolgt habe.[1472]

2.2.3. Bildlektüre

Nun gab es daneben auch die individuelle, stille Beschäftigung mit dem Kunstwerk, gleichsam die Aufnahme eines Zwiegesprächs mit ihm, doch auch sie hatte wenig gemein mit jenem flüchtigen, passiven, schweigenden 'Konsumieren' und 'Flanieren', das Graßkamp in Anlehnung an Habermas und Benjamin als mächtig aufkommende, bald dominierende Form der Kunstrezeption im späteren 19. Jahrhundert darstellt. Die Rede ist von jener intensiven Anteilnahme am Bildgeschehen, dem Sichhineinversetzen in die auf der Leinwand erstandene Bildwelt, wie sie einem in den Quellen so häufig begegnet. Bereits 1834 sahen sich "verschiedenste Klassen der Beschauer"[1473] in das als außergewöhnlich realistisch empfundene Schlachtengemälde von Peter Heß *Niederlage der Österreicher*

1467 Siehe in der Chronik S. 437.
1468 *Deutsches Kunstblatt*, 1854, S. 110.
1469 Siehe in der Chronik S. 444.
1470 Siehe ebd., S. 442.
1471 *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1879, S. 194.
1472 *Münchener Neueste Nachrichten*, 11. Januar 1882. Der betreffende Artikel ist abgedruckt bei Lehmann (Hg.), *Stimmen der Kunstkritik*, o. S. (S. 9).
1473 Siehe oben, S. 121.

bei Wörgl förmlich hinein, folgten dem Maler auf Einladung eines nicht minder begeisterten Kritikers "in's Dickicht des Kampfes". Vier Jahrzehnte später nahm das Gemälde Franz Adams Aus der *Schlacht bei Sedan* das Publikum noch auf dieselbe Weise gefangen:

> "Indem der Künstler den Beschauer mitten in das großartige Schlachtendrama hineinversetzte, interessirt er diesen von vornherein lebendiger für das Bild. So kommt es, daß wir unwillkürlich die scheinbare Kaltblütigkeit unserer Infanterie ... theilen, daß wir überhaupt den lebhaftesten Antheil an dem Kampfe nehmen, daß wir mit den ernst dreinblickenden Landsleuten die ungeheure Spannung über den Ausgang der Attaque mitfühlen"[1474].

Bezeichnend ist die Bemerkung in einer Salonbesprechung von 1857, in der es über Yvons *Einnahme der Feste Malakoff* heißt: "Das Ganze ist gut aufgeschlagen, und man liest darin wie in einem Buche"[1475]. Zur gefälligen Lektüre bestimmt war nicht nur die Schlachtenmalerei, sondern jede Art von erzählender Malerei: Frith' *Derby-Tag*[1476] glich einem Sammelband kleiner Anekdoten, Siemiradzkis *Lebende Fackeln des Nero*[1477] einem pompösen historischen Roman, Payers *Bai des Todes*[1478] einem packenden Dokumentarbericht. Mit welcher Ausdauer die Bilder im Ausstellungssaal 'gelesen' wurden, davon geben folgende Auszüge aus einer Besprechung des Payerschen Gemäldes eine Vorstellung:

> "Wunderbar und schaurig zugleich hat es der Maler verstanden, aus dem Gesichtsausdrucke und der Lage der Leichen die Charakteristik der einzelnen Personen lesen zu lassen. Neben dem verzweifelt blickenden jungen Offizier der alte Seemann, der in stiller Ergebenheit ruhig eingeschlafen zu sein scheint; der dort hat im frommen Glauben an ein besseres Jenseits seine Seele dem Herrn empfohlen und bis zum letzten Herzschlage noch die Bibel in den erstarrten Fingern gehalten; jener hat die ihn umringenden Gefahren und nach seinem Tode seiner wartenden Schrecknisse nicht mehr zu schauen vermocht, und mit einer Binde vor den Augen ist er verschieden. Ein beutegieriger Eisbär umschnüffelt bereits des Unglücklichen Beine. Nur einer lebt ... Die das grausige Schauspiel umgebende Scenerie bilden gigantische Eisblöcke ..."[1479].

Wo so viel gezeigt wurde, und wo der Betrachter seinerseits willens und fähig war, so viel zu sehen, da wundert es nicht, daß er die Welt um sich herum vergaß, um eine Stunde oder länger vor dem Gemälde, in der Welt, die sich darin auftat, zu verweilen. Hier nahm die Rezeption des Tourneebildes etwas vom Erlebnis des Films vorweg, ähnelte der Besuch der Einzelbildausstellung dem des Filmtheaters in unserer Zeit.

Stets war auch die eigene Phantasie gefragt. Selbst bei Darstellungen mit erzählerisch reicher Substanz schmückte man, wie etwa aus der Beschreibung der *Bai des Todes* herauszulesen ist, die geschilderte Handlung kräftig aus, dachte sich bei jedem Detail etwas hinzu. Der Betrachter nahm also eine aktive Rolle ein; er las nicht nur, sondern erzählte gewissermaßen die Geschichte für sich selbst nach. Darin lag für das Publikum anscheinend ein großer Teil des 'Unterhaltungswertes' derartiger Gemälde und damit ein wesentlicher Reiz des Ausstellungsbesuchs. Besonders deutlich wird das dort, wo inhaltlich weitaus weniger ergiebige Bilder separat ausgestellt wurden. Hier war der Betrachter noch viel

---

1474 *Dioskuren*, 1874, S. 182. Vgl. in der Chronik S. 471.
1475 Siehe in der Chronik S. 444.
1476 Siehe ebd., S. 445f.
1477 Siehe ebd., S. 474f.
1478 Siehe ebd., S. 488f.
1479 Die vollständige, wesentlich längere Beschreibung ist abgedruckt ebd., S. 489.

direkter zur 'Mitarbeit' aufgerufen. Ein Beispiel dafür ist Delaroches Porträt *Napoleon in Fontainebleau* (Abb. 39). Viel mehr als der sichtlich entmutigte, kraftlos dasitzende, starr vor sich hinblickende Kaiser und Feldherr ist nicht zu sehen. Für eine separate Ausstellung scheint es daher kaum geeignet zu sein, und doch zog es 1851 in Wien 50.000 Besucher an. Die Geschichte Napoleons war damals in Europa allerdings so allgemein bekannt wie heute allenfalls die Geschichte Hitlers, so daß dem geschichtlich bewanderten Ausstellungsbesucher die wenigen von Delaroche gegebenen Informationen vollauf genügten. Er nahm sie zum Ausgangspunkt, eigene Betrachtungen anzustellen, und gerade ihre Spärlichkeit ermunterte ihn dazu. Napoleon erscheint hier einmal nicht in repräsentativer, für die Öffentlichkeit bestimmter Pose, sondern er wird vom Maler, und damit zugleich vom Betrachter, heimlich beobachtet, und zwar vermutlich unmittelbar nach der erzwungenen Abdankung am 6. April 1814. In sich selbst versunken, äußerlich gebrochen, läßt er die Ereignisse der zurückliegenden Monate und Jahre an sich vorbeiziehen, denkt vielleicht auch an das, was ihn und Frankreich in der Zukunft erwartet. Der Betrachter trat ihm in diesem privaten Moment fast wie ein Vertrauter, und selbst in Wien sicherlich ohne Haß und Schadenfreude, gegenüber. Im Wissen, wie die Dinge stehen, begann auch er von hier aus eine imaginäre Reise in die Vergangenheit und Zukunft, wobei es sich gegenüber Napoleon in der vorteilhaften Position befand, auch dessen weiteres Schicksal bereits zu kennen. Auch auf diese Weise konnte man offenbar leicht eine Stunde oder mehr vor einem einzelnen Gemälde verbringen: Die Handlung vollzog sich nicht auf der Leinwand, sondern im Kopf des Betrachters. Das Kunstwerk wurde als Denkanstoß begriffen. Darin liegt eine kreative Leistung, die wir nicht übersehen oder leichtfertig als ein selbstgefälliges Bildungsspiel abtun sollten.

2.2.4. Andacht, Verehrung, Angriff

In seinen Ausführungen zum Publikum und zur Rezeption im 19. Jahrhundert weist Graßkamp darauf hin, daß in der besonderen Aufmerksamkeit, welche die Zeitgenossen der Kunst schenkten, ein "Erbe der Religion"[1480] überlebt habe, nämlich "die Haltung der *Verehrung*, die dem Fetisch entgegengebracht wird". Diese Verehrung habe im Gegensatz zu der "meist statischen Adorationsversammlung der Kirche" die Form einer "vereinzelnden, atomisierten Prozession entlang der Bilderwände" angenommen. Die von Graßkamp behauptete Vorherrschaft dieser Art der Wahrnehmung und des Umgangs mit den Kunstwerken wurden in Zweifel gezogen und entsprechende Beispiele dafür gebracht, daß sich das Publikum häufig lebhaft über sie austauschte oder aber sie als anregende Lektüre genoß. Daneben ist nun in der Tat vielfach auch ein gleichsam religiöses Verhältnis zur Kunst - und ein andachtsvoller Umgang mit dem einzelnen Werk - zu beobachten, das sich in der Einzelbildausstellung naturgemäß nicht als

1480 Graßkamp, *Kunst und Öffentlichkeit*, S. 24.

'Prozession' äußerte, sondern mehr mit jener 'statischen Adorationsversammlung' gemein hatte. Wichtiger ist jedoch eine andere Erkenntnis, die aus den folgenden Beispielen zu gewinnen ist: Die fetischhafte Verehrung galt nicht, wie Graßkamp es im Einklang mit der kunst- und kulturgeschichtlichen Forschung darstellt, ja wie es mittlerweile für selbstverständlich gehalten wird, stets allein dem Kunstwerk als solchem, sondern überraschenderweise oftmals vor allem dem jeweiligen Gegenstand der Darstellung. Damit gerät nun keineswegs die festgefügte und wohlbegründete Vorstellung ins Wanken, nach der die Kunst im 19. Jahrhundert - gleich der Bildung, der Wissenschaft, der Nation, der Politik, der Arbeit, oder auch der Familie - religiöse Funktionen übernommen habe und zu einer 'Ersatzreligion' geworden sei.[1481] Doch scheint daneben das traditionelle, bis dahin dominierende Verständnis des Kunstwerkes als Medium oder als Stellvertreter länger lebendig geblieben zu sein als gemeinhin angenommen.

Die "silence religieux"[1482] im Angesicht der *Sabinerinnen* und die "dead silence"[1483], die 1823 bei der Londoner Ausstellung von Rubens Porträt der Helene Fourment herrschte, das waren eindeutig Ehrfurchtsbezeugungen gegenüber dem Kunstwerk und seinem Schöpfer. Anders ist dagegen zu erklären, warum selbst die 'größten Schreihälse leise und ernsthaft wie in einer Kirche'[1484] sprachen, als sie 1808 in Caspar David Friedrichs Wohnung das verdunkelte Zimmer betraten, in dem das neue Altarbild des Künstlers aufgestellt war: Man ließ sich gefangennehmen von der durch das Arrangement hervorgerufenen andächtigen Stimmung, die die Wirkung des Gemäldes erheblich verstärkte. Das bedeutet jedoch, daß das Bild auch, vielleicht sogar vornehmlich, in seiner Bestimmung als Retabel gesehen wurde. Bei folgendem Beispiel ist von der Rolle der Malerei als Religions*ersatz* noch weniger zu merken: William Dunlap, der in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts mit großem Erfolg religiöse Monumentalgemälde auf Ausstellungsreisen entlang der amerikanischen Ostküste schickte, berichtete, daß, als seine *Verurteilung Christi* im Herbst 1822 in Portsmouth Station machte, dort eine Predigt über das Bild gesprochen wurde und der Kirchenvorstand die Gläubigen dazu aufforderte, es sich an einem Sonntagabend anzuschauen.[1485] Die aufgeschlossene Haltung der Geistlichen galt nicht etwa dem Gemälde als Kunstwerk, sondern als Instrument zur Unterweisung der Gläubigen. Man schätzte die Ausstellung als Predigthilfe, als willkommene Gelegenheit, die Heilsgeschichte zu veranschaulichen. Das war auch der Grund, weshalb man Dunlap an verschiedenen anderen Orten kostenlos Kirchengebäude zur Vorführung seiner Werke überließ.[1486]

Nun zur Bedeutung des Bildes als Stellvertreter. Die Evokation des Dardestellten, jener alte Zauber, der vor allem religiöser Kunst zu allen Zeiten in mehr oder minder hohem Maße eigen war, der so stark sein

---

1481 Nipperdey, *Deutsche Geschichte, Bd. 1*, S. 442, und ders., Bd. 2: *Machtstaat vor der Demokratie*, München 1990, S. 516ff.
1482 Siehe oben, S. 85.
1483 Balston, *Martin*, S. 77. Balston zitiert Hadyons Schüler William Bewick, der mit John Martin zusammen die Ausstellung besuchte. Martins Angewohnheit, mehrfach laut hintereinander zu niesen, habe ihn in einige Verlegenheit gebracht, weil die Geräusche in der "dead silence" des Raumes unangenehm aufgefallen seien.
1484 Siehe oben, S. 119.
1485 Dunlap, *History*, Bd. 1, S. 291.
1486 Ebd.

konnte, daß er Wallfahrten, umgekehrt aber auch Bilderstürme auslösen konnte, blieb an der Schwelle zur Moderne erstaunlich lebendig: Im Katalog der großen Nachlaßauktion nach Wests Tod heißt es über dessen *Verurteilung Christi*, die Ausstellungsbesucher hätten sich dem Gemälde "spontaneously uncovered"[1487] genähert. Folgende Episode, die sich während der Ausstellung von Haydons *Christi Einzug in Jerusalem* 1820 in Glasgow ereignete, schilderte der Künstler in seinen Tagebuchaufzeichnungen: "The enthusiasm of the Scotch for Jerusalem, and even their awe, was extraordinary. At Glasgow, I came in one day to see how it was doing with my hat on. A venerable Scotchman came over and said: 'I think you should take your hat off in sic' an awfu' presence'"[1488]. Und noch bei der Ausstellung von Hunts *Auffindung des Erlösers im Tempel* 1860 in London standen die Besucher laut Maas, der sich auf die Erinnerungen eines Zeitgenossen beruft, in religiöser Ergriffenheit vor dem Bild: "Those patient or lucky enough to get in stood in awe before it, and spoke in whispers as if in church. The reaction of the Civil Servant Arthur Munby, who saw the picture on 6 May, was typical of thousands. 'I cannot trust myself to speak of it', he wrote in his diary, 'it is unique, and simply wonderful ... one should sit before it in quiet, and for hours'"[1489].

Doch wirkte dieser Zauber auch außerhalb der religiösen Themenwelt: Der *St. James's Chronicle* bemerkte 1781 in einem Bericht über die Ausstellung von Copleys *Chatham*: "'The room - whatever number of people it contains - is silent, or the company whispers as if at the bed of a sick person'"[1490]. Im Jahre 1853, also gut siebzig Jahre später, schrieb ein Kritiker in einer Besprechung von Gallaits *Egmont und Hoorn*:

> "'... wir können aus eigener Anschauung bekräftigen, daß der Eindruck, den ... das ... Bild: 'Die Brüsseler Schützengilde vor Egmont's und Hoorn's Leichen' auf viele Zuschauer machte, einem religiösen nahe kam. Stets herrschte feierliche Stille in dem Ausstellungssaale, oft sahen wir unwillkürlich ein Haupt sich entblößen, einen Fuß leise auftreten, ein Gesicht zu nachdenklichem Ernste sich sammeln ...'"[1491].

1487 *Catalogue Raisonée*.

1488 Haydon, *Autobiography and Journals*, S. 291f.

1489 Maas, *Gambart*, S. 120.

1490 Zit. nach Whitley, *Artists*, Bd. 1, S. 358.

1491 *Deutsches Museum*, 1853, S. 768 u. 770. Zit. nach Bringmann, "Dilemma realistischer Historienmalerei", S. 236. Bringmann sieht das Werk Gallaits als unmittelbaren Vorläufer eines neuen Bildtypus in der Historienmalerei, den Piloty 1855 mit seinem *Seni an der Leiche Wallensteins* geschaffen habe, nämlich den des "profanen Andachtsbildes" (S. 235f.). Dieses zeichne sich dadurch aus, daß es nicht nur ein bestimmtes Ereignis in den Einzelheiten seines Ablaufs schildern wolle, sondern den Betrachter zu allgemeinen Überlegungen über "die Vergänglichkeit geschichtlicher Größe, über die Wechselhaftgkeit und Tragik ihres Schicksals" anrege. Piloty erreiche dies vor allem durch den Einsatz sparsamer kompositorischer Mittel, der Beschränkung auf wenige Bildakteure und die Reduzierung der Emotionen auf das tragische Element. Wenn Bringmann unter anderem Delaroche als Vergleichsbeispiel heranzieht, um die Innovation Pilotys herauszustellen, so ist dem mit Hinweis auf das oben (S. 414) behandelte Gemälde *Napoleon in Fontainebleau* entgegenhalten, das die Animation des Betrachters zu freier Meditation über das Thema durch die genannten Mittel schon vor der Mitte des Jahrhunderts, und gerade auch bei Delaroche, anzutreffen ist. Darüber hinaus sei angesichts der zumindest äußerlich gleichartigen Publikumsreaktionen zu Bedenken gebracht, daß vielleicht auch szenisch aufwendige Gemälde wie Copleys *Tod Chathams* dieselbe Wirkung haben mochten, wenn der Gegenstand nur dramatisch genug war und eine Einzelperson dabei im Mittelpunkt stand. Nicht einmal letzteres scheint unbedingt nötig gewesen zu sein: F. v. Holtzendorff, der Payer 1883 für sein Gemälde *Das Bai des Todes* in einem offenen Brief dankte, erhob dessen erzählerisch überreiche Darstellung zu einem "kulturgeschichtlichen" Bild - betitelbar etwa "Der letzte Mensch" -, zu einer realistischen Allegorie des Endes der Menschheitsgeschichte, die als Pendant zur Darstellung Adams im Paradiese gelten könne. *Kunst-Chronik*, 1884, Sp. 157f. Zur Ausstellungsgeschichte des Gemäldes s. in der Chronik S. 437.

Die Eindruck, den einzelne Gemälde auf den Betrachter machten, äußerte sich durchaus nicht immer nur in andächtiger, stiller Bewunderung. Erinnert sei an jenen deutschen Bildungsreisenden, den bei einem Aufenthalt in London 1782 nach eigenem Bekunden Haymans *Übergabe Montreals an General Amherst* buchstäblich zu Tränen rührte: "'If you look at this painting with attention, for any length of time, it affects you so much, that you even shed tears ...'"[1492]. War es hier die Verzweiflung, das Elend, das Ausgeliefertsein der Besiegten, welche Moritz, darin ganz ein Kind der Epoche des Sturm und Drang, die Fassung raubte, so brachte John Martins Gemälde *Der Fall Babylons*, das 1819 in der Ausstellung der British Institution eine Sensation auslöste, die Besucher durch seine stupenden, bis dahin nur aus den Panoramen bekannten optischen Effekte förmlich zum Schwindeln:

> "The spectators crowd around it, some with silent, others with exclamatory, admiration; sometimes very near to look at the numerous small objects that cannot be distinguished at a distance, sometimes farther off to feast upon the grandeur of the whole; leaving it, but still thrilling with the strange and the felicitous impression, coming back to it after having looked at most of the other pictures with an absent mind ...'"[1493].

Hübners *Schlesische Weber*, die auf den heutigen Betrachter in ihrem thetralischen Pathos eher peinlich wirken, wurden in der Berliner Akademieausstellung "belagert und der Eindruck schnitt in die Herzen der Beschauer ... dermaßen ein, das aus Mitleid bedeutende Aufträge auf Leinwand bei den armen Webern in Schlesien gemacht wurden"[1494].

Auch ein fast persönliches Verhältnis zu Tourneebildern ist, im Positiven wie im Negativen, zu beobachten. Dabei richteten sich die Emotionen, es sei noch einmal betont, nicht an das Kunstwerk, sondern an den Gegenstand der Darstellung oder an die dargestellte Persönlichkeit. Bleibtreus *Schlacht bei Wörth* fand 1874 im Münchener Kunstverein "gastlich freundliche Aufnahme, zumal die bayerischen Soldaten ja einen erheblichen Antheil an jener Schlacht genommen haben"[1495]. Vor Dietz' 1857 in Heidelberg ausgestellter *Zerstörung Heidelbergs* ließen dagegen die Einwohner der Stadt, und sogar aus der Umgebung angereiste "Landleute"[1496], die ihren Kindern "den 'bösen Mélac'" zeigen wollten, ihrer Empörung über den "Städtezerstörer" in "kräftig nationalen Ausdrücken" freien Lauf.

Das reichte bis zu kultischen Formen des Umgangs mit dem Bild. Als Franz Adam 1859 das jüngst vollendete Porträt des Marschalls Radetzky in seinem Münchener Atelier ausstellte, empfing er ein anonymes Schreiben, in dem die Bitte geäußert wurde, den beiliegenden, mit weißblauen und schwarzgelben Bändern geschmückten Lorbeerkranz zu "Radetzky's Füßen"[1497] - davon, daß es sich lediglich um ein Porträt desselben handelte, ist bezeichnenderweise nicht die Rede - niederzulegen. Dem Wunsch wurde "natürlich sofort gerne" entsprochen. An dieser Stelle sei mit einem passenden Gegenbeispiel noch einmal der Blick auf die unterschiedliche Zielrichtung gelenkt, die das von Graßkamp angesprochene, aber zu einseitig gedeutete "Erbe der Religion"[1498], nämlich die "Haltung der *Verehrung*,

---

1492 Siehe oben, S. 37.
1493 Siehe oben, S. 65f.
1494 Siehe oben, S. 133.
1495 Siehe in der Chronik S. 471.
1496 Siehe ebd., S. 442.
1497 Siehe ebd., S. 447.
1498 Graßkamp, *Kunst und Öffentlichkeit*, S. 24.

die dem Fetisch entgegengebracht wird", in der Kunst des 19. Jahrhunderts besitzen konnte. Ein Korrespondent der *Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber* berichtete 1802 aus Paris über das Aufsehen, das der junge, noch unbekannte Pierre Narcisse Guerin erregte, als er kurz vor der Eröffnung des Salon das Gemälde *Die Heimkehr des Marcus Sextus* einlieferte: "Dieses bewundernswerthe Kunstwerk brachte einen solchen Enthusiasmus unter den gegenwärtigen Künstlern hervor, dass sie freywillig und einmüthig einen Lorbeerzweig daran hefteten mit der Inschrift: 'Von den Künstlern zuerkannt'"[1499]. Diese Auszeichnung galt dem genialen Maler und seinem Werk, jene dagegen dem "greisen Feldherrn" und der "Sache, für welche er kämpfte".

Wo ein Künstler nach Ansicht Einzelner oder gesellschaftlicher Gruppen religiöse, politische, moralische, oder auch künstlerische Tabus überschritt - bei den "Sensationsmalern" des späteren 19. Jahrhunderts war das keine Seltenheit - konnte er jedoch ebenso heftige Reaktionen *gegen* sich und sein Werk auslösen. Lessings *Hus vor dem Scheiterhaufen* etwa wurde, wie es in Hermann Beenkens frühem Überblick zur Geschichte der deutschen Historienmalerei - allerdings ohne Datierung und Quellenangabe - heißt, "von einem erbitterten Ultramontanen mit dem Messer zerschnitten"[1500]. Die laszive Erotik von Makarts *Pest in Florenz* löste im November 1868 bei der Erstausstellung im Münchener Kunstverein einen Skandal aus und veranlaßte die "Ultramontanen"[1501] zur Herausgabe eines Flugblatts, in dem sie ihren Austritt aus dem Kunstverein ankündigten für den Fall, daß "noch einmal solche Unsittlichkeiten darin zu sehen wären". Am Schluß einer Besprechung von Kaulbachs papstfeindlichem "Inquisitionsbild" machte Friedrich Pecht 1870 in der *Zeitschrift für bildende Kunst* folgende, mit ironischer Spitze versehene Bemerkung:

> "Bezeichnend für den Charakter des Bildes ist auch die durch die Zeitungen bekannt gewordene Thatsache, daß Kaulbach dasselbe nach kurzer Ausstellung [in München, d. V.] bereits wieder zurückgezogen hat, angeblich weil er zahlreiche Drohbriefe erhielt, in welchen ihm die Zerstörung des Bildes in Aussicht gestellt wurde. Der Künstler scheint lieber Märtyrer darzustellen, als ihre Rolle selber zu übernehmen"[1502].

Von Drohbriefen ist im Falle Courbets, der 1873 bei der Ausstellung einer Reihe seiner Werke im Wiener Künstlerhaus auf eine Welle von Feindseligkeit stieß, nichts bekannt, doch gehört wenig Phantasie dazu, sich auszumalen, daß mancher der aufgebrachten Ausstellungsbesucher gern Hand an die Bilder gelegt hätte.[1503]

1499 *Neuen Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, 1802, S. 594.
1500 Hermann Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944, S. 287.
1501 Siehe in der Chronik S. 460f.
1502 *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1870, S. 131. Vgl. in der Chronik S. 463f.
1503 Siehe zu der Ausstellung in der Chronik S. 467f.

2.3. Die Rezeption des Tourneebildes: Ein Fazit

Die Frage nach der Bildrezeption und dem Besucherverhalten in Kunstausstellungen führt zu ebenso differenzierten Antworten wie die nach der sozialen Zusammensetzung des Publikums. Das liegt erstens gerade daran, daß der soziale Status und die Bildung der Besucher, ihre Erfahrung mit Kunst, aber auch ihr Interesse an Kunst, ganz unterschiedlich waren: Die eingeschworene Gemeinschaft der Sammler, Kenner und Liebhaber, die alljährlich Saisonkarten für die großen Akademieausstellungen erwarb und eifrigen Gebrauch davon machte, beschäftigte sich mit den dort gezeigten Werken intensiver als die Créme des Adels, die sich nur zur Eröffnung ein Stelldichein gab, oder auch als kleinbürgerliche Gelegenheitsbesucher, die den günstigen Sonntagstarif nutzten. Ein bildungsreisender, weltläufiger Adeliger sah Dietz' *Zerstörung Heidelbergs* oder Makarts Festzugsentwürfe mit anderen Augen als jene pfälzischen 'Landleute' oder Wiener Handwerker und Arbeiter.

Die Art der Wahrnehmung von Tourneebildern hing zweitens ganz erheblich von den jeweiligen Bedingungen ab, unter denen sie präsentiert wurden. In Copleys Zelt, in jenem Saal des Louvre, wo David die *Sabinerinnen* ausstellte, in den 'geschlossenen Zimmern' und 'Kapellen', wo die Werke von Gabriel Max den Besucher erwarteten, überall dort bestanden andere Voraussetzungen zum Betrachten der Bilder als in den Permanenten oder jährlichen Veranstaltungen der Kunstinstitutionen. Die räumlichen Gegebenheiten und die Beleuchtungsmöglichkeiten waren bei einer separaten Vorführung günstiger, der Spielraum zur Inszenierung sogar unvergleichlich viel weiter, wenngleich das meist riesige Format der Gemälde auch hier mancherlei Kompromisse erzwang.

Und selbst unter optimalen Bedingungen konnte der Ansturm des Publikums den Freunden mußevoller Kunstbetrachtung zeitweilig einen Strich durch die Rechnung machen. Jeder, der heute eine van Gogh-Ausstellung am Tag vor der Schließung besucht, in der Sixtinischen Kapelle den Versuch unternimmt, sich mit der Malerei Michelangelos vertraut zu machen, oder das Lächeln der *Mona Lisa* vor dem Original ergründen will, gewinnt eine Vorstellung davon, wie es während der Ausstellung von Makarts *Einzug Karls V.* sonntags im Wiener Künstlerhaus zuging; von 'Kunstgenuß' konnte dann keine Rede sein. Wochentags hingegen zeigte die Veranstaltung ein anderes Gesicht: Es herrschte eine heitere, ruhige Atmosphäre im Saal, Grüppchen standen im Plausch beieinander, man konnte sich auf der Suche nach dem besten Standort frei umherbewegen. Die Art der Wahrnehmung hing also drittens vom jeweiligen Besucheraufkommen ab und wechselte daher selbst innerhalb einer einzigen Veranstaltung.

Nun weisen die herangezogenen Beispiele eine solche Fülle unterschiedlicher, ja oft gegensätzlich anmutender Rezeptions- und Verhaltensweisen auf, daß eine zusammenfassende Charakterisierung unmöglich erscheint: Von langer, vielleicht stundenlanger Betrachtung 'jedes Quadratfußes' der Leinwand auf der Suche nach malerischen Delikatessen (oder auch Schwächen) war die Rede, von 'enthusiastischen Ausbrüchen der Bewunderung, Zweifel, Erörterung, Streit, Würdigung', von 'langen Sitzungen' und 'lebhaften Diskussionen' vor dem Gemälde, vom Sichhineinversetzen in die Bildwelt bis hin zur völligen Identifikation mit den Akteuren auf der Leinwand, deren 'Kaltblütigkeit' man teilte, deren 'Spannung' man

mitfühlte, von 'silence religieux', 'dead silence' und 'feierlicher Stille' im Angesicht des großen Kunstwerks, von Besuchern, die ehrfürchtig ihren Hut lüfteten, im Gespräch ihre Stimme senkten, gar Tränen vergossen, von Gastfreundschaft und anderen Gunstbezeugungen gegenüber Bildern, aber auch von angedrohten oder tatsächlichen Angriffen gegen sie.

So disparat diese Aufzählung auf den ersten Blick auch wirkt, aus einer gewissen Distanz betrachtet, und gerade im Vergleich zu dem, was man heute aus Kunstausstellungen gewohnt ist, sind durchaus Gemeinsamkeiten feststellbar: Die Kunstwahrnehmung vollzog sich im 19. Jahrhundert offenbar nicht so stumm und passiv wie später. Worauf der Akzent im Einzelfall auch immer lag, ob man das Bild als selbstzweckhaftes Kunstwerk, als Medium zur Verbreitung von Botschaften oder als Stellvertreter des Dargestellten betrachtete - stets wurde es als Angebot zur Kommunikation begriffen und angenommen, wurde seine Aussage ernster genommen, drang sie mehr in die Köpfe und Herzen der Menschen ein. Das Publikum reagierte emotionaler und spontaner, lebte stärker seine Affekte aus, und zwar in jeder Richtung: in schweigender Ergriffenheit vor dem genialen, laut diskutierend vor dem tendenziösen, schimpfend vor dem geschmacklosen Werk. Das deutet hin auf eine festere Verwurzelung der Kunst im Leben der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts gegenüber heute, wo der Streit um die Königswege und Sackgassen der Avantgarde nur noch in den Fachblättern ähnlich heftig wogt wie einst, das große Publikum jedoch aus Mangel an Verständnis oder tieferer Anteilnahme selbst bei spektakulären, mit vielerlei Provokationen aufwartenden Großveranstaltungen wie der Kasseler documenta still durch die Säle zieht, allenfalls in murmelndem Zwiegespräch anzutreffen ist.

V. Funktionen von Einzelbildausstellungen und Tourneebildern für das Publikum

Es erhebt sich die Frage, *warum* das Publikum eigentlich Kunstausstellungen, insbesondere Vorführungen einzelner Gemälde, besuchte, welche bewußten und unbewußten Erwartungen es an sie und die dort gezeigten Werke stellte. Das ist wiederum ein weites Feld, das generelle Antworten kaum zuläßt. Die zeitliche und räumliche Ausdehnung unseres Gegenstands, die Eigenart jeder Veranstaltung und die wechselnden Bedingungen selbst innerhalb nur einer einzigen, vor allem auch die Tatsache, daß zwischen verschiedenen Gruppen innerhalb des Publikums und ihren jeweiligen Motiven zu unterscheiden ist, alle

diese Faktoren ergeben zwangsläufig ein facettenreiches, zum Teil gar widersprüchliches Bild, das im folgenden nur grob skizziert werden kann.

Wie groß die Versuchung aus sozial- und mentalitätsgeschichtlicher Forschungsperspektive auch sein mag, darüber hinwegzugehen: Zuallererst ist doch das 'reine' Interesse an der Kunst zu nennen.[1504] Dieses war freilich sehr unterschiedlich ausgeprägt. Für die kleine adelige und bildungsbürgerliche Elite war die Beschäftigung mit Kunst ein wesentlicher Bestandteil des Lebens. Man besuchte regelmäßig die Permanenten Ausstellungen des lokalen Kunstvereins - zu dessen Mitgliedern man in der Regel selbst zählte - und des Kunsthandels, und scheute weder Kosten noch Mühen, um auch bei den jährlichen Großereignissen wenigstens in den Kunstzentren des eigenen Landes dabeizusein. Wie auch immer wir heute zu den seinerzeit hochgeschätzten Stilrichtungen, Künstlern und Werken stehen mögen: Daß man sich, auch *ohne* Nebenabsichten, an ihnen erfreute, sich für sie begeisterte, sie liebte, ist als ein geschichtliches Faktum hinzunehmen. Der überwiegende Teil des Publikums bestand dagegen aus Gelegenheitsbesuchern, die sich seltener einfanden, und zwar vornehmlich zu den spektakulären Veranstaltungen, also den großen Salons und sensationellen Einzelbildausstellungen. Sie kamen mehrheitlich weniger aus Kunstliebe als aus einer allgemeinen Schaulust, teilweise auch aus gesellschaftlichen Erwägungen. Immerhin wird mancher zufällig oder aus verschiedenen 'kunstfremden' Motiven in die Ausstellung gelangte Besucher dort Interesse für Kunst entwickelt haben. Das gilt für kleine Handwerker und Arbeiter, die sich aus Neugierde einmal in den Kunstverein wagten, ebenso wie für Fabrikanten, Offiziere und Juristen, die gesellschaftliches Kalkül oder Pflichtgefühl dorthin trieb.

Zur näheren Bestimmung jener kunstfremden Motive bietet es sich an, zwischen der (Einzelbild-) Ausstellung als sozialer Begegnungsstätte einerseits und dem Tourneebild als Kunstwerk und visuellem Medium andererseits zu unterscheiden. Beides getrennt voneinander zu betrachten erlaubt es, zum einen die sozialen, zum anderen die 'mentalen' Funktionen genauer zu erkennen. Bei allen Kategorisierungsversuchen muß gleichwohl gegenwärtig bleiben, daß die verschiedenen Motive oder Funktionen sich in der Wirklichkeit stets vielfach überlagerten: Die Ausstellung von Menzels *Krönung Wilhelms I.* 1865 in Berlin war zugleich ein künstlerisches und ein gesellschaftliches, im Hinblick auf den Appell des Gemäldes an Nationalgefühl und Untertanentreue aber auch ein politisch-ideologisches, somit auf mentaler Ebene wirkendes Ereignis, und nicht zuletzt bediente sie das Bedürfnis nach visueller Information.

Zunächst zur Ausstellung als Ort sozialer Profilierung. Die Einzelbildausstellung war in dieser Hinsicht für die gehobenen Kreise der Gesellschaft nicht sonderlich attraktiv; Gelegenheit zu ungestörter Pflege von Kontakten unter Gleichgesinnten und Gleichrangigen, damit auch zur Selbstbestätigung und Abgrenzung nach unten, bot sie lediglich in eingeschränktem Maße, weniger als Kunstausstellungen im allgemeinen. Weitgehend unter sich blieb man nur noch im Alltag des Ausstellungslebens, also in den regelmäßig das Schau- und Kaufangebot wechselnden Permanenten Ausstellungen der Kunstvereine und

1504 Vgl. dazu oben, S. 108.

Kunsthändler, sofern diese nicht gerade mit aufsehenerregenden Zugstücken aufwarteten.[1505] Demgegenüber war die Einzelbildausstellung beim mittleren Bürgertum und bis hinein in klein- und unterbürgerliche Schichten um so beliebter, wurde in deren Gunst allein von den jährlichen Salons übertroffen. In beide Arten von Veranstaltungen strömten die Massen, so daß weder hier noch dort sich jemand im Ausstellungsaal als sozialer Außenseiter vorkam. Gab es in den Salons mehr zu sehen, konnte man darin an den Bilderwänden entlangschlendern, nach Belieben von einem Raum in den anderen wechseln, stets auf der Suche nach interessanten Bildern und Besuchern, so boten Einzelbildausstellungen ein aufregendes Hauptwerk und waren auch sonst stärker auf den Geschmack des großen Publikums ausgerichtet, dem dadurch die Überwindung kultureller Schwellenangst erleichtert wurde. Das begann schon bei der Werbung, die mit Superlativen und Übertreibungen nicht sparte und deren reißerische Parolen man von Schaustellungen aller Art kannte. Derlei Vergnügungen ähnelte häufig genug auch das, was man dann zu sehen bekam: Eine riesige Leinwand mit beeindruckenden Effekten, ein spannendes Thema, eine raffinierte Präsentation des Bildes - mehr war nicht zu verlangen, damit kam man auf seine Kosten. Die Einzelbildausstellung dürfte für viele die erste Begegnung mit Malerei gebracht haben.

Wer seine Scheu einmal überwunden und sich in die 'heiligen Hallen' der Kunst gewagt hatte, bei dem mochte sich ein Gefühl des Triumphes einstellen, war man doch erfolgreich in die Sphäre der 'feinen' Leute vorgedrungen. Es wurde schon zu Beginn dieser Studie angesprochen, daß der Besuch einer Kunstausstellung in dieser Hinsicht einen besonderen 'Sieg' darstellte, gab es hier doch, anders als im Theater oder Konzertsaal, keine Möglichkeit, sich günstigere Rezeptionsbedingungen und soziale Distanz durch den Erwerb der teuren Karten zu erkaufen.[1506] Das daraus erwachsende 'erhebende' Gefühl mochte allerdings rasch in Ernüchterung umgeschlagen sein, wenn man neben sich zwei Kenner in angeregter Unterhaltung über Details eines historischen oder mythologischen Gemäldes sah, dessen Thema man nicht einmal zu benennen vermochte. Übrigens verdient in diesem Zusammenhang nicht nur das spannungsreiche Verhältnis zwischen den auf der sozialen Skala an entgegengesetzten Enden angesiedelten Schichten Beachtung: Das Kleinbürgertum besuchte sicherlich auch deshalb Ausstellungen, um sich durch die Pflege eines Stücks gehobener bürgerlicher Kultur und Lebensart von der Arbeiterschaft, oder auch seinesgleichen, abzusetzen - erinnert sei an die Karikatur jenes Metzgerehepaars im Sonntagsstaat (Abb. 70), das auf dem Rückweg vom Wiener Künstlerhaus selbstzufrieden über die Ringstraße flaniert.[1507]

Nun zu den Gemälden selbst, ihren 'mentalen' Funktionen, ihrer Wirkung als visuelle Medien. Das Tourneebild sträubt sich gegen die weitverbreitete Anschauung, die Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert sei im wesentlichen als Verwirklichung der Idee der "L'Art pour l'Art" anzusehen. Der Auftraggeber im traditionellen Sinne - als Individuum, Interessengruppe oder Institution, mit konkreten

1505 Daran hat sich bis heute übrigens kaum etwas geändert: Die große Mehrheit des Publikums strömt regelmäßig in zeitlich befristete, mit großem Werbeaufwand angekündigte Sonderausstellungen der Museen, um nichts zu verpassen, hat aber kaum je deren ständige Schausammlung gesehen. Die gähnende Leere hier steht in eigentümlichen Kontrast zum Gedränge dort.
1506 Siehe oben, S. 11.
1507 Vgl. dazu oben, S. 199.

Intentionen und Erwartungen an das Kunstwerk - verschwand in der Tat weitgehend am Ende des 18. Jahrhunderts. Lediglich in der monumentalen Freskomalerei blieb er weiterhin dominierend präsent, sonst aber traten die Anforderungen des anonymen Marktes an seine Stelle. Die Kunst war gleichsam sich selbst überlassen - das bedeutete Freiheit, aber auch Legitimationsdruck, Dinge, die bis heute aktuell geblieben sind. Überall bemühten sich daher Künstler und Theoretiker, meist unter dem institutionellen Dach einer Akademie, ihr eine neue Daseinsberechtigung zu geben, indem man ihr entschiedener und mit soliderem theoretischen Fundament als in früheren Zeiten eine Rolle als Träger höchster Werte zuwies. In England leistete Joshua Reynolds, der erste Präsident der Royal Academy, seit 1769 in seinen *Discourses on Art* wesentliches zur Ausbildung solcher Konzepte von "High Art".

Mit welchen Vorstellungen von Kunst das Publikum sich 1760 zum Gebäude der Society of Arts aufmachte, um dort Zeuge der ersten Kunstausstellung auf englischem Boden zu werden, ist schwer zu sagen. Viele Besucher mochten von der Idee, daß Kunst den Menschen geistig, sittlich und geschmacklich erhebe, noch nie etwas gehört haben, oder konnten mit ihr wenig anfangen. Sie trieb eher jener schichtenübergreifende Hunger nach Unterhaltung und Attraktionen, den Altick in seiner Geschichte der "Shows of London" in einer unendlichen Fülle von Beispielen illustriert hat, jene "Sehsucht", von der eine Generation später auch die Betreiber von Panoramen profitieren sollten. Gerade für untere Schichten der Bevölkerung, für das 'Volk', war es daher grundsätzlich kaum ein Unterschied, ob man auf den Jahrmarkt zog, zu einer öffentlichen Hinrichtung, oder etwa in jene unentgeltlich zu betretende erste Kunstausstellung. Hier hätte man denn auch geraucht und getrunken, sich frei seinen spontanen Bedürfnissen hingegeben, wie man es dort zu tun gewohnt war - allein die Präsenz des entsprechend angewiesenen Aufsichtspersonals verhinderte dies. Ähnlich lagen die Dinge in Frankreich. Lange bevor man in London an die Ausrichtung von Kunstausstellungen überhaupt nur dachte, kam es im Pariser Salon bereits zum Ansturm der Massen, von denen ein großer Teil sich vermutlich mehr für das Gebäude, die Einrichtung und die anderen Besucher interessierte als für die Kunstwerke.

Im Gegensatz zu Paris, wo der Salon bis weit ins 19. Jahrhundert hinein eine Gratisveranstaltung blieb, mußte man in London schon von 1761 an für den Besuch von Kunstausstellungen zahlen. Damit standen viele vor der Frage, ob sie ihren Shilling nicht lieber in einer der zahlreichen anderen Vergnügungsstätten ausgeben sollten, in einem Wachsfigurenkabinett vielleicht, oder in Vauxhall Gardens. Bei denen, die sich trotz reichlich vorhandener Alternativen für die Kunstausstellung entschieden, mag häufig der Glaube an die Höherwertigkeit dessen, was man hier zu sehen bekam, an den Bildungseffekt der Kunst den Ausschlag gegeben haben. Doch damit allein war das große Publikum nicht in den Ausstellungssaal zu locken, schon gar nicht, wenn dort nur ein einziges Gemälde zu sehen war. Das Tourneebild mußte neben rein künstlerischen auch andere Qualitäten besitzen, oder wenigstens versprechen, um erfolgreich zu sein, und es wurden im Verlauf der Studie ja viele Beispiele dafür gebracht, daß die Maler den mentalen Bedürfnissen ihres neuen 'Auftraggebers' durchaus gerecht zu werden verstanden.

Wer die Ausstellungen von Copleys *Chatham* und *Pierson*, oder später von Wests *Nelson* besuchte, wollte nicht nur gelungene Kunstwerke bewundern, sondern vor allem die genauen Umstände dieser tragischen Heldentode erfahren - um sich dann seinem patriotischen Schmerz, aber auch seinem Stolz über so große Männer hingeben zu können. Wer sich in der Egyptian Hall für Haydons *Christi Einzug in Jerusalem* entschied, dem ging es vornehmlich darum, jenes hoffnungsfrohe Ereignis aus der Heilsgeschichte monumental und in frischer Lebendigkeit vor Augen geführt zu bekommen, möglicherweise auch mit der Absicht, dadurch einen neuen Zugang zur Heiligen Schrift zu finden. Vor Wests *Tod auf dem fahlen Pferd* ließ es sich dagegen, je nach der Tiefe des religiösen Empfindens, mehr oder weniger angenehm gruseln. Und wer einen Shilling zahlte, um ein Bild Martins anschauen zu dürfen, wollte sich mit eigenen Augen davon überzeugen, daß dieser Maler tatsächlich wunderbare Weiten auf die Leinwand zu zaubern verstand, Panoramen im Kleinformat, oder er wollte wissen, wie man sich das Aussehen biblischer Städte wie Babylon oder Niniveh vorzustellen habe. Kurz, das Tourneebild bot weit mehr, als nur ein erbauliches Kunstwerk zu sein: Es informierte, unterhielt, berührte die Gefühle. Vom aufklärerischen Ideal der dauerhaften sittlichen Erhebung des Menschen durch die Kunst blieb freilich nur ein schwacher Abglanz, nämlich die kurzfristige Entrückung aus der Welt des Alltags, in die man nach einem Ausflug in die des Bildes unverändert zurückkehrte.

Blickt man von diesen frühen Beispielen aus dem Ursprungsland der Einzelbildausstellung auf die weitere Entwicklung hier und in anderen Ländern, so ist festzustellen, daß das Tourneebild bis zum Ende des 19. Jahrhunderts immer auch ein Medium der Unterhaltung und Information blieb und daß es als solches nicht nur das große Publikum, sondern auch jenen engeren Zirkel der Gebildeten, ja selbst, unzählige Bildbesprechungen beweisen es, professionelle Kritiker ansprach. Es erfüllte also Aufgaben, die im späteren Verlauf seiner Geschichte neben ihm die journalistische Photographie wahrnahm, und die dann der Film, und später das Fernsehen von ihm erben sollte. Dort, wo es in der Gestalt von Martins *Der große Tag Seines Zorns*, Makarts *Einzug Karls V.* oder Rochegrosses *Bauernaufstand* auftrat, kündigte es den Hollywood-Film an; Catlins Galerie amerikanischer Indianerhäuptlinge, Menzels *Krönung Wilhelms I.*, Hoffmanns *Brand des Ringtheaters*, sie nehmen Dokumentarsendungen des Fernsehens vorweg; in Bildern wie Copleys *Pierson* und Payers *Bai des Todes* findet man Elemente von beidem.

Zusammenfassung

In dieser Arbeit wurde ein neues Kapitel der noch wenig erforschten Geschichte der Kunstausstellung im 19. Jahrhundert aufgeschlagen. Entgegen landläufiger Ansicht boten die großen Salons der Akademien, die Permanenten Ausstellungen der Kunstvereine, die Galerien der Kunsthändler kein gleichförmiges Schauangebot ohne Höhepunkte, sondern es ragten fast immer einzelne Stücke als besondere Anziehungspunkte aus der Masse des Gezeigten heraus. Diese "Zugstücke", von den Zeitgenossen auch "Sensations-" oder "Wanderbilder" genannt, fesselten die Aufmerksamkeit der Besucher, und auch in den Ausstellungsbesprechungen der Kritiker blieb oft nur wenig Raum zur Würdigung der vielen anderen Exponate. Ihre Attraktivität war so groß, daß sie einem zahlenden Publikum auch einzeln in separaten Veranstaltungen vorgeführt wurden. Die Einzelbildausstellung und die Dominanz von Hauptwerken in den regulären Ausstellungen begleiten die Geschichte des modernen Ausstellungswesens von seinen Anfängen im späten 18. Jahrhundert bis an die Schwelle zum 20. Jahrhundert. Diese beiden eng verbundenen Phänomene in einer epochen-, länder-, aber auch fächerübergreifenden Gesamtdarstellung zu untersuchen, war das Ziel der vorliegenden Studie.

Als Quellenmaterial dienten Kunstzeitschriften und Tageszeitungen des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, ferner Archivmaterial, zeitgenössische Kunstliteratur und Schilderungen des kulturellen Lebens, sowie ältere und neuere Forschungsliteratur. Um möglichst viele Aspekte behandeln zu können, wurden drei verschiedene Wege zur Erschließung des Themas gewählt: erstens ein chronologischer, von 1775 bis um 1850 reichender Überblick, zweitens eine intensive Fallstudie aus der Zeit um 1880, und drittens eine systematisch vorgehende Gesamtschau. Diese drei Hauptteile fanden ihre Ergänzung in einer ausführlichen Chronik, die Einzelbildausstellungen zwischen 1850 und 1900 in Deutschland und anderen Ländern Europas dokumentiert.

Im ersten Teil ging es darum, die Ursprünge der Einzelbildausstellung und des Tourneebildes in England, Frankreich und Deutschland zu ergründen und ihre Entwicklung bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu verfolgen. Hierbei wurde auch ein allgemeiner Beitrag zur Entstehung des Kunst- und Ausstellungslebens in den genannten Ländern geleistet, besonders im Falle Deutschlands, wo die vollständige Durchsicht der wichtigsten Kunstzeitschriften eine Fülle von bislang unbekanntem Material zutage brachte. Das späte 18. Jahrhundert gehört zu den spannendsten Phasen in der Geschichte der Kunst, weil sich in dieser Zeit die Bedingungen, unter denen Kunstwerke, insbesondere Gemälde, entstanden und wahrgenommen wurden, auf radikale Weise veränderten. An die Stelle des Auftraggebers trat ein anonymes Sammlerpublikum, das sich aus dem in den Ausstellungen ausgebreiteten Angebot bediente: Aus der Auftragskunst wurde Ausstellungskunst, aus dem Auftragskünstler der Ausstellungskünstler. Das Tourneebild und die Einzelbildausstellung sind die wohl reifsten Früchte, sind überraschend frühe Endergebnisse dieses Wandels, denn für das Tourneebild ist die Ausstellung nicht mehr ein Forum, um Käufer zu finden, nicht

mehr Markt, Mittel zum Zweck, Übergangsstation, sondern es erfüllt als reines Schaustück bereits hier seinen eigentlichen Zweck.

Das ist allerdings abstrakt gesprochen. In den Jahrzehnten um 1800 ging es Historienmalern wie Copley, West und Haydon in London, oder auch David in Paris, vor allem darum, eine Finanzierungsmöglichkeit für ihre ambitiösen Projekte zu finden, und stets versuchten sie ihre Werke nach der Ausstellung zu verkaufen. Die Einzelbildausstellung hatte daneben noch weitere Aufgaben: Sie diente der Selbstdarstellung des Künstlers, seiner künstlerischen und sozialen Profilierung, im Falle Hones überdies der Verbreitung einer Bildsatire als persönlicher Stellungnahme, also der öffentlichen Meinungsäußerung, und nicht zuletzt erlaubte sie es, durch die 'Inszenierung' des Exponates die künstlerische Aussage zu erweitern oder zu verstärken. Die separate Ausstellung bot individuelle Gewinn-, Artikulations- und Entfaltungsmöglichkeiten, insofern war sie ein Gegenpol zur institutionell getragenen, nur für den Ausrichter lukrativen Kunstausstellung als Kollektivveranstaltung. Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts verlor sie - abgesehen von den Unternehmen Courbets, Manets und anderer Vertreter der Avantgarde - allmählich ihr individuelles Gepräge und ihre funktionale Vielfalt; übrig blieb ihr kommerzieller Charakter, der nun, unter dem Einfluß des Kunsthandels, um so markanter hervortrat. Männer wie Gambart und Goupil, später Sedelmeyer, Lehmann, Bock und Miethke, kümmerten sich immer häufiger um die Organisation, wobei sie jenseits des rein Geschäftlichen auch Tätigkeiten übernahmen, die denen des heutigen "Ausstellungsmachers" entsprachen. Oft gaben Kunsthändler selbst Tourneebilder in Auftrag oder erwarben sie direkt nach der Vollendung; ihre Gewinnerwartungen richteten sich nicht mehr primär an den Weiterverkauf der Werke, sondern an deren Vermarktung als Schaustücke, und zwar einerseits durch die Ausstellung, nunmehr in Form jahrelanger, internationaler Rundreisen, andererseits durch den Vertrieb von Reproduktionen. Das Aufkommen der Einzelbildausstellung und des Tourneebildes spiegelt die Entwicklung von Marktstrukturen und Kommerz im Bereich der Kunst.

Die Untersuchung der Rolle von Tourneebildern in den regulären Ausstellungen - vornehmlich Deutschland stand hier im Blickpunkt - hat Erkenntnisse über das Funktionieren des Ausstellungsbetriebs insgesamt erbracht. Mit dem zweiten großen Aufschwung des Kunstlebens in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts wurde es zur Selbstverständlichkeit, in regelmäßigem Wechsel weitgereiste, international anerkannte (oder umstrittene) Monumentalgemälde als Attraktionen vorzuführen. Signifikant ist der zeitgenössische Begriff des "Zugstückes": Tourneebilder 'zogen' das Publikum in die Veranstaltungen. Selbst meist unverkäuflich oder jedenfalls unerschwinglich, für Privatpersonen ohnehin von zu großem Format, hatten sie gleichsam eine katalysatorische Funktion. Inmitten der vielen hundert Landschaften, Porträts und Genrestücke setzten die großformatigen, intellektuell anspruchsvollen Historiengemälde Glanzlichter und weckten die Begeisterung - und die Kauflust - eines mit der gängigen Kunstware kaum mehr zu beeindruckenden Publikums. In den Feuilletons der Tagespresse ausgiebig besprochen, zuweilen das kulturelle Stadtgespräch wochenlang beherrschend, machten sie den Ausstellungsbesuch für die besseren Kreise zu einer gesellschaftlichen Pflicht. Darüber hinaus trugen sie ein sensationelles Element

in das sonst nicht aufregende Ausstellungsleben. Damit ließen sich neue Zielgruppen unterhalb des Sammler- und Kennerpublikums erreichen, die zwar nicht als Käufer von Bildern in Frage kamen, die aber dafür die Kassen der Veranstalter - Akademien, Kunst- und Künstlervereine, sowie Kunsthändler - durch vermehrte Einnahmen aus Eintrittsgeldern füllten. Schließlich brachten sie die ausstellenden Institutionen und Firmen ins Gespräch, verhalfen ihnen zu einem Prestigegewinn im Kampf um Anteile am Kunst- und Ausstellungsmarkt. In Wien etwa rangen der Österreichische Kunstverein und die Künstlergenossenschaft seit Ende der sechziger Jahre um die Gunst des Publikums, indem sie sich gegenseitig mit spektakulären Sondervorführungen einzelner Gemälde zu überbieten suchten.

War die Einzelbildausstellung ursprünglich vor allem ein Mittel zur Finanzierung von Historienmalerei, so verdankte sie ihr Aufkommen andererseits einem tiefgreifenden Wandel in dieser einst vornehmsten Gattung der Malerei, der sich erstmals in Benjamin Wests *Tod des General Wolfe* von 1770 manifestierte und dessen 'revolutionäre' Züge zuerst von Edgar Wind erkannt wurden. Um ein größeres Publikum zu erreichen, wählte er ein patriotisch höchst reizvolles Thema - der in Erfüllung seiner Pflicht am Vaterland sterbende, siegreiche Nationalheld - und erfand eine neue, Idealität und Authentizität harmonisch miteinander verbindende Darstellungsweise. Wests als Gemälde wie als Stich überaus erfolgreicher *Wolfe* wurde zum Modell für eine Reihe einzeln ausgestellter Gemälde: Copleys *Tod Chathams*, sein *Tod Piersons*, aber auch *Der Tod Nelsons* von West selbst, sie gehörten zu der ersten 'Generation' von Tourneebildern. In dem Bemühen, das Interesse der Kunstwelt auf sich zu lenken und die Besucherzahlen in ihren separaten Ausstellungen zu steigern, gingen Künstler noch wesentlich weiter. Riesige, mit dem Panorama wetteifernde Formate, wie bei Wests Spätwerken, und originelle, der Konkurrenz des Panoramas mit anderen Mitteln begegnende Stil- und Darstellungsmittel, wie Martins Panoramen im 'Kleinformat', sind hier ebenso zu nennen wie außergewöhnliche Formen der Präsentation des Gemäldes, die von der prunkvollen Ausstattung des Ausstellungssaals bis hin zur Aufstellung von Spiegeln und privaten Einrichtungsgegenständen reichten. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurden die Effektmittel gröber, die ursprünglich damit verbundenen künstlerischen Anliegen gingen hingegen oft verloren. Das führte bis hin zu den "Spektakelstücken" eines Rochegrosse oder Constant, die den Betrachter mit blutrünstigen Orgien der Gewalt schockierten, bis hin zu den "geschlossenen Zimmern", in denen Bilder wie Gabriel Max' *Erscheinung in der Walpurgisnacht am Brocken* präsentiert wurden.

Die Einzelbildausstellung war keineswegs das erträumte Allheilmittel für die kränkelnde Historienmalerei. In den Jahrzehnten um 1800, als die Künstler sich in der Regel nicht nur um die Herstellung der Bilder kümmern mußten, sondern auch um deren Vermarktung durch Ausstellungen und Reproduktionen, war sie ein riskantes Unternehmen, bei dem oft das erhoffte Ergebnis nicht eintrat. Die zunehmende Zusammenarbeit mit dem Kunsthandel befreite die Künstler zwar von den organisatorischen Aufgaben und brachte ihnen Sicherheit, doch der Preis dafür, Zugeständnisse an Geschmack und Bildung eines immer breiteren, eher sensationslüsternen als anspruchsvollen Publikums, war hoch. Wer derlei Kompromisse nicht eingehen wollte, wie Feuerbach - der dies mit der Zweitfassung seines *Gastmahls des Plato* dann aber doch tat - oder Haydon, der die britische Öffentlichkeit hartnäckig von seinen

Auffassungen von Historienmalerei zu überzeugen versuchte und dafür immer wieder den Weg in die Egyptian Hall wählte, für den endeten separate Ausstellungen oft enttäuschend. Manche Künstler hingegen beugten sich nicht nur bereitwillig dem Geschmack der Zeit, sondern verkörperten ihn geradezu und vermochten so der Epoche ihren persönlichen Stempel aufzudrücken, etwa durch Ausstellungen einzelner Hauptwerke. Die "Makart-Zeit" ist Wien ist ein Beispiel dafür.

Aus der Sicht vieler Kritiker, Theoretiker und Idealisten schadeten die Einzelbildausstellung und die allzu forcierte Herstellung und Verbreitung von Reproduktionen der Kunst mehr, als daß sie ihr nützten. "Spektakelstücke", "Sensationsbilder" - mit solchen Ausdrücken kennzeichneten sie abwertend den Einfluß der überall im Kunstleben fortschreitenden Kommerzialisierung auf die Historienmalerei. Diese Gemälde eigneten sich ihrer Überzeugung nach nur dazu, kurzfristig die Sinne zu reizen, nicht aber dazu, einen dauerhaften, den Geist beflügelnden Eindruck zu hinterlassen. In der Tat erlaubt es die Geschichte des Tourneebildes, verschiedene Etappen der Demokratisierung und Popularisierung - bis hin zur Vulgarisierung - jener Bildgattung nachzuzeichnen, an die das aufklärerische Bürgertum in seinem Streben nach geistig-sittlicher Bildung des Volkes einst große Erwartungen geknüpft hatte. Die Verantwortung für diese Entwicklung trugen die Künstler - als Individuen und in ihren korporativen Verbindungen - aber gerade auch die bürgerlichen Kunstvereine, deren in der Aufklärung wurzelndes Bildungsethos im Verlauf des 19. Jahrhunderts zur Fassade geriet und die nurmehr das quantitative Wachstum in den Künsten förderten und verwalteten.

Reicht der erste Teil der Arbeit bis in die Zeit um 1850, so erschließt die Chronik im Anhang ergänzend eine Fülle von Material, das die Kunstzeitschriften der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts enthalten. Diese Chronik dient einerseits als Grundlage für den systematisch vorgehenden dritten Teil, andererseits stellt sie einen Quellenfundus dar, dem die künftige Forschung erste Hinweise auf Künstler, ihre Werke und Ausstellungen entnehmen kann. Welche Erkenntnismöglichkeiten viele der darin dokumentierten Beispiele bieten und wie sich die bis um 1850 beschriebene Entwicklung fortsetzte, zeigt die ausführliche Fallstudie über den *Einzug Karls V. in Antwerpen*, die den zweiten Teil der Studie bildet. Darüber hinaus ist sie eine Aufforderung zum einen an die Kunstgeschichte, sich fortan mehr mit den grandes machines des 19. Jahrhunderts zu befassen - und zwar unter Berücksichtigung des historischen Kontextes, in dem sie entstanden und zu Ausstellungsruhm gelangten -, zum anderen an die Museen, das eine oder andere dieser Gemälde aus den Depots hervorzuholen und auszustellen, und schließlich soll die Fallstudie Historiker dazu ermuntern, bildliche Quellen, und Tourneebilder im besonderen, mehr als bisher zu nutzen.

Die Untersuchung hat ergeben, daß Makart sein Werk mit psychologischem Feingefühl auf den Geschmack und die Mentalität seiner Hauptzielgruppe, die Wiener Zweite Gesellschaft, und darüber hinaus des Publikums insgesamt abstimmte. Die Wahl eines höfisch-prunkhaften Themas, seine theatralische, erotisierende und skandalöse Inszenierung, ein riesenhaftes Format und eine spektakuläre Farbgebung, das sind die wichtigsten Mittel, derer er sich bediente. Dabei ignorierte er die zu seiner Zeit

immer noch erhobenen Forderungen nach idealem Gehalt und historischer Treue; stattdessen paßte er die Darstellung den Sehgewohnheiten und der kulturellen Erlebniswelt des Publikums an, indem er Elemente aus Lebenden Bildern, historischen Festzügen und Kostümfesten verarbeitete. Das Ergebnis war ein "Irdisches Paradies", in dem das Großbürgertum in historischer Verkleidung seinen Platz an der Spitze einer monarchisch geprägten Gesellschaftsordnung fand.

Die überaus erfolgreiche Erstausstellung in Wien und der folgende Triumphzug des Bildes durch Europa - beides konnte detailreich rekonstruiert werden - sind Belege dafür, daß Makart den Geschmacksnerv seiner Zeit getroffen hatte. Gerade dieser Umstand macht den *Einzug Karls V.* zu einem herausragenden Bilddokument der Kultur und Mentalität des Wiener Großbürgertums sowie des europäischen Ausstellungspublikums um 1880. Das Gemälde ist ein Denkmal des Historismus und weist doch zugleich über ihn hinaus, wie Makarts nachlässiger Umgang mit dem historischen Stoff und der akademischen Maltradition verraten.

Im dritten Teil ging es zunächst um die Einzelbildausstellung als kommerzielles Unternehmen. Hinsichtlich der Entstehung des Tourneebildes erweist sich der *Einzug Karls V.* einmal mehr als idealtypischer Vertreter dieser Art von Bildern, denn deren Charakter als temporäres Konsumprodukt wirkt sich bei ihm bis in den Herstellungsprozeß hinein aus. Makart verlieh dem Kolorit durch die Verwendung instabiler chemischer Substanzen kurzfristig eine unerhörte Leuchtkraft und nahm dabei die baldige Eintrübung der Farben bewußt in Kauf; in der Tat läßt sich die einstige Erscheinung des Bildes heute nur noch erahnen. Der Wiener Künstlerfürst malte nicht, wie mancher idealistische Historienmaler der Vergangenheit, oder wie zu seiner Zeit ein Feuerbach, für die 'Ewigkeit', für seinen Platz in der Kunstgeschichte, ja nicht einmal in erster Linie für Kenner und Kritiker, sondern für ein zahlendes Massenpublikum, für Ruhm und Reichtum in der Gegenwart. Zur Planung und Organisation der Ausstellungsreisen gehörten die Kontaktaufnahme mit potentiellen Ausstellern, die Festlegung der Route, die Versicherung der Bilder, das Anmieten und Ausstatten geeigneter Räumlichkeiten sowie die Durchführung von Werbekampagnen. Diese Tätigkeiten wurden, wie gesagt, nach 1850 zunehmend von Kunsthändlern übernommen, die sich auch um die Herstellung und den Vertrieb von Reproduktionen kümmerten. Unter ihrem Einfluß schritt die Professionalisierung im Ausstellungsgeschäft rasch voran; damit einher ging die Herabsetzung des Kunstwerks zum Konsumprodukt und Spekulationsobjekt. Die Parallelen zum zeitgenössischen Panorama und zum heutigen Kinofilm liegen auf der Hand.

Das zweite Kapitel behandelte die Präsentation des Tourneebildes. Dabei sind mehrere Ebenen zu unterscheiden. Zum einen war es das Ziel, den Besuchern ein angenehmes, repräsentatives Ambiente für ungeschmälerten 'Kunstgenuß' zu bieten: Man wählte ein passendes Lokal in einem zentral gelegenen, feinen Stadtviertel, schmückte den Raum mit farblich auf das Bild abgestimmten Draperien und Tapeten, gelegentlich auch mit Pflanzen, sorgte für Bestuhlung und optimale Beleuchtung. Neben diesen Bemühungen mit vornehmlich praktischer und dekorativer Ausrichtung gab es solche, die darauf abzielten, bestimmte Wirkungen hervorzurufen. Bei der Ausstellung von Werken, die in traditioneller

Weise als Auftragskunst für einen bestimmten Ort und zur Erfüllung bestimmter Aufgaben entstanden, geschah es, daß der Veranstalter, meist der Künstler selbst, versuchte, den zukünftigen Aufstellungsort wenigstens atmosphärisch nachzuahmen. Bei der reinen Ausstellungskunst stand hingegen häufig der Wille im Vordergrund, den dokumentarischen Charakter der Darstellung zu unterstreichen - etwa durch die Aufstellung passender Originalgegenstände als Requisiten im Ausstellungssaal - oder ihren suggestiven Realismus zu erhöhen, indem man den Raum verdunkelte, sogar den Rahmen des Bildes unsichtbar machte, und sich damit einer kinoartigen Vorführung näherte. Mit fortschreitendem Jahrhundert wurden die Arrangements immer aufwendiger, wobei der Lichtführung besondere Bedeutung zukam. Auf der Suche nach schlagenden Effekten erwiesen sich die "Ausstellungsmacher" - wer neben einzelnen Kunsthändlern diese Aufgabe übernahm, wäre noch zu klären - als sehr aufgeschlossen gegenüber neuen Beleuchtungstechniken, sei es im Bereich der Gas- oder in dem der Elektrotechnik; sie scheuten aber ebensowenig davor zurück, sich antiquierter Lichtquellen wie Kerzen zu bedienen, wenn dadurch die Wirkung des Bildes gesteigert wurde. Hier ging es nicht um die bestmögliche Beleuchtung, sondern um die Sensation. Die Entwicklung mündete in den achtziger Jahren in Vorläufer der Themen- und Epochenausstellungen, die heute das Ausstellungsleben neben den reinen Kunstausstellungen beherrschen, und in Veranstaltungen wie die Wereschtschagin-Ausstellung, die moderne Kunstformen wie das Environment vorwegnimmt. Die Anfänge für letzteres reichen aber bis in die Zeit um 1800 zurück; sie sind etwa in den Ausstellungen von Davids *Sabinerinnen* und Wertmüllers *Danae* zu suchen, bei denen Spiegel eingesetzt wurden. Die Konsequenz und Raffinesse, mit der die Veranstalter von Einzelbildausstellungen, seien es Künstler, Kunsthändler oder Kunstvereinsleute, den dort vorhandenen Freiraum zur Inszenierung des Kunstwerkes nutzten, kontrastiert das Bild von den lieblos zusammengehängten Bildermassen in den Salons des 19. Jahrhunderts, verrät, daß dort allein Sachzwänge eine andere Präsentationsform verhinderten.

Das dritte Kapitel war den Gemälden selbst gewidmet und verfolgte die Frage, mit welchen inhaltlichen und formalen Mitteln der Betrachter angesprochen wurde. Unter den verschiedenen Gattungen dominierte erwartungsgemäß die Historienmalerei, und hier wiederum die Untergattung der Geschichtsmalerei, wobei hinsichtlich der Themenkreise Ereignisse aus der jüngeren nationalen Geschichte vom Publikum besonders geschätzt wurden. Überraschend häufig waren Tourneebilder mit Motiven aus der biblischen Historie; sie künden vom kräftigen Fortleben religiöser Tendenzen im 19. Jahrhundert. Im Gegensatz zu Landschafts- und Genrebildern wurden Porträts relativ häufig in separaten Veranstaltungen gezeigt, wobei weniger das Kunstwerk im Mittelpunkt des Interesses stand als die dargestellte Person. Was die Darstellungsweisen angeht, so fristete die bis ins späte 18. Jahrhundert - und weiterhin in der Freskomalerei - so wichtige Allegorie ein ausgesprochenes Randdasein. Um so erfolgreicher waren Bilder, welcher Gattung sie auch angehörten, die dem Publikum als 'gemalte Reportagen' das jeweilige Thema sachkundig, glaubhaft und detailreich schilderten.

Zu den Stilmitteln: Auffällig sind das weit überdurchschnittliche, nicht selten gigantische Format und eine effektvolle Farbigkeit; ferner ist der Einsatz kompositorischer Mittel zur Einbeziehung des

Betrachters zu nennen. Die Frage, ob sich darüber hinaus eine Ästhetik des Tourneebildes beschreiben läßt, mußte einstweilen offen bleiben, da ihre Beantwortung umfangreiche vergleichende Untersuchungen an einer Reihe von Originalen voraussetzte. Die Darstellungsmittel gehen hingegen deutlich aus zeitgenössischen Beschreibungen hervor: Hierzu gehörten Realismus und Authentizität, Schockeffekte und 'Nervenkitzel', die "Tendenz" - also die kritische Stellungnahme zu aktuellen gesellschaftlichen und politischen Problemen, ob aus aufrichtigem Engagement, wie bei Hasenclever, oder aus opportunistischer Spekulation auf die Anziehungskraft eines Reizthemas, wie bei Kaulbach und seinem "Inquisitionsbild" - und schließlich die Erotik. Sie spielte in vielen Bildern eine Nebenrolle als Blickfang, etwa in Makarts *Einzug Karls V.*

Im vierten Kapitel ging es um zwei noch wenig erforschte Bereiche, die weit über das Thema der Studie hinaus von allgemeiner Bedeutung für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, aber auch für die Geschichte des Bürgertums sind, nämlich um das Ausstellungspublikum und die Rezeption der Gemälde. Zunächst zum Publikum: Viele der herangezogenen Quellen widersprechen der in der Literatur hier und da vertretenen Ansicht, daß Ausstellungen, die Eintrittsgeld kosteten - also fast alle -, für soziale Schichten unterhalb des mittleren Bürgertums aus finanziellen Gründen ein verschlossener Ort geblieben seien. Ihr Studium hinterläßt vielmehr den - freilich im einzelnen kaum nachprüfbaren - Eindruck, daß auch Angehörige klein- und unterbürgerlicher Schichten in großer Zahl Kunstausstellungen besucht haben. Zugespitzt auf die Einzelbildausstellung ergibt sich das gleiche Bild, wobei die soziale Reichweite des Publikums - ähnlich wie bei den spektakulären Großereignissen, den jährlichen Salons in London, Paris oder Berlin - eher noch größer anzusetzen ist. Grundsätzlich ist festzuhalten, daß die Zusammensetzung des Publikums nicht nur vom Ort und Charakter der Schau abhing, sondern daß sie, je nach Tageszeit und Wochentag, reguliert zum Teil durch die Erhöhung und Herabsetzung der Eintrittsgelder, auch innerhalb einer einzigen Veranstaltung sehr unterschiedlich sein konnte. Die Kunstausstellung war also eine höchst wandlungsfähige Stätte sozialer Begegnung.

Wie sich die Wahrnehmung von Kunst im späten 18. und im 19. Jahrhundert vollzog, ist weitgehend unbekannt. Eine Klärung dieser Frage setzt zunächst voraus, sich von heute geltenden Maßstäben und Gewohnheiten zu lösen. Zweitens darf man nicht in den Fehler verfallen, den typischen Betrachter jener Zeit zu suchen. Vielmehr gab es - wie heute auch - je nach sozialer Zugehörigkeit und Bildungsstand eine Reihe verschiedener Rezeptionsweisen. Aus den Quellen läßt sich allerdings nur das Bild eines Betrachters herausfiltern, der dem engeren Kreis des Publikums, also dem gebildeten Bürgertum zuzurechnen ist.

Ausgehend von einer Erörterung der gerade bei Einzelbildausstellungen stets unterschiedlichen, die Rezeption maßgeblich beeinflussenden äußeren Bedingungen kamen Äußerlichkeiten zur Sprache, zum Beispiel der Abstand zum Bild, die Dauer der Betrachtung und die Lektüre schriftlicher Erläuterungen. Im Abschnitt über 'Konversation und Diskussion' in der Ausstellung wurde der These Walter Graßkamps widersprochen, daß im Verlauf des 19. Jahrhunderts nicht nur die gehobene Konversation über Kunst, sondern der mündliche Austausch zwischen den Besuchern generell verlorengegangen sei. Die Quellen

belegen, daß auch um 1880 durchaus noch ein lebhafter, oft sogar leidenschaftlicher Austausch über die ausgestellten Werke stattfand. Daneben gab es auch die individuelle, stille Beschäftigung mit dem Bild, die 'Bildlektüre', doch hatte diese ebenfalls wenig gemein mit jenem flüchtigen, passiven, schweigenden 'Konsumieren' und 'Flanieren', das Graßkamp in Anlehnung an Habermas und Benjamin als mächtig aufkommende, bald dominierende Form der Kunstrezeption im späteren 19. Jahrhundert darstellt. Man versetzte sich, nicht kontemplativ, sondern Anteil nehmend und aufgeregt, in die Bildwelt, nahm die Darstellung wie eine spannende Erzählung auf. Manchmal, wie im Falle von Delaroches *Napoleon in Fontainebleau*, gab der Maler nur das Stichwort und überließ es dem Betrachter, sich die darum rankende Geschichte selbst 'auszumalen', welcher so an der Produktion des Bildes - im rezeptionsästhetischen Sinn - beteiligt wurde. Der Abschnitt über 'Andacht und Verehrung' gegenüber den Bildern hat schließlich gezeigt, daß neben der pseudoreligiösen Verehrung des Kunstwerkes einerseits dessen Funktion als Medium zur Verkündung der Heilsbotschaft und andererseits sein Verständnis als Stellvertreter fortbestand. Letzeres manifestierte sich nicht nur bei Ausstellungen religiöser, sondern auch geschichtlicher Malerei, etwa wenn die Besucher im Angesicht des gefallenen Chatham oder der aufgebahrten Egmont und Hoorn ihre Hüte abnahmen und sich nur flüsternd unterhielten. Diese Haltung konnte bis hin zu kultischen Formen des Umgangs mit dem Bild führen, im Positiven wie im Negativen: Die Kranzniederlegung vor Adams Radetzky-Porträt und die Messerattacke gegen Lessings *Hus vor dem Scheiterhaufen* sind zwei Seiten derselben Medaille.

So vielfältig, ja zum Teil widersprüchlich sich die in den Quellen dokumentierten Rezeptions- und Verhaltensweisen auch ausnehmen, im Vergleich zu heute weisen sie durchaus Gemeinsamkeiten auf: Die Wahrnehmung von Kunst, und damit die Aneignung ihrer Botschaft, vollzog sich im 19. Jahrhundert offenbar nicht so stumm und passiv wie später. Ob in seiner Rolle als Kunstwerk, Medium oder Stellvertreter - stets wurde das Bild als Angebot zur Kommunikation begriffen und angenommen.

Das letzte Kapitel, das sich mit den Funktionen beschäftigte, die (Einzelbild-)Ausstellungen und (Tournee-)Bilder für das Publikum erfüllten, ist kurzgefaßt, weil darin ein Aspekt berührt wurde, der sich als leitende Fragestellung durch alle Teile der Untersuchung zieht und insofern schon zuvor Antworten gefunden hat. Neben dem reinen, zweckfreien Interesse an Kunst, das heute aus sozialgeschichtlicher Perspektive leicht übersehen wird[1508], waren es zum einen gesellschaftliche Motive, die das Publikum in Ausstellungen führte, zum anderen die von den Gemälden ausgehenden 'mentalen' Reize. Als Stätte sozialer Selbstfindung und Kontaktpflege unter seinesgleichen hatten spektakuläre Einzelbildausstellungen, die - wie die großen Salons - ein Massenpublikum anlockten, für das Bürgertum weniger Bedeutung. Gelegenheit zu ungestörtem Austausch unter Gleichrangigen und Gleichgesinnten bot eher der Alltag des Ausstellungslebens, also der Besuch der permanenten Ausstellungen von Kunstvereinen und Händlern, gerade wenn diese nicht mit besonderen "Zugstücken" aufwarteten. Für die klein- und unterbürgerlichen Schichten bot dagegen gerade die Einzelbildausstellung einen Zutritt in die Welt der feinen und gebildeten Leute.

1508 Siehe oben, S. 108.

Mit künstlerischer Qualität allein vermochte kaum ein Tourneebild das Publikum in großer Zahl herbeizulocken. Um erfolgreich zu sein, mußte es vielmehr auch informieren, unterhalten, den Alltag für eine Weile vergessen machen. Die Analyse der Themen und Darstellungsmittel hat ergeben, daß die Gemälde den Wissensdrang des Bürgertums und eines sozial darüber hinausgehenden größeren Publikums befriedigten. Man wollte wissen, "wie es eigentlich gewesen"; das galt für lang zurückliegende geschichtliche Ereignisse ebenso wie für das politische und militärische Geschehen der jüngsten Vergangenheit oder das eben noch die Schlagzeilen beherrschende Unglück. In diesem Sinne gehören Richters *Erbauung der ägyptischen Pyramiden*, Menzels *Krönung Wilhelms I.*, Bodenmüllers *Schlacht bei Sedan* und Hoffmanns *Brand des Ringtheaters* zusammen. Man wollte - in freier Erweiterung des berühmten Rankeschen Wortes - aber auch wissen, 'wie es eigentlich ist', das heißt, eine anschauliche Vorstellung davon gewinnen, wie es im ewigen Eis, in den Tropen oder im 'Wilden Westen' aussah. Und man wollte seine eigene Lebenswelt, allerdings nur deren heitere, unbedenkliche Seiten, im Bild sehen, ästhetisch aufbereitet und anekdotenreich wie in Frith' *Derby-Tag* oder seiner *Bahnhofsstation*.

Daneben erfüllten Tourneebilder aber auch andere, geradezu entgegengesetzte Aufgaben. Sie boten nicht immer Ansichten einer durch Wissenschaft und Forschung vermeintlich enträtselbaren Wirklichkeit, sei sie gegenwärtig oder vergangen, nah oder fern, sie appellierten nicht immer an den Hunger nach Wissen und Erfahrung, sondern luden auch zum Träumen und Vergessen ein. Makarts *Einzug Karls V.* ist ein hervorragendes Beispiel dafür. Sie dienten der Weltaneignung und zugleich der Weltflucht. So spiegeln die Gemälde, die das Kunstpublikum als 'sozialer Auftraggeber' durch sein Eintrittsgeld finanzierte, Ambivalenzen in der bürgerlichen Mentalität des 19. Jahrhunderts: auf der einen Seite das im Bildungsideal der Aufklärung wurzelnde universale Wissensbedürfnis, auf der anderen die Überforderung durch den selbst forcierten Wandel des Lebens in allen seinen Bereichen, die Furcht vor einer unbekannten Zukunft, in die man mit atemberaubendem Tempo schritt.

Viele der behandelten Probleme führen über den Gegenstand hinaus und berühren von der Forschung bislang noch nicht ausreichend beantwortete Grundfragen der Kunst- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, etwa die nach dem Publikum, nach der Rezeption oder nach den 'mentalen' Funktionen der Kunst, die im Gegensatz zu den politischen noch kaum untersucht sind. Sind in diese Richtungen nun einige Schritte getan, so konnte daneben ein Beitrag zur Rekonstruktion des Ausstellungswesens in seinen organisatorischen, technischen und kommerziellen Mechanismen, also gleichsam des Unterbaus des Kunstlebens, geleistet werden.

Einiges, das in der vorgelegten Studie nicht erschöpfend behandelt werden konnte, wäre künftig genauer in den Blick zu nehmen: erstens die Beurteilung von Einzelbildausstellungen und Tourneebildern durch die zeitgenössische Kritik, zweitens die Einbettung des Gegenstands in das großstädtische Unterhaltungsleben, drittens dessen moderne Züge - und zwar sowohl in medien- wie in kunstgeschichtlicher Perspektive, also im Hinblick auf die Entwicklungsgeschichte des Bildjournalismus und des Film ebenso wie die der modernen Kunst -, und viertens die Bedeutung von

Einzelbildausstellungen und Tourneebildern für das Selbstverständnis, die Reputation und die Karriere des modernen Künstlers, dessen Wandel vom "Hofkünstler" zum "Ausstellungskünstler"[1509] im späten 18. Jahrhundert sich markant in der Einzelbildausstellung manifestiert.

1509 Vgl. hierzu Oskar Bätschmann, "Ausstellungskünstler: Zu einer Geschichte des modernen Künstlers", ders. u. Michael Groblewski (Hgg.), *Kultfigur und Mythenbildung: Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin 1993, S. 1-35.

Europäisches Hochschulinstitut Florenz
Abteilung Geschichte und Kulturgeschichte

Christian Torner

Ausstellungen einzelner Gemälde vom späten 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Geschichte bürgerlicher Kunst, Kultur und Mentalität in Europa

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
am Europäischen Hochschulinstitut in Florenz

Florenz, Juni 1997

Band 2

Europäisches Hochschulinstitut Florenz
Abteilung Geschichte und Kulturgeschichte

Christian Torner

Ausstellungen einzelner Gemälde vom späten 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts

Ein Beitrag zur Geschichte bürgerlicher Kunst, Kultur und Mentalität in Europa

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
am Europäischen Hochschulinstitut in Florenz

Florenz, Juni 1997

Band 2

D. EINZELBILDAUSSTELLUNGEN UND TOURNEEBILDER IN DEUTSCHLAND VON 1850 BIS 1900: EINE CHRONIK

1850

1850, FEBRUAR:
Der Direktor der Kunstakademie von Königsberg i. Pr., Ludwig Rosenfelder (1813-1881), stellt in der Stadt das Gemälde "*Joachim II. vor Alba* etc."[1510] aus. Anläßlich der Schau, die wohltätigen Zwecken dient, wird ein karitativer Verein gestiftet, dem der Erlös in Höhe von 300 Talern zufließt.

1850, MAI:
Johann Peter Hasenclevers (1810-1853) *Arbeiter vor dem Magistrat* ist im Berliner Salon zu sehen.[1511]

1850, JUNI:
Carl Friedrich Lessings (1808-1880) *Hus vor dem Scheiterhaufen* wird in Düsseldorf vollendet und nach kurzer Ausstellung in die Vereinigten Staaten geschickt.[1512]

1850, NOVEMBER:
Die Amsterdamer Gesellschaft "Arti et Amicitiae", der viele holländische Künstler, Liebhaber und Sammler angehören, zeigt in ihrem Lokal ein großes Viehstück von Rosa Bonheur (1822-1899).[1513] Die Französin wurde später zur bedeutendsten Künstlerin in der Geschichte der Einzelbildausstellung.[1514]

1850, NOVEMBER:
Carl Wilhelm Hübners (1814-1879) *Die Schlesischen Weber* bilden den Höhepunkt der Monatsausstellung des Österreichischen Kunstvereins.[1515]

1850, DEZEMBER:
Emanuel Gottlieb Leutze (1818-1868) stellt in Köln die reparierte Originalfassung von *Washington überquert den Delaware* aus.[1516] In den folgenden Jahren sind das Original und eine Kopie in verschiedenen Städten Amerikas und Deutschlands zu sehen.

1851

1851, JUNI:
Paul Delaroche (1797-1856) vollendet in Nizza das große Historienbild *Marie Antoinette vor ihren Richtern* und schickt es dem Pariser Auftraggeber Adolphe Goupil (1806-1893), einem der bedeutendsten französischen Kunsthändler seiner Zeit, der es umgehend in seiner Galerie ausstellt.[1517] Folgendes erfuhr das deutsche Kunstpublikum aus einer Anfang Juli im *Deutschen Kunstblatt* erschienenen Korrespondenz über den Künstler, sein Werk und dessen Präsentation bei Goupil:

> "Seit einigen Tagen ist in der Galerie des Kunsthändlers Goupil das neueste Werk von P. Delaroche, 'Marie Antoinette vor ihren Richtern', ausgestellt. Vor wenigen Wochen erst, wie es scheint, legte der Künstler in Nizza, wo er den Winter verbrachte, die letzte Hand an dieses Bild, welches demnach für den Salon jedenfalls zu spät gekommen wäre, selbst wenn D. dessen Ausstellung mit und neben den andern Hervorbringungen lebender Künstler beabsichtigt oder zugegeben hätte, was zu bezweifeln ist, da er zu denen gehört, die es ihrem

1510 *Deutsches Kunstblatt*, 1850, S. 78.
1511 Ebd., S. 185f.
1512 *Deutsches Kunstblatt*, 1850, S. 217-220.
1513 Ebd., S. 399f.
1514 Vgl. unten, S. 439.
1515 *Deutsches Kunstblatt*, 1851, S. 48.
1516 Siehe oben, S. 138.
1517 *Deutsches Kunstblatt*, 1851, S. 184 u. 209f. Laut Ziff, *Delaroche*, gilt das Gemälde als verschollen.

Ruf für zuträglicher erachten, sich in vornehmer Zurückgezogenheit zu halten, und auf den jährlichen Ausstellungen fort und fort 'durch ihre Abwesenheit zu glänzen'. Das Publikum wird auf diese Art freilich um manchen Genuss gebracht, dem Künstler aber gelingt diese selbstsüchtige Berechnung in sofern, als dadurch die immerhin gefährliche Probe der Oeffentlichkeit umgangen, und ein vielleicht grosser und allgemeiner, möglicherweise aber auch bestrittener Erfolg, durch die Gunst des zum Voraus eingenommenen und zur Bewunderung gestimmten Aeropags in einen unbezweifelten verwandelt wird. Nicht wenig trägt zu einem solchen Erfolge der sehr hoch anzuschlagende Vortheil der Absonderung und der günstigen Beleuchtung bei. Der Zuschauer befindet sich nämlich in einem ganz dunkeln Raume dem von oben beleuchteten Bilde gegenüber, welches rings von braunrothem Sammt umgeben und dessen Rahmen sogar mit Gaze verdeckt ist, so dass, ausser der Malerei, nichts den Blick anziehen, die Aufmerksamkeit zerstreuen und der Wirkung Eintrag thun kann. Diese Wirkung ist denn auch gross und im ersten Augenblick so überraschend, dass man Mühe hat, sich des bestechenden Eindruckes zu erwehren: erst in Folge der Reflexion und einer aufmerksamen Betrachtung überzeugt sich das Auge, dass das Licht, das auf die Hauptfigur fällt, grell und hart, die Schatten schmutzig und undurchsichtig und die Uebergänge ohne Feinheit sind, kurz, dass wir uns hier nicht dem Werke eines Coloristen gegenüber befinden.

Dieses vorausgeschickt, gehen wir zu der Beschreibung des Bildes über, dessen Gegenstand nicht, wie der Titel vermuthen liesse, der Augenblick der Verurtheilung, sondern der darauf folgende ist ... Unnütz wäre es auch, mit dem Künstler über die Wahl seines Gegenstandes rechten zu wollen, da er nun einmal mit ausschliesslicher Vorliebe bei jenen Blättern der Weltgeschichte verweilt, die mit dem Blute königlicher Schlachtopfer besudelt sind. Der grösste Theil der Darstellungen D.'s gehört durch den Adel des Styls unbedingt der historischen Gattung an; aber geschichtliche Bilder im höchsten Sinne des Wortes sind sie in sofern nicht, als der Künstler sich darauf beschränkt, den an sich schon ergreifenden und inhaltsreichen Moment, wie ein getreuer Chronikenschreiber, für sich reden zu lassen, nie aber mit philosophischem Geiste und mit schöpferischer Einbildungskraft eines jener folgereichen Ereignisse aus den Jahrbüchern der Menschheit herauszuheben und darzustellen gewusst hat, das in der Bildungsgeschichte unseres Geschlechtes Epoche gemacht, und, als seiner vollen Bedeutung nach dem Reiche der Ideen angehörig, mehr den denkenden als den gaffenden Beschauer fesselt.

Das Bild wird von Francois in Kupfer gestochen. Der Eigenthümer, Hr. Goupil, hat, wie versichert wird, bereits 50,000 Fr., die von einem Engländer dafür geboten worden sind, ausgeschlagen"[1518].

Offenbar entschied Goupil sich dafür, das Gemälde zunächst zu behalten und auf Wanderschaft gehen zu lassen; zumindest war es im November 1852 im Berliner Kunstverein ausgestellt.[1519]

1851, JULI:
Carl Rahls (1822-1865) *Einzug König Manfreds in Luceria* bildet das Hauptwerk der akademischen Ausstellung in Dresden.[1520] Im Herbst wurde es in München gezeigt.

1851, AUGUST:
Delaroches *Napoleon in Fontainebleau* (Abb. 39) erzielt in Wien einen sensationellen Erfolg.[1521]

1852

1852, APRIL:
Wilhelm Kaulbachs (1805-1874) Karton mit der Untermalung zu *Die Blüte Griechenlands* ("*Homer und die Griechen*") ist in der Rotunde des Alten Museums in Berlin ausgestellt.[1522] Das Bild gehörte zu einer

1518 Ebd., S. 209f.
1519 Ebd., 1852, S. 412.
1520 *Deutsches Kunstblatt*, 1851, S. 244. Vgl. oben, S. 148f..
1521 S. oben, S. 150.

Folge von Darstellungen bedeutender Epochen der Menschheitsgeschichte, die als Dekoration für das Treppenhaus des Neuen Museums vorgesehen war und den Künstler von 1847 bis 1863 beschäftigte. Das *Deutsche Kunstblatt* nannte in einer ausführlichen Besprechung einleitend interessante Einzelheiten zum Verhalten des Publikums und darüber, wie die Presse das Ausstellungsereignis begleitete:

> "Man eilt von allen Seiten, um die Zeichnung von dem neuen Bilde zu sehen, das später für immer mit den andern den Schmuck und den Stolz des Museums bilden soll, man sprach in allen Kreisen nur von dem Karton ... man hörte enthusiastische Ausbrüche der Bewunderung, Zweifel, Erörterung, Streit, Würdigung u.s.w., überall aber Beschäftigung mit dem Karton. Die Zeitungen brachten Beschreibungen in Versen und Prosa, hexametrische Erklärungen und tiefsinnig-prosaische Einhüllungen, welches Alles man ausschnitt und damit in die Rotunde des Museums eilte. Eine versificirte Schilderung, die dort verkauft wurde, war in drei Tagen vergriffen. Man drängte sich, namentlich in den letzten Tagen, vor der grossen Tafel und es war des Fragens und Zeigens davor kein Ende ...".

1852, JULI:
Julius Schraders (1815-1900) jüngst vollendetes Werk *Leonardo da Vinci stirbt in den Armen König Franz I. von Frankreich* wird im Berliner Akademiegebäude ausgestellt, vermutlich in einer separaten Schau noch vor dem Beginn der Jahresausstellung.[1523] Zur Begutachtung des Bildes lädt die Akademieführung den König ein - "eine noch nicht dagewesene Ehre für einen Künstler", wie das *Deutsche Kunstblatt* schrieb. Angesichts des Sujets erscheint die Einladung aus heutiger Sicht eher als ein geschickter Schachzug der Berliner Künstlerschaft, die damit zum einen ihre gesellschaftlichen Ranganspruche deutlich machte, zum anderen die Verkaufschancen für das Gemälde erhöhte: Die Darstellung des großen französischen Monarchen, der das Künstlergenie als seinesgleichen behandelt, mag in beiderlei Hinsicht eine suggestive Wirkung entfaltet haben, der sich Friedrich Wilhelm IV. wohl nicht ohne weiteres entziehen konnte.[1524] Der Rezensent, Friedrich Eggers, gab seiner Hoffnung Ausdruck, der "kunstliebende Herrscher" möge das Bild erwerben, und schilderte dann mit einiger Bitterkeit, was die Alternative wäre: "Wir erfahren, dass das Kunstwerk bis jetzt Eigenthum des Leipziger Kunsthändlers Payne ist, der es wahrscheinlich in der genannten Stadt demnächst zur Ausstellung bringen und dann stechen lassen wird. Ohne Zweifel wird er es dann auf Reisen schicken und zwar zuerst über den Kanal, von wann für solche Sachen keine Wiederkehr zu sein pflegt. Deutschland hat von jeher diese Insel künstlerisch versorgt".

1853

1853, FEBRUAR:
Louis Gallaits (1810-1887) *Die große Schützengilde von Brüssel erweist den Grafen Egmont und Hoorn die letzte Ehre* (Abb. 123) wird im Berliner Kunstverein ausgestellt.[1525] Gallait schuf es für seine Heimatstadt Tournai, stellte aber die Bedingung, "dass es vor der Ablieferung auf eine - in heutiger Zeit ja so übliche und den Kunstliebhabern natürlich stets willkommene - Rundreise durch Deutschland machen soll". Diese führte unter anderem nach Bremen, wo das Gemälde im Januar 1854 parallel zur Ausstellung des Kunstvereins in der Börsenhalle gezeigt wurde.

1522 *Deutsches Kunstblatt* 1852, S. 153.
1523 Ebd., 1852, S. 246f. Die Zitate stammen von S. 247.
1524 Vgl. zur "kunsthistorischen Anekdotenmalerei" Börsch-Supan, Deutsche Malerei, S. 283-285. Auf S. 284 heißt es zusammenfassend: "Das wichtigste innere Motiv der kunsthistorischen Anekdotenmalerei war des Verhältnis der Künstler zu den Fürsten, eine Überbrückung der sozialen Kluft, die sie trennte, und ein Appell, die Kunst zu respektieren". Auf S. 285 wird auf ein Gemälde gleichen Themas von Heinrich Rustige hingewiesen.
1525 *Deutsches Kunstblatt*, 1852, S. 394 (Ankündigung der Berliner Ausstellung und Zitat), und 1853, S. 81-84 (Besprechung anläßlich der Berliner Ausstellung und Vergleich des Bildes mit Delaroches *Marie Antoinette*), sowie 1854, S. 70 (Ausstellung in Bremen). Vgl. zu dem Gemälde Kampmeyer, "Belgische Historienmalerei", S. 187-189.

1853, JUNI:
Unmittelbar nach der Vollendung gelangt in Düsseldorf vom 6. bis zum 12. des Monats Lessings lange angekündigtes Gemälde *Luther verbrennt die Bannbulle* zur Ausstellung.[1526] Gleichzeitig läuft unter großer Anteilnahme des Publikums die Subskription für den Kupferstich an. Anschließend wird das Bild an den Käufer Nootheboom in Rotterdam abgeschickt.

1854

1854, JANUAR:
John Martins (1789-1854) Gemäldetrilogie mit Themen aus der Offenbarung des Johannes (Abb. 21-23) beginnt von London aus ihre erste Ausstellungsreise über die britische Insel.[1527]

1854, MÄRZ:
Nach dem Ende der Akademieausstellung strömt das Düsseldorfer Kunstpublikum ins Atelier von Leutze, der ein zweites Gemälde mit einem Thema aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg vollendet hat, das als Gegenstück zu *Washington überquert den Delaware* gedacht ist.[1528] Es zeigt den General hoch zu Roß mit gezücktem Säbel, wie er bei im Juni 1778 bei Monmouth (New Jersey) seine vor den Engländern zurückweichenden Truppen erneut zum Angriff führt. Auch einige Bilder Hasenclevers und anderer Maler sind ausgestellt, bleiben aber im Schatten von Leutzes kolossaler Leinwand. Einen Eindruck von der Bedeutung der Atelierausstellung Leutzes im Kunstleben der Stadt gibt die Besprechung im *Deutschen Kunstblatt*:

> "Seit einigen Wochen, daß dieses Werk dem Publikum zugänglich ist, sind trotz des ungünstigen Wetters und der entfernten Lage des Ateliers an der äußersten Grenze des Hofgartens viele Hunderte von Beschauern zu demselben hingeströmt und haben es dann zum Hauptthema ihrer Unterhaltung gemacht und dadurch neue Hunderte veranlaßt, zur Beschauung des Bildes hinauszupilgern. Kurz, der 'Washington bei Monmouth' war hier ein Ereigniß".

Im März war das Gemälde in Berlin zu sehen, dann wanderte es nach Brüssel, um von dort aus zu seinem Bestimmungsort in die Vereinigten Staaten geschickt zu werden; der Kaufpreis betrug 12.500 Taler.[1529]

1854, MÄRZ:
Hübner erregt nach längerer Pause wieder mit einem Genrebild Aufmerksamkeit: Die *Rettung aus der Feuersbrunst*, bereits im Februar als "Hauptbild"[1530] Blickfang der Ausstellung in Hannover, ist in Gotha zu Gast, wo es zugunsten des Düsseldorfer Künstler-Unterstützungsvereins ausgestellt wird. Für Ende April ist es in Magdeburg angekündigt. Später gelangte es nach Brüssel, wo Hübner im Dezember, zum Abschluß der dortigen Akademieausstellung, den "Leopold-Orden" aus der Hand des belgischen Königs empfing - die passende Ehrung für einen Maler, der sich den Zeitverhältnissen durch den Umstieg auf harmlose, politisch unverdächtige Sujets erfolgreich angepaßt hatte.

1854, DEZEMBER:
Der junge Anselm Feuerbach (1829-1880), nach seiner Lehrzeit in Paris für ein Jahr in Karlsruhe tätig, stellt dort den *Tod Aretinos* aus und macht sich so einen Namen als Historienmaler.[1531]

1526 *Deutsches Kunstblatt*, 1852, S. 122 u. 139f., und 1853, S. 35 (Atelierberichte), sowie 1853, S. 212 (Ausstellung, weiteres Schicksal), und S. 242-244 (Bildbesprechung).
1527 Siehe oben, S. 68.
1528 *Deutsches Kunstblatt*, 1854, S. 110f. Das Zitat stammt von S. 110. Zum Thema des Bildes und zu seiner Geschichte s. Ausst.-Kat. *Leutze*, S. 40 u. 44-46.
1529 *Deutsches Kunstblatt*, 1854, S. 123.
1530 Ebd., S. 143 (Ausstellungen in Deutschland) u. 458 (Ordensverleihung).
1531 Ebd., S. 465.

1855

1855, JULI:
Einer der führenden Londoner Kunsthändler, Ernest Gambart (1814-1902), lädt Rosa Bonheur (1822-1891) nach London ein und erwirbt von ihr das 1853 auf dem Pariser Salon von der Kritik gefeierte, später in Gent und Bordeaux ausgestellte, aber dennoch unverkauft gebliebene Bild *Der Pferdemarkt* (Abb. 117) für 40.000 Francs.[1532] Im Preis enthalten ist neben der großen Originalfassung auch eine kleinere Replik, die bei der Herstellung des Stiches als Vorlage dienen soll. Gambart rechnete nicht nur wegen der Anziehungskraft des berühmten Gemäldes mit einem Ausstellungserfolg, sondern auch aufgrund des allgemeinen Interesses an der exzentrischen Künstlerin. Es war bekannt, daß sie sich, ähnlich wie die Schriftstellerin George Sand, in der Öffentlichkeit bevorzugt in Männerkleidung zeigte. Sie besaß dazu sogar eine offizielle Erlaubnis der Pariser Polizei. Den Behörden gegenüber hatte sie geltend gemacht, daß allein die Verkleidung es ihr erlauben würde, an Orten, wo sich nur Männer aufhielten - wie etwa der Pariser Pferdemarkt - Studien zu machen, ohne Aufsehen zu erregen.

Von Mitte Juli bis Anfang September wurde das Gemälde unter dem Ansturm der Massen in Gambarts Galerie gezeigt. Der Eintrittspreis betrug, wie zu Zeiten Copleys und Wests, 1 Shilling pro Kopf; er war also für noch größere Teile der Bevölkerung erschwinglich geworden. Der Kunstsammler John Bell kaufte die Replik, die er später dem Stecher zur Verfügung stellte. Daß niemand das Original erwarb, konnte Gambart verschmerzen: Im Herbst schickte er es als Herzstück einer wandernden Verkaufsausstellung französischer Malerei über die britische Insel. Im Frühjahr 1856 setzte es seine Reise allein fort, um Subskribenten für den Stich zu werben. Meist übernahmen lokale Kunsthändler die Organisation der jeweiligen Ausstellung, wofür ihnen ein Teil der Einnahmen zustand. Gerade in den kleineren Städten konnten sie aufgrund des für die ländliche Bevölkerung attraktiven Sujets außerordentliche Gewinne erzielen.

Erst Anfang April 1857 gelangte das Bild wieder nach London, wo es von den Kunsthändlern P. & D. Colnaghi in der German Gallery ein weiteres Mal ausgestellt wurde. Hier fand es schließlich auch einen Käufer: Der New Yorker Baumwollhändler William P. Wright bot 30.000 Francs, zahlte aber nur 22.000 Francs, weil Gambart auf Anteilen an zukünftigen Einnahmen bestand. Beide mögen mit einer lukrativen Ausstellungsreise durch die Vereinigten Staaten gerechnet haben.[1533] Vor der Verschiffung nach New York im Spätsommer wurde es noch einmal für kurze Zeit zusammen mit der Replik ausgestellt, die am 1. August in London eintraf. Aus dem *Deutschen Kunstblatt* geht hervor, daß letztere zuvor bei der Künstlergesellschaft Arti et Amicitiae in Amsterdam zu sehen war.[1534] Offenbar sollte sie dort, wie vermutlich auch in anderen Städten des Kontinents, Interessenten für den Stich gewinnen. John Bell vermachte die Replik zusammen mit seiner Gemäldesammlung 1859 der britischen Nation. Sie blieb jedoch unter der Regie Gambarts noch bis Juni 1865 auf Tournee, zuletzt möglicherweise zusammen mit William Powell Frith' *Derby-Tag* (vgl. unten, S. 115) in Australien. Heute hängt das Bild, von der einströmenden Besuchermenge meist übersehen, in der Eingangshalle der Londoner National Gallery. Das große Original dagegen hat den Weg über den Atlantik nicht mehr zurückgefunden und befindet sich heute im Besitz des Metropolitan Museum in New York.

1855, NOVEMBER:
Johann Moritz Rugendas (1802-1858) sorgt für einen Skandal, als er das monumentale Gemälde *Die Entdeckung Amerikas*, das der bayerische König für einen Weltgeschichtszyklus zum Schmuck des geplanten Athenäums bei ihm bestellt hat, als sein eigenes Werk ausgibt und separat in München und Augsburg ausstellen läßt.[1535] Schon bald werden die wahren Entstehungsumstände bekannt: Rugendas hatte, als langjähriger Südamerikareisender vermeintlich geeignet, zwar den Auftrag erhalten, war jedoch mit der Aufgabe hoffnungslos überfordert. Um seiner Verpflichtung nachzukommen, wandte er sich an die Kollegen Piloty, Theodor Horschelt und [Friedrich oder Ludwig] Voltz, die das Bild fertigstellten,

1532 Zum folgenden s. Maas, *Gambart*, bes. das Kapitel "The Horse Fair" (S. 70-77) und eine Vielzahl anderer, im Stichwortverzeichnis unter "Horse Fair" (S. 317) aufgelisteter Stellen.
1533 Ebd., S. 93f. Eine etwas andere Version als Maas, dessen Angaben nicht immer lückenlos belegt sind, bieten die *Dioskuren*, 1857, S. 210, die sich allerdings nur auf in New York kursierende Gerüchte berufen: Gambart habe das Gemälde bereits 1855 für 1.200 Pfund (rund 31.000 Francs) an Wright verkauft, daran aber die Bedingung geknüpft, es vor der Übergabe zwei Jahre lang auf eigene Rechnung ausstellen zu dürfen.
1534 *Deutsches Kunstblatt*, 1857, S. 236f.
1535 Ebd. 1855, S. 436.

während Rugendas eine Reise in die Schweiz unternahm. Nach seiner Rückkehr zögerte er nicht, sich mit fremden Federn zu schmücken. Die Ankündigung, demnächst in einer ähnlich großen Komposition die Entdeckung der Freundschaftsinseln im Jahre 1616 gestalten zu wollen, kommentierte das *Deutsche Kunstblatt* mit der spöttischen Bemerkung: "Davor möge der Himmel all seine Freunde gnädig bewahren!"

1856

1856, JANUAR:
In Brüssel präsentiert Gallait der Öffentlichkeit sein neues Werk *Johanna die Wahnsinnige. Herzogin von Burgund* zwei Wochen lang nachmittags von zwei bis vier Uhr im Atelier.[1536] Der Korrespondent des *Deutschen Kunstblattes* gab eine Schilderung seines Besuches bei dem angesehensten belgischen Künstler seiner Zeit, die hinsichtlich der Zusammensetzung des Publikums und der bei solchen halböffentlichen Veranstaltungen herrschenden Atmosphäre aufschlußreich ist:

> "Fast ganz am Ende der Rue du Palais, die, außerhalb der Thore der Stadt, eine Fortsetzung der palastartigen Rue royale bildet, in einem Stadttheile, der im Entstehen begriffen ... steht das ganz bürgerlich aussehende Haus, welches der Meister bewohnt. Ziehen Sie die Schelle an der Thüre von Nr. 80: ein freundliches Mädchen öffnet Ihnen und bittet um Ihre Visitenkarte (dies ist der Wunsch des Künstlers), die sie in das auf dem Tische stehende Körbchen legt. Schnell auf ihre Anfrage antwortend, bittet sie freundlich, sich in's Atelier zu begeben, denn die Thürschelle läßt sich schon wieder hören und eine ganze Schaar eleganter Damen und Salonlöwen tritt herein. Diese Ausstellung eines einzigen Bildes ist das Tagesgespräch einer ganzen Stadt; aber sie ist zugleich auch ein Fest für die Freunde wahrer und ernster Kunst. Man muß sich nur beeilen, das neue Werk von Gallait zu sehen, denn am 18. d. M. tritt es seine Reise nach Holland an, für dessen Königin es bestimmt ist".

Der Verfasser des Artikels war sich klar darüber, daß für viele der Besuch nur ein gesellschaftliches Stelldichein bedeutete, und grenzte von dieser Mehrheit die kleinere Gruppe der kunstinteressierten Bildungselite ab, zu der er sich selbst natürlich auch zählte.

Mindestens einmal gab die holländische Königin das Gemälde später noch für Ausstellungszwecke her, denn im Januar 1860 bildete es den Anziehungspunkt in Louis Friedrich Sachses Permanenter Ausstellung in Berlin.[1537]

1856, MÄRZ:
Sachse zeigt in seiner Permanenten Ausstellung während der Osterfeiertage das im Besitz Friedrich Wilhelms IV. befindliche Gemälde *Ritter Toggenburg* des badischen Hofmalers August von Bayer (1803-1875).[1538] Die Eintrittsgelder gehen an die unter der Protektion der Königin stehende "Mägdeherberge". Die *Dioskuren* warteten mit einer vernichtenden Kritik des prätentiös auftretenden "Machwerks" bis Anfang April, da man den guten Zweck solcher "Spezialausstellungen" berücksichtigen müsse.

1856, APRIL:
Die französische Regierung gibt bei dem Porträtmaler Louis Edouard Dubufe (1820-1883) ein großes Gruppenbildnis der Teilnehmer des eben beendeten Pariser Kongresses zur Beendigung des Krimkriegs in Auftrag, das für das Geschichtsmuseum in Versailles bestimmt ist, zuvor aber auf eine Wanderausstellung geht, die Ende 1857 beginnt.[1539]

1856, OKTOBER: In einer Besprechung der Berliner Akademieausstellung heißt es:

> "Wir verlassen für einen Augenblick die angenommene Ordnung der Betrachtung, um ein Ereigniß zu berichten, welches in die Geschichte der diesjährigen Ausstellung getreten ist und unserm Anspruch, daß kein s. g. großes Hauptbild vorhanden sei, zunichte macht. Seit

---

1536 Ebd., 1856, S. 36.
1537 *Dioskuren*, 1860, S. 26.
1538 Ebd., 1856, S. 5. Dargestellt ist möglicherweise eine Szene aus dem Toggenburger Erbschaftskrieg (1444) zwischen dem von Österreich unterstützten Zürich und der Schweizer Eidgenossenschaft.
1539 Ebd., 1856, S. 34.

> dem Jahrestag des Ueberfalls bei Hochkirch nämlich (den 14. Oktober) ist Menzel's Schilderung dieser denkwürdigen Nacht in einem Rahmen von 14 Fuß Breite und 12 Fuß Höhe aufgestellt und mit dem allgemeinsten Interesse begrüßt worden. Der Saal ist stets so angefüllt mit Zuschauern, daß man selten die richtige Schauweite gewinnen kann und immer wieder in die nächste Nähe dieser furchtbar lebendig dargestellten Scene gezogen wird ... Nicht bloß, daß man vor diesem Bilde durchdrungen wird von der Heldengröße des königlichen Feldherrn und seines erprobten Heeres ... man wird auch gepackt von der Realität der Erscheinungen, welche den Beschauer glauben machen, daß sich alles, selbst das Einzelnste, genau so zugetragen habe. - Man hört das Knattern der Gewehre, das Klirren der Ladestöcke, das Pfeifen der Kugeln, das Rufen und das ganze Schlachtgetümmel, und es herrscht eine solche Gewalt darin, daß man glauben möchte, es käme Keiner mit dem Leben davon, auch man selber nicht. Man fühlt sich wie mit überfallen von dem noch nicht sichtbaren Feinde, und wohin man die Blicke richtet, jedes vom Flammenschein beleuchtete Antlitz, jede Figur, wie sie deren so viele in treffendster Charakteristik auftauchen, führt den Beschauer nur tiefer in die ganze Situation hinein"[1540].

An diesem Beispiel tritt deutlich zutage, wie sehr einzelne Gemälde große Veranstaltungen wie den Berliner Salon dominieren konnten, und daß derartige "Hauptbilder" - die Existenz einer besonderen Bezeichnung für sie spricht für sich - eine Normalität im damaligen Ausstellungsleben darstellten, man sie geradezu erwartete. Um die Wirkung zu erhöhen, ließ Menzel einige Zeit verstreichen, bis sich nach der Eröffnung die erste Aufregung im Publikum gelegt hatte. Für den Auftritt seines im Auftrag der Verbindung für historische Kunst geschaffenen Werkes wählte er den Jahrestag der Schlacht bei Hochkirch (14. Oktober 1758), in der die preußische Armee sich gegen die überraschend angreifenden, zahlenmäßig überlegenen Österreicher verbissen verteidigt hatte. So machte er die Betrachtung des Bildes auch zu einer Angelegenheit patriotischen Gedenkens. Noch während der Ausstellung wurde das Gemälde von Friedrich Wilhelm IV. erworben und Menzel von der Akademie zum Professor ernannt.

1856, OKTOBER:

Ein ganz anderer, aber nicht weniger prominenter Gegenstand der nationalen Identitätsbildung als die militärischen Ruhmestaten Friedrichs II. war spätestens seit dem Dombaufest von 1842 auch der Kölner Dom. Zu der Diskussion um seine Vollendung leisteten auch Maler ihre Beiträge, wie folgende Meldung im *Deutschen Kunstblatt* zeigt: "Am Dom ist ein Ölgemälde ausgestellt, welches ihn auf einer 80 Quadrat-Fuß Leinwand in seiner Vollendung bei Abendbeleuchtung zeigt. Der Standpunkt ist auf dem Thurme eines Patrizierhauses am Wallrafsplatze genommen. Urheber des Bildes ist der Architekturmaler C. Conrad aus Düsseldorf ..."[1541]. Bemerkenswert ist die Entschiedenheit, mit der Carl Emanuel Conrad (1810-1873) die Einzelbildausstellung als ein Medium zur Verbreitung seiner Ideen nutzte: In seinem kompromißlosen Drang an die Öffentlichkeit zögerte er nicht, den Entwurf bei Wind und Wetter direkt am Ort zur Diskussion zu stellen, auch wenn er dabei dessen Beschädigung oder Zerstörung riskierte.

1856, NOVEMBER:

Im Münchener Glaspalast gelangt Feodor Dietz' (1813-1870) großes Historiengemälde *Die Zerstörung Heidelbergs durch die Franzosen unter General Mélac im Jahre 1689* zur Ausstellung, das der badische Hofmaler für die Karlsruher Gemäldegalerie ausgeführt hat.[1542] Anfang Mai des folgenden Jahres war es auf Vermittlung des badischen Großherzogs in Heidelberg zu sehen, wo es besonders starke Resonanz fand:

> Hier an Ort und Stelle, wo die Trümmer des alten Schlosses noch täglich als mahnendes Denkmal jener unheilvollen Zeit auf die Stadt herabschauen, war es von doppeltem Interesse, die Gestalten jener Verwüster der fröhlichen Pfalz und die ganze von ihnen herbeigeführte Tragödie in lebendem Bilde vor sich zu sehen ... Die allgemeine Antheilnahme, welche es [das Gemälde, d. V.] in unsrer, sonst nicht allzu kunsteifrigen Stadt hervorrief, war ein Beweis, daß der Sinn für geschichtliche Malerei allzeit mächtig auflebt, wenn der rechte

---

1540 *Deutsches Kunstblatt*, 1856, S. 370 (Zitat) u. 414 (Ankauf u. Ernennung Menzels). Zum dargestellten Thema s. Ursula Ellwart, "Menzels Friedrich-Bilder (1849-1860) in der zeitgenössischen Kunstkritik", *Pantheon*, Bd. 46, 1988, S. 121-130, hier S. 127f.

1541 *Deutsches Kunstblatt*, 1856, S. 379.

1542 Ebd., S. 426. Das Bild (495 x 580) befindet sich heute in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe.

Meister mit rechtem Stoff und rechter Form an ihn herantritt. Während der achttägigen Ausstellung im großen Museumssaal steigerte sich fortwährend der Andrang der Besucher, deren Zahl am letzten Tag allein über 900 Personen betrug; selbst die Landleute aus der Umgebung kamen herbeigeströmt, um ihren Kindern den 'bösen Mélac' zu zeigen, der sich noch jetzt in der ganzen Pfalz einer großen, aber wenig glorreichen Popularität erfreuet, und machten ihrer Ansicht von damaliger Geschichte in kräftig nationalen Ausdrücken über den auf seinem schwarzem [sic!] Roß dämonisch einherreitenden Städtezerstörer Luft ... Der zum Besten hiesiger Wohltätigkeitsanstalten erhobene kleine Eintrittsbetrag hat eine Summe von 350 Fl. abgeworfen; wir sind somit unserm in München weilenden hochbegabten künstlerischen Landsmann, wie dem hohen Besitzer des Gemäldes in jeder Beziehung dankbar verpflichtet"[1543].

1856, NOVEMBER:
Der Stockholmer Akademieprofessor Marcus Larson (1825-1864) veranstaltet im königlichen Akademiegebäude eine Ausstellung von sieben Landschaftsgemälden "zum Besten des Pensionsfonds für Künstler und Schriftsteller"[1544]. Der Korrespondent der Dioskuren würdigte Larsons Talent, sah sich aber angesichts des übertriebenen und unreflektierten Enthusiasmus vieler Besucher zu einer distanzierten Besprechung veranlaßt, die sich weniger gegen die Kunstwerke als gegen das Verhalten des Stockholmer Publikums richtete.

1857

1857, JANUAR:
Der in Rußland aufgewachsene und geschulte Schlachtenmaler Alexander von Kotzebue, Sohn des 1819 ermordeten deutschen Dramatikers, stellt im "Stuttgarter Museum"[1545] *Suworows Übergang über den St. Gotthard* aus. Mit dem gewagten Alpenübergang schuf General Suwarow 1799, im zweiten Koalitionskrieg gegen Frankreich, die Voraussetzungen für die späteren Erfolge gegen die französischen Truppen in Oberitalien. Wie die *Dioskuren* berichteten, gehörte das Bild zu einer Folge von Darstellungen russischer Feldzüge in Italien, der Schweiz und Deutschland, die für das St. Petersburger Winterpalais des Zaren bestimmt war und an der Kotzebue seit zwei Jahren in München arbeitete. Die Gemälde würden in "allergrößtem Maßstabe und mit höchster getreuer Wiedergabe der einzelnen Lokalitäten"[1546] ausgeführt, da der Künstler an jedem der Originalschauplätze gewissenhafte Vorstudien betreibe.

In den folgenden Jahren wurden Kotzebues Werke nach ihrer Vollendung dem Münchener und Stuttgarter Publikum in separaten Ausstellungen vorgeführt, bevor sie das Land für immer verließen. Zumindest im Falle des oben genannten Bildes zögerte sich der Abtransport allerdings lange hinaus; noch im Januar 1859 war es in München zugunsten des städtischen "Künstler-Unterstützungsvereins"[1547] ausgestellt. Das rege Interesse an dieser gemalten russischen Militärhistorie ist ein Anzeichen dafür, daß das deutsche Publikum um 1860 bei aller Begeisterung für das eigene nationale Erbe auch einen Sinn für die Geschichte und den Kriegsruhm anderer Länder aufbrachte. Das fiel ihm natürlich um so leichter, wenn es sich, wie bei Kotzebues Zyklus, um Kämpfe gegen den 'Erbfeind' Frankreich handelte.

1857, FEBRUAR:
Ein "Ereigniß anderer Art in unserer Künstlerwelt"[1548] besprach der Düsseldorfer Korrespondent des *Deutschen Kunstblattes* in seinem Bericht vom März, nämlich die kürzlich zu Ende gegangene separate Ausstellung eines großformatigen, einen Schiffbruch an der schwedischen Küste darstellenden Gemäldes von Marcus Larson. Offenbar kam es nicht häufig vor, daß in Düsseldorf, einer Hochburg der deutschen

---

1543 Ebd., 1857, S. 219.
1544 *Dioskuren*, 1856, S. 175.
1545 *Dioskuren*, 1857, S. 23. Vgl. *Deutsches Kunstblatt*, 1857, S. 62.
1546 *Dioskuren*, 1857, S. 23.
1547 Ebd., 1859, S. 35.
1548 *Deutsches Kunstblatt*, 1857, S. 121. Das Bild war nicht unter den im November 1856 von Larson in Stockholm gezeigten Werken vertreten.

Landschaftsmalerei, das Werk eines skandinavischen Meisters dieses Faches auf eine so prätentiöse Weise vorgeführt wurde. "Die Kritik", so hieß es in nüchterner Zurückhaltung, "sprach sich sowohl für als gegen dasselbe in den entschiedendsten Ausdrücken öffentlich aus. Weniger extrem dürften die abweichenden Urtheile unter den Künstlern über das Bild sein. Eine gewisse Aufregung, welche dasselbe hier hervorgerufen hat, dauert noch fort und es scheint, als wäre das letzte Wort in der Sache noch nicht gesprochen".

Vielleicht spielte diese Bemerkung auch auf einen bereits Mitte Februar in den *Dioskuren* erschienenen Artikel an, der sich ausführlicher und mit entschiedener Schärfe zu der Angelegenheit äußerte.[1549] Aus ihm ist mehr über Larsons Arbeit und die Gründe für die entstandene 'Aufregung' zu erfahren; außerdem enthält er eine Reihe interessanter Einzelheiten zur Organisation der Veranstaltung und zur Präsentation des Bildes. Der Verfasser berichtete zunächst über den außergewöhnlichen Werbeaufwand und Presserummel im Vorwege und zu Beginn der Ausstellung:

> "Es wurde in diesen Tagen durch mächtig große Anschlagzettel und viele Annoncen in den Zeitungen das Publikum eingeladen, eine im großen Galeriesaal der Königlichen Kunst-Akademie ausgestellte Landschaft: 'Schiffbruch an der Bohusländska-Küste in Schweden' von *Marcus Larson* anzuschauen. Zwei sehr bald erfolgte Recensionen in der Kölner und Düsseldorfer Zeitung bemühten sich, die Posaunen mit vollen Backen zu blasen und deuteten ziemlich klar an, daß dergleichen noch von keinem Meister der Landschaftsmalerei, wenigstens hier in Düsseldorf, geleistet worden sei ... Außerdem erfuhr man mit Sicherheit - was das Erstaunen natürlich noch erhöhte - dieses Bild, von 18' Länge und 10' Höhe, sei in der unglaublich kurzen Zeit von 10 Tagen entstanden".

Natürlich sei er gespannt darauf gewesen, "dieses *Meerwunder* im eigentlichsten Sinne des Worts zu schauen". Um so mehr enttäuschte ihn dann der Besuch der Ausstellung:

> "Ich hatte ein Bild erwartet, welches in der Stimmung und Haltung seinem Hauptgedanken nach fertig sei und glaubte nur, daß ich bei der unglaublich kurzen Zeit, in welcher das Bild entstanden, auf detaillirtere Durchführung werde Verzicht leisten müssen. Daß ich aber - besonders bei der prätentiösen Weise der Schaustellung - nichts als rohe Darstellung eines materiellen Effekts, welche wirklich jedes künstlerische Gefühl beleidigte, nichts als eine Masse Farben, allerdings mit großer Kühnheit hingesetzt, dagegen keine Spur von Stimmung im Ganzen, wie von harmonischer Abstufung der Töne finden würde, darauf war ich nicht gefaßt gewesen. - Wenn ein Bild, wie es dieses thut, so ganz die Absicht zu erkennen giebt, der Künstler habe es dabei auf den bloßen Knalleffekt abgesehen, so findet sich der unbefangene Beschauer abgestoßen und verstimmt".

Ob der Rezensent, vermutlich ein der Akademie nahestehender Anhänger der Düsseldorfer Landschaftsmalerei, so unbefangen war, wie er vorgab, sei dahingestellt. Offen muß auch die Frage bleiben, ob Larson mehr als ein oberflächlicher Virtuose war und womöglich nur deshalb Mißfallen hervorrief, weil er eine unorthodoxe, in die Zukunft weisende Malkultur pflegte. Im Verlauf der streckenweise polemischen Besprechung des Bildes stößt man auf ein weiteres bemerkenswertes Detail: "Ueber die im Wasser befindlichen rothen Massen ... wird der Beschauer glücklicher Weise durch einen neben dem Bilde angeschlagenen Zettel beruhigt, worin ihm gesagt wird, daß die Schwedische Küste auf so und so viel Meilen aus rothem Granit bestehe". Es sei peinlich genug, daß erst die Lektüre erkläre, was der Pinsel des Malers nicht deutlich zu geben im Stande sei. Doch wenn solche "geschriebenen Armuthszeugnisse" notwendig seien, fuhr der Autor mit genüßlicher Ironie fort, sollten sie wenigstens vollständig sein und etwa darüber aufklären, wie eines der Schiffe mit den Segeln gegen den Wind zu steuern vermöge.

Die häufig ausführlichen Texte der Broschüren, die anläßlich von Einzelbildausstellungen gedruckt und verkauft wurden, belegen den Bildungscharakter der Veranstaltungen. Das zitierte Beispiel zeigt, daß das didaktische Element gelegentlich auch durch Erläuterungen auf Wandzetteln im Ausstellungssaal zum Tragen kam.

Von Düsseldorf aus wanderte Larsons Marinebild nach Berlin, wo Sachse es Mitte März in seinem neuen Ausstellungslokal präsentierte.[1550] Der Berliner Kritiker der *Dioskuren* ergriff die Gelegenheit, seine Meinung über das von dem Düsseldorfer Kollegen "in einer harten und im Ton vielleicht zu bitteren

---

1549 *Dioskuren*, 1857, S. 30.
1550 Ebd., 1857, S. 62.

Weise" besprochene Bild darzulegen. Der eigentliche Fehler Larsons bestehe darin, daß er einer Landschaft das kolossale Format eines Historiengemäldes gegeben habe, und damit für sein Werk einen geistigen Gehalt beanspruche, den es nun einmal nicht besitze - auch wenn der dargestellte Moment von "großartiger Naturwirkung" sei.

1857, MÄRZ:
In Berlin findet eine Ausstellung statt, die Erwähnung verdient, auch wenn es sich dabei nicht um die Vorführung eines einzelnen Gemäldes handelte:

> "Im Saale des Hotels de Russie ist seit einiger Zeit eine Ausstellung eigenthümlicher Art eröffnet. Ein hiesiger Kunstliebhaber hat Kopien der berühmten Hogarthschen Gemälde durch transparente positive Lichtbilder auf Glas dargestellt, die er gruppenweise mit Hülfe des Hydro-Oxygen-Gases und unter Anwendung eines optischen Apparates, so daß sie in der Höhe von zehn Fuß erscheinen, zur Anschauung bringt. Die zu den Hogarth'schen Kupferstichen geschriebenen geistvollen Erklärungen werden bei der Ausstellung als Kommentar zu Grunde gelegt, so daß die historische Bedeutung der Hogarth'schen Gemälde als Abbilder ihrer Zeit zugleich klar gemacht wird"[1551].

An dem schon in technischer Hinsicht - und was den Veranstaltungsort angeht - bemerkenswerten Unternehmen erstaunt vor allem, daß hier Gemälde aus vergangenen Zeiten zusammen mit erläuternden, wohl aus der Epoche von William Hogarth (1697-1764) stammenden Texten als historisch aussagekräftige Quellen begriffen und in einer Art frühen Dia-Schau dem kunst- und geschichtsinteressierten Publikum vorgeführt wurden.

1857, JUNI:
Folgendes berichtete das *Deutsche Kunstblatt* (im Oktober) über die im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stehende Schlachtenmalerei in dem am 15. Juni eröffneten Pariser Salon:

> "Von den Bildern üben die Stücke, welche die Vorfälle des letzten Krieges im Orient vorstellen, die stärkste Anziehung; ganz besonders das Hauptstück darunter, die 'Einnahme der Feste Malakoff' von A. Yvon. Vor diesem Bilde, das fast die gesamte Höhe der Saalwand hat, sieht man immer die dichtesten Gruppen, und auf den Divans, die in die Mitte des Saales hingestellt sind, werden lange dauernde Sitzungen gehalten. Die Größe; daß es der Ausschlagsmoment des ganzen Krieges ist; daß die Hauptpersonen Portraite sind und aus der Höhe der Tagesgeschichte; dabei die große Faßlichkeit und Schauerlichkeit des Gegenstandes - Alles dies erklärt hinreichend die Wirkung auf ein größeres Publikum ... Das Ganze ist gut aufgeschlagen, und man liest darin wie in einem Buche. Die Stürmenden, die dabei natürlich die ersten Bravourrollen spielen, erscheinen von vorne, und von der oberen Terrasse herab übersieht der Beschauer die einzelnen Kämpfe Mann gegen Mann in der Redoute des Vordergrundes und das Ganze der in der Ebene des Hintergrunds eingeleiteten oder in Ausführung begriffenen Operationen. Man hat kein malerisch-wirkungsvolles Bild, sondern ein großes Panorama, mit den Mängeln und Vorzügen, die solchen Rundgemälden eigen sind. Der erste Anblick ist rein theatralisch ..."[1552].

1857, DEZEMBER:
Zum Jahresende ist Eduard Julius Friedrich Bendemanns (1811-1889) *Jeremias auf den Trümmern Jerusalems* als Leihgabe des preußischen Königs eine der "Hauptzierden"[1553] der Ausstellung des Thüringer Kunstvereins. Mit der Vorführung des bereits 1835 geschaffenen Bildes mochten sich die Thüringer Kunstfreunde einen besonderen Wunsch erfüllt haben; möglicherweise handelte es sich dabei aber auch nur um eine Verlegenheitslösung, weil die Künstler für monumentale Werke der aktuellen Malerei hohe Tantiemen verlangten.

1551 Ebd., S. 72.
1552 *Deutsches Kunstblatt*, 1857, S. 355. Bei dem Künstler handelt es sich um Adolphe Yvon (1817-1893).
1553 Ebd., 1858, S. 30.

1858

1858, JANUAR:
In einem Saal der Stuttgarter Akademie läßt Feodor Dietz sein jüngstes großes Historiengemälde *Königin Marie Eleonore von Schweden am Sarg Gustav Adolfs* zugunsten des städtischen "Künstlerunterstützungsvereins"[1554] ausstellen. Ein Rezensent machte gegen Ende seines Artikels darauf aufmerksam, daß Dietz ein "patriotischer" Künstler sei:

> "Demgemäß hat er mit richtigem Takt gerade Bernhard von Weimar in den Vordergrund gestellt und dadurch ausgedrückt, daß der Fall des schwedischen Königs, so ein großer Verlust er auch für die Sache der Protestanten damals war, dennoch im Interesse Deutschlands als eine glückliche Wendung zu betrachten ist, weil nun die oberste Leitung des Krieges wieder in die Hände eines deutschen Fürsten überging und Deutschland vor einer dauernden Abhängigkeit von einer schwedischen Fremdherrschaft bewahrt ward. Daß dem Künstler wirklich diese patriotische Idee vorgeschwebt hat, erhellt daraus, daß er in dem erklärenden Programm, welches er dem Gemälde beigegeben, mit folgenden Worten Schillers schließt: 'Die wohlthätige Hälfte seiner Laufbahn hatte Gustav Adolph beendigt, und der größte Dienst, den er der Freiheit des deutschen Reichs noch erzeigen kann, ist - zu sterben'".

Der Andrang des Publikums war so groß, daß die Ausstellung immer wieder verlängert wurde und bis in den März hinein geöffnet blieb.[1555] Wohin das Bild dann wanderte, geht aus den Zeitschriften nicht hervor. Erst im Januar 1859 hörte man wieder von ihm, als es im Berliner Kunstverein "in einer besonderen Abtheilung des Saals"[1556] zur Ausstellung gelangte.

1858, JANUAR:
In München legt Alexander von Kotzebue letzte Hand an das im Auftrag des Zaren geschaffene Bild *Episode aus der Schlacht an der Trebbia* (Juni 1799).[1557]

1858, APRIL:
Im Berliner Kunstverein wird Eduard Hildebrandts (1818-1868) Gemälde *Nordkap* ausgestellt, das nach Skizzen entstanden ist, die der Künstler selbst auf einer Skandinavienreise angefertigt hat.[1558] Es fand allerdings keine Gnade vor den Augen des Berichterstatters, der es, wie die gesamte Malerei Hildebrandts, als oberflächlich und maniriert verurteilt.

1858, MAI:
Das Gemälde *Derby-Tag* (Abb. 115) des Akademiemitgliedes William Powell Frith wird zur Sensation der Jahresausstellung der Royal Academy.[1559] Die Idee zur Ausführung des nicht übermäßig großen, aber ungemein detailreichen und vielfigurigen Bildes kam Frith 1856 bei einem Besuch in Epsom, dem Veranstaltungsort des damals bereits traditionsreichen, seit 1780 dort stattfindenden Londoner Derbys. Mit Jacob Bell, von dem bereits als Käufer von Rosa Bonheurs Replik des *Pferdemarktes* die Rede war (vgl. S. 439), fand er einen ausgefallenen Sujets gegenüber aufgeschlossenen Auftraggeber, der bereit war, 1.500 Pfund in das Bild zu investieren. Auch Gambart war von Beginn an mit von der Partie: Er erwarb die Vervielfältigungs- und Ausstellungsrechte, wofür er ebenfalls 1.500 Pfund zahlte. Am 1. Februar 1857 kam es zwischen den Beteiligten zur Vertragsunterzeichnung. Mit seiner zupackenden Art sorgte Gambart dafür, daß sein Geld gut angelegt war: Er ließ einen Photographen Ansichten vom Derbygelände aufnehmen, die dem Künstler die Arbeit erleichterten, und nährte mit fein dosierten Pressemeldungen die Neugierde des Publikums.

1554 Ebd., S. 59f., hier S. 59. Die folgenden Zitate stammen von S. 60.
1555 Ebd., S. 126.
1556 *Dioskuren*, 1859, S. 9.
1557 *Deutsches Kunstblatt*, 1858, S. 60, und *Dioskuren*, 1858, S. 11f.
1558 *Deutsches Kunstblatt*, 1858, S. 149.
1559 Zum folgenden s. Maas, *Gambart*, S. 99-103, 157, 160, 162f., 183. Vgl. Reitlinger, *Economics of Taste*, S. 149f., der leicht abweichende Daten und Zahlen nennt.

In der Akademieausstellung stellte das Bild dann - plangemäß, möchte man sagen - alle anderen Exponate in den Schatten. In dichten Trauben hingen die Besucher davor und drohten die Leinwand förmlich zu erdrücken. Das lag auch daran, daß die vielen Einzelszenen der Darstellung nur aus nächster Nähe erkennbar waren. Schon am ersten Tag wurde ein Polizist neben Frith' Werk postiert, der für den nötigen Abstand sorgen sollte. Das nützte zwar nur wenig, doch die Akademieführung zögerte mit weiteren Maßnahmen, um Unruhe innerhalb der Künstlerschaft zu vermeiden. Erst nach wiederholten Protesten von Bell und Gambart ließ sie stabile metallene Schranken vor dem Gemälde aufstellen. Das hatte es bei der Veranstaltung der Royal Academy erst einmal gegeben, nämlich 1822, um David Wilkies *Chelsea Pensioners* zu schützen.[1560] Eine deutlichere Auszeichnung für ein Ausstellungsstück ist in der Tat kaum vorstellbar: Noch heute erleben wir in Museen gelegentlich den Effekt solcher Abschirmungen, die stets den Eindruck des Besonderen erwecken und die Aufmerksamkeit auf das derart herausgehobene Kunstwerk lenken.

Anfang August einigte sich Gambart mit Frith und Bell auf eine Zeitspanne von vier Jahren - später wurde die Frist um sechs Monate verlängert - in der ihm das Bild für Vermarktungszwecke zur Verfügung stand. Er gab es zunächst nach Paris in die Werkstatt von Auguste-Thomas Marie Blanchard (1819-1898), einer der ersten Adressen unter den damaligen Kupferstechern, und ließ mehrere Kopien des Gemäldes anfertigen. Dann schickt er es auf eine Welttournee, die 1865 bis nach Australien führte: Melbourne, Ballarat, Geelong und Sydney sind von dort als Stationen überliefert. Zwischendurch tauchte das Original oder eine Kopie auf der Suche nach Subskribenten für den Stich immer wieder in englischen Städten auf, im Frühjahr 1862 etwa in der Londoner French Gallery. Der Erfolg des Bildes spiegelt sich auch in darin, daß Gambart bei Frith 1862 eine Serie von drei Gemälden zum Thema *Die Straßen von London* bestellte, und dafür, einschließlich der Vorstudien und Urheberrechte, die gewaltige Summe von 10.000 Pfund zu zahlen bereit war. Ein Vertrag, der alle Einzelheiten regelte, wurde am 29. August 1862 unterschrieben. Schließlich jedoch zerschlug sich das Projekt, weil Königin Viktoria mit einem großen Auftrag an Frith herantrat, den dieser nicht ablehnen konnte.

Die Originalfassung von *Derby-Tag* gelangte als Teil der Sammlung, die Bell 1859 dem Staat stiftete, nach dem Ende der Ausstellungsreisen - und mit gehöriger Verspätung gegenüber dem ursprünglich vereinbarten Übergabetermin - im November 1865 in die National Gallery. Heute lagert das Gemälde, eines der berühmtesten seiner Zeit, vergessen in einem Depot der aus den Nähten platzenden Tate Gallery. Vielleicht wird es nach Fertigstellung des geplanten Erweiterungsbaues einmal aus seinem Schattendasein befreit werden, um künftig Museumsbesuchern aus der Frühzeit des Londoner Derby zu erzählen und ihnen einen Eindruck vom Geschmack und der Mentalität des viktorianischen Kunstpublikums zu vermitteln. Bei der im August 1868 vom Österreichischen Kunstverein ausgestellten Version handelte es sich wohl um die Replik, die sich noch 1887 im Besitz Gambarts befand.[1561]

1858, AUGUST:

Gambart stellt *Das Licht der Welt* (Abb. 109) des Präraphaeliten William Holman Hunt (1827-1910) in der Londoner French Gallery aus.[1562] Anlaß der Schau war die Ankündigung des Stiches, für den er bereits vier Jahre zuvor die Vertriebsrechte erworben hatte. Der Preis von 200 Pfund, den Gambart damals zahlte, war angesichts des späteren Erfolgs - es sollte der meistverkaufte Druck werden, den er je herausgab - eine lächerliche Summe.[1563] Die Beliebtheit des Bildes konnte 1854 allerdings niemand voraussehen, im Gegenteil: Trotz starker religiöser Tendenzen in der Bevölkerung erschien die Investition in das ungewöhnliche Sujet - Christus, der, mit einer Laterne in der Hand, klopfend vor einer Tür steht - als eine riskante Angelegenheit, und Gambart nutzte das während der monatelangen Verhandlungen mit Hunt und Thomas Combe, dem Besitzer des Gemäldes, um den Preis zu drücken. Hunt war zwar an den Einnahmen durch den Verkauf der Drucke nicht beteiligt, profitierte aber indirekt davon, indem er sich bis auf den Kontinent den Ruf eines führenden Malers biblischer Themen erwarb.

Eine kleine Replik des Bildes wurde schon 1858 zusammen mit anderen Werken englischer Meister auf eine Wanderausstellung durch die Vereinigten Staaten geschickt und fand dort einen Abnehmer. Das Original hingegen ging erst auf Reisen, als der Stecher, William Henry Simmons (1811-1882), im November 1860 seine Arbeit beendet hatte. Zwei Jahre lang war es in der Provinz unterwegs, um die

---

1560 Linda Colley, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, New Haven/London 1992, S. 364.

1561 *Dioskuren*, 1868, S. 183, und *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1869, S. 257, sowie Maas, *Gambart*, S. 268.

1562 Zum folgenden s. Maas, *Gambart*, S. 66, 68, 96, 105, 132, 134, 152.

1563 Vgl. Reitlinger, *Economics of Taste*, S. 145, wo ein Preis von 420 Pfund genannt wird.

Shillinge des Publikums abzuschöpfen und Zeichner für die Subskriptionsliste zu werben. Die Einnahmen aus dem Vertrieb der Stiche teilte Gambart mit dem Fabrikanten und spekulativen Sammler Joseph Gillott, dem er im Januar 1861 für 5.875 Pfund die Hälfte seiner Urheberrechte an zehn Gemälden überlassen hatte, darunter neben dem *Licht der Welt* auch Bonheurs *Pferdemarkt*. Im November 1862 schließlich kehrte das Original wieder nach London zurück, um dort sogleich noch einmal ausgestellt zu werden, nun allerdings wegen des geringeren Sensationswertes zum herabgesetzten Preis von einem halben Shilling.

1859

1859, JANUAR:
Milton und seine Tochter und *Carl Maria von Webers Tod*, zwei Werke des Antwerpener Akademiedirektors Nicaise de Keyser (1813-1887), erzielen bei einer separaten Ausstellung in Dresden zugunsten des "Weber-Denkmals"[1564] einen "bedeutenden Ertrag".

1859, FEBRUAR:
In Hannover wird Hofmaler Friedrich Kaulbach (1822-1903) für sein Gruppenporträt der königlichen Familie mit dem Ritterkreuz des königlichen Guelphen-Ordens ausgezeichnet.[1565] Das Bild habe, so die *Dioskuren*, sowohl in München als auch gegenwärtig bei Sachse in Berlin "verdientes Aufsehen" erregt.

1859, MÄRZ:
In München stellt Franz Adam (1815-1886) das Porträt *Marschall Radetzky nach der Schlacht von Novara* gegen Eintrittsgeld in seinem Atelier aus und läßt den Erlös dem "Künstlerunterstützungsverein"[1566] der Stadt zugute kommen. Es sei ein "schönes Spiel des Zufalls", hieß es in den *Dioskuren*, daß die Ausstellung des für das seit 1849 in Bau befindliche neue Arsenal[1567] in Wien bestimmten Bildnisses gerade am elften Jahrestag der Schlacht möglich geworden sei. Der Bericht schloß mit der Schilderung eines Kuriosums, das jedoch bezeichnend für den Umgang mit Werken der bildenden Kunst im 19. Jahrhundert ist:

> "Als ein Zeichen der Sympathie, welche die Persönlichkeit des greisen Feldherrn wie die Sache, für welche er kämpfte, in unserem Publikum besitzt, gestatten Sie mir zu erwähnen, daß dieser Tage ein anonymes Schreiben an Adam einlief, worin gebeten ward, den anliegenden mit blauweißen und schwarzgelben Bändern geschmückten Lorbeerkranz zu Radetzky's Füßen niederlegen zu dürfen, ein Wunsch, dem natürlich sofort gerne entsprochen ward".

Vor dem Hintergrund des kurz bevorstehenden erneuten Krieges zwischen dem Habsburgerreich und dem mit Frankreich verbündeten Sardinien ist diese Geste als ein symbolischer Schulterschluß 'großdeutsch' gesinnter Bayern mit dem in Bedrängnis geratenen österreichischen 'Bruder' zu verstehen.

1859, APRIL:
Im Münchener Kunstverein bringt Arnold Böcklins (1827-1901) *Pan im Schilfe*, "wie nicht leicht ein Gemälde in der letzten Zeit es gethan, den Streit der Realisten und Idealisten in Erinnerung ..."[1568]. Derartige Auseinandersetzungen rief Böcklin mit seinen eigenwilligen Interpretationen mythologischer Themen und einer unorthodoxen Malweise fortan immer wieder hervor. Konservative Kritiker wie Adolf Rosenberg zählten ihn daher in den siebziger Jahren zu einer Kategorie dekadenter

---

1564 *Dioskuren*, 1859, S. 16.
1565 Ebd., S. 29.
1566 Ebd., S. 72. Am 23. März 1848 schlug Radetzky westlich von Mailand bei Novara die Freiwilligenverbände unter Karl Albert von Sardinien und stellte die österreichische Herrschaft in Oberitalien wieder her. Dem Verfasser schien entgangen zu sein, daß Radetzky bereits am 5. Januar 1858 in Mailand gestorben war.
1567 Zur idellen Bedeutung der reich ausgestatteten Hauptraumgruppe im Innern, bestehend aus Vestibül, Stiegenhaus und oberem Kuppelsaal, als "Ruhmeshalle der österreichischen Armee" s. Hager, *Geschichte in Bildern*, S. 239f.
1568 *Dioskuren*, 1859, S. 71.

"Sensationsmaler"[1569], die aus Geltungssucht und Profitgier das Publikum mit schlagenden Effekten zu beeindrucken suchten.

1859, NOVEMBER:
Das aktuelle Hauptwerk in Sachses Permanenter Ausstellung, Emil Jakobs (1802-1866) *Susanna im Bade, belauscht von zwei Alten* zieht, wie die *Dioskuren* melden, "zahlreiche Beschauer"[1570] in das Lokal. Das Bild sei schon an mehreren Orten ausgestellt gewesen und habe die "verschiedensten Urtheile" hinsichtlich seines sittlichen Wertes hervorgerufen. Der Streit um das Gemälde wirft ein Licht auf die bürgerliche Sexualmoral im 19. Jahrhundert. Legitimiert durch seinen Ursprung als Tugendexempel im apokryphen Buch Daniel, und zum Bildungsgut erhoben durch eine lange ikonographische Tradition, eignete sich das Thema damals wie nur wenige andere für Darstellungen mit erotischem Akzent; das Erotische war darin zwar nicht von jedem Zweifel reingewaschen, aber immerhin darstellbar. Dennoch: Der Blick des Betrachters richtete sich, wie der der Alten im Bild, verstohlen, vielleicht schuldbewußt auf den unbekleideten Körper der Susanna. Der Betrachter ging zwangsläufig eine Komplizenschaft der Schamlosigkeit mit den Alten ein, wurde zum Voyeur wie sie. Dieser mächtige Brückenschlag zwischen Bild- und Betrachterwelt macht von jeher den Reiz und die Anstößigkeit des Sujets aus. Die prüden Besucher in der Galerie Sachses werden das mindestens so stark empfunden haben wie die Liebhaber des Themas zu früheren Zeiten.

1860

1860, JANUAR:
Eduard de Bièfve logiert, aus Wien kommend, im Berliner Hotel du Nord, und stellt dort sein neuestes Werk *Egmonts trauernde Witwe am Morgen nach dessen Hinrichtung* aus.[1571] Anschließend ist es für einige Tage bei Sachse zu sehen. Erst im Mai 1863 hörte man wieder von dem Bild, als es beim Münchener Kunstverein "Sensation machte". Ob es in der Zwischenzeit ununterbrochen auf Reisen war oder längst einen Käufer gefunden hatte, der es lediglich nach München verlieh, geht aus der Meldung in den *Dioskuren* nicht hervor.

1860, FEBRUAR:
Kotzebue stellt das Gemälde *Suwarow überquert den Panixer Paß* (1799) in seinem Münchener Atelier zugunsten des "Künstler-Unterstützungsvereins"[1572] aus.

1860, MÄRZ:
Auf seinen "Wanderungen durch Kunstwerkstätten"[1573] gelangt der Münchener Korrespondent der *Dioskuren* auch in das Atelier von Feodor Dietz. Der Künstler sei gegenwärtig mit der Ausführung eines großen Gemäldes beschäftigt, das die Schlacht bei Leipzig im Jahre 1813 zum Gegenstand habe. Es handele sich dabei jedoch nicht um ein Schlachtengemälde im herkömmlichen Sinne. Vielmehr bringe Dietz eine Idee zum Ausdruck, und zwar die größte, welche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert zum Durchbruch gekommen sei, nämlich "die Befreiung des lange schmählich geknechteten deutschen Vaterlandes vom französischen Joche, erkämpft durch die Einheit der deutschen Fürsten und Völker". Der patriotisch gesinnte Künstler habe diesen Gedanken schon lange ins Bild setzen wollen, und nur zufällig komme es in einer Zeit dazu, "welche mehr als jede andre geeignet ist, den Deutschen ein warnendes Bild vor die Seele zu halten und ihnen die alte Wahrheit wieder und immer wieder in Erinnerung zu bringen, daß Einigkeit stark macht".

Der Rezensent verstand das Vermächtnis von Leipzig also als eine noch immer unerfüllte Forderung. Nach der Beschreibung der Darstellung kam er darauf zurück. Die Kunst könne eine wichtige erzieherische Aufgabe übernehmen. Zwar sei sie grundsätzlich "kosmopolitisch", aber wenn sie sich auf

---

1569 Rosenberg, "Drei Sensationsmaler".
1570 *Dioskuren*, 1859, S. 204.
1571 Ebd., 1860, S. 42 (Ausstellung im Hotel du Nord), 57f. u. 65 (Ausstellung bei Sachse), sowie 1863, S. 155f. (Ausstellung in München).
1572 Ebd., 1860, S. 63f.
1573 Ebd., S. 88.

"nationalen Boden" stelle, könne sie zu einem "Hebel der Volksbildung" werden. Dietz habe in dieser Hinsicht schon mit seiner *Zerstörung Heidelbergs* Vorbildliches geleistet, "und wenn wir", heißt es abschließend, "in Bezug auf sein letztes Bild etwas zu wünschen haben, so ist es einmal das, daß es in Ausführung jenes Gedankens, den Dietz in die deutsche Künstlerversammlung des Jahres 1858 warf, eine Wanderung durch die bedeutendsten Städte des Gesammtvaterlandes machen und dann in einer tüchtigen Vervielfältigungsweise dem Volke zugänglich gemacht werden und in jedem Bürger- und Bauernhause sich finden möge". In den *Dioskuren* findet sich kein Hinweis darauf, daß diese Hoffnung in Erfüllung ging und Dietz' *Schlacht von Leipzig* so zur Heranbildung einer alle sozialen Schichten umfassenden 'Volksgemeinschaft' beitragen konnte. Immerhin wurde es nach der Vollendung im Oktober wenigstens dem Münchener Publikum vorgestellt, noch dazu auf eine passende Weise: Die Eintrittsgelder waren "vertriebenen Schleswig-Holsteinern"[1574] zugedacht. Sie betrugen allerdings "nicht mehr als" - offenbar enttäuschende - 300 Gulden.

1860, APRIL:
In London gelangt William Holman Hunts *Die Auffindung des Erlösers im Tempel* nach sechsjähriger Entstehungszeit zur Ausstellung und sorgt für eine der größten Kunstsensationen der viktorianischen Ära.[1575] Bereits lange vorher wurde das Bild durch Berichte von Atelierbesuchern zu einem Gesprächsthema in der Stadt, besonders als Hunt durchsickern ließ, er wolle es der Öffentlichkeit in einer separaten Schau gegen Eintrittsgeld vorführen, um so einen Lohn für die Entbehrungen der vergangenen Jahre zu erhalten. Alle Versuche von seiten der Akademie, es dennoch für ihre Ausstellung zu gewinnen, selbst das Angebot, von vornherein eine Abschirmung zu bewilligen, scheiterten an der Entschlossenheit des Künstlers, diesmal, anders als im Falle seines früheren Erfolgsbildes *Das Licht der Welt* (vgl. S. 446f.), kräftig mitzuverdienen. Gerade die Aussicht auf eine einträgliche Erstausstellung in London steigerte den Wert des Bildes beträchtlich und diente ihm als Köder bei den Verkaufsverhandlungen mit Gambart, in die er erst im April, wenige Wochen vor Beginn der Ausstellungssaison, eintrat. Hunt ging aufs Ganze und forderte 5.500 Pfund - ein unerhörter Preis, der bis dahin in England noch nie für das Werk eines lebenden Malers gezahlt worden war. Und doch willigte Gambart nach wenigen Tagen Bedenkzeit prinzipiell in das Geschäft ein, wenngleich er die Vertragsunterzeichnung noch bis in den Mai herauszögerte.

Inzwischen lief unter seiner Regie die Ausstellung in der German Gallery an, und der nach zögerlichem Beginn dort einsetzende Ansturm beseitigte die letzten Zweifel, ob sich der Einsatz lohnen würde: Vor dem Lokal in der New Bond Street 168 blockierten Kutschen der an- und abfahrenden Herrschaften den Verkehr, die Schlangen der Wartenden reichten bis auf die Straße, an den besten Tagen zählten die Veranstalter annähernd 1.000 Besucher. Im Ausstellungsraum herrschte, wenn man den Berichten glauben darf, trotz der Überfüllung eine fast andächtige Atmosphäre, man verständigte sich flüsternd wie in einer Kirche. Sicherlich trug die Beleuchtung zu der besonderen Stimmung bei: Gambart hatte die Fenster der Galerie zuhängen lassen, so daß die Räume im Halbdunkel lagen und das Bild im diffusen Licht magisch und geheimnisvoll wirken mußte.[1576] Auch sonst war er erfinderisch, wenn es darum ging, den Reiz der Schau zu erhöhen. So forderte er Hunt nicht nur dazu auf, bei der private view zur Eröffnung anwesend zu sein, um die 'Aura' des Gemäldes noch durch die des Künstlers zu steigern, sondern drängte ihn überdies dazu, rasch eine Autobiographie oder ein Traktat über die Ziele der Präraphaeliten zu schreiben, Schriften, die unter den Ausstellungsbesuchern guten Absatz finden würden. Tatsächlich wurde in der Galerie schon bald eine achtzig Seiten starke, von einem Freund Hunts verfaßte Lebensgeschichte des Malers angeboten.

Das Gemälde blieb mindestens bis ins Frühjahr 1861 hinein ausgestellt. Zu diesem Zeitpunkt hatte es sich für Gambart längst bezahlt gemacht. Schon im Oktober 1860 meldeten die *Illustrated London News*, daß die Gewinnschwelle überschritten sei; seit den Zeiten von Benjamin Wests biblischen Monumentalgemälden habe es in der Stadt keine solche Begeisterung mehr für ein einzelnes Kunstwerk gegeben. Nach der Ankündigung des Stiches von Blanchard im Juni 1863, dessen Vollendung sich dann

---

1574 Ebd., S. 392.

1575 Zum folgenden s. Maas, Gambart, S. 114, 118-121, 127, 205, 212, 219. Vgl. Reitlinger, *The Economics of Taste*, S. 147, der etwas andere Zahlen nennt.

1576 Die Schilderung bei Maas enthält eine weitere interessante Bemerkung: "A dimly suffused light fell on the picture, and a canopy prevented the viewers' dresses from being reflected on the glass covering the painting" (S. 119).

allerdings noch vier Jahre hinauszögerte, war das Bild im Februar 1864 zunächst noch einmal in London ausgestellt und begann dann eine Tournee durch die Provinz. Im April 1869 konnte Gambart es während einer erneuten Ausstellung in der Hauptstadt für 2.500 Pfund an den Brauereibesitzer C. P. Matthews verkaufen.

1860, MAI:
Die belgische Regierung leiht Jan Lodewijk de Taeyes (1822-1890) *Schlacht bei Poitiers* (732) an die Münchener Kunstgenossenschaft aus.[1577] Das Gemälde wird in einem Ausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek zugunsten des "Künstler-Unterstützungs-Vereins" ausgestellt und macht "das größte Aufsehen bei Künstlern und Kunstfreunden".

1860, JUNI:
Am 18. des Monats findet im Berliner Theater Victoria eine Feier zur Unterstützung des geplanten Denkmals für den im Januar verstorbenen Ernst Moritz Arndt statt, bei der Lebende Bilder nach bekannten Gemälden von Georg Bleibtreu (1828-1892) und Werken des Bildhauers Hermann Heidel (1810-1865) zur Aufführung kommen, die Höhepunkte aus Deutschlands Befreiungskämpfen zwischen 1807 und 1815 schildern.[1578] Die Darbietungen werden durch den Vortrag entsprechender Gedichte von Arndt, Theodor Körner und Christian Friedrich Scherenberg eingeleitet. Die Veranstaltung ist ein eindrucksvolles Beispiel für die im 19. Jahrhundert häufig anzutreffende Verknüpfung verschiedener Arten von Kunst: Hier waren es die Malerei, das Lebende Bild und die Dichtkunst, die sich in einem Theater zusammenfanden, um ein Werk der Bildhauerei zu finanzieren.

1861

1861, JANUAR:
Carl Theodor von Piloty (1826-1886) stellt in seinem Münchener Atelier vom 20. des Monats an für zwei Wochen das neue Werk *Nero nach dem Brande Roms* zugunsten des "Künstler-Unterstützungsvereins"[1579] aus. Die Dioskuren teilten über das weitere Schicksal des Gemäldes folgendes mit:

> "Zu Anfang des Frühjahrs wird das Bild, das, nebenbei bemerkt, 20 Fuß lang und 15 hoch ist, nach London zur Ausstellung abgehen. Das Nämliche wird in Paris und den bedeutendsten Städten Deutschlands geschehen. Nur Wien wird es nicht zu sehen bekommen, da dem der ausdrückliche Wille des Eigenthümers, Grafen Palffy, entgegensteht. Schließlich wird es des Letzteren Palast in Presburg schmücken".

Vor dem Hintergrund der inneren Krise der Donaumonarchie, die durch den Verfassungsstreit und Nationalitätenkonflikte erschüttert wurde, sind hinter der Weigerung des Grafen, das Bild in Wien zu zeigen, politische Motive zu vermuten: Als Angehöriger eines der großen ungarischen Adelsgeschlechter mag er seine Entscheidung aus nationalem Ressentiment getroffen haben. Drei Jahre später gelangte es allerdings doch noch in Wien zur Ausstellung, und zwar in der März-Veranstaltung des Österreichischen Kunstvereins.[1580]

Über die Münchener Schau berichteten die *Dioskuren* Anfang Februar folgendes:

> "Der Zudrang des Publikums ist ein ungewöhnlich lebhafter; an einem einzigen Tage besahen es 435 Personen, so daß man sagen kann, noch kein anderes Kunstwerk vor diesem hatte einen so günstigen Erfolg. Da Piloty den Reinertrag der Ausstellung in allen deutschen Städten dem Künstler-Unterstützungsvereine zuzuweisen gedenkt, so hat er sicher den vollsten Anspruch auf den Dank der Künstler, und ich erachte es für eine Aufgabe der Presse, ein so liberales Benehmen in weitesten Kreisen bekannt zu machen."

Angesichts der hohen Gewinne bei Wanderausstellungen einzelner Gemälde, sei es durch eigene Einnahmen, Tantiemen oder Leihgebühren, ist ein solches - offenbar nicht alltägliches - Verhalten

---

1577 Dioskuren, 1860, S. 179.
1578 Ebd., S. 213. Eine reizvolle Aufgabe wäre es, das in der Zeitschrift gut beschriebene Bildgrogramm einmal genauer zu untersuchen und mit den Gedichten in Beziehung zu bringen.
1579 Ebd., 1861, S. 43.
1580 Ebd., 1864, S. 112.

allerdings bemerkenswert. Zwar stößt man in den Quellen auf viele Ausstellungen zu wohltätigen Zwecken, die meist auf den Wirkungsort des Künstlers beschränkt waren, und übrigens seit den fünfziger Jahren immer häufiger nur noch den Angehörigen der eigenen Profession zugute kamen; doch bis auf wenige Ausnahmen handelte es sich bei den Eigentümern der Bilder um staatliche Institutionen oder fürstliche Einzelpersonen, die auf diese Weise Kunst- und Gemeinsinn demonstrierten. Auch im vorliegenden Beispiel war das Gemälde bereits verkauft, aber offenbar lagen die Ausstellungsrechte bis zur Übergabe des Bildes an den Grafen noch bei Piloty.

In den folgenden Jahrzehnten trat mancher erfolgverwöhnte Maler mit solchen generösen Gesten hervor.[1581] Vorherrschend war dabei sicherlich ein Gefühl der Dankbarkeit für das persönlich Erreichte, gepaart mit Solidarität gegenüber Kollegen, die es weniger glücklich getroffen hatten. Doch zugleich ist hier ein - möglicherweise unbewußt vollzogener - symbolischer Akt des "Malerfürsten" zu vermuten. Ausstellungen monumentaler Gemälde zugunsten verarmter Kollegen, von denen mancher das Talent, keiner aber die Mittel besaß, solche kostenaufwendigen Bilder zu schaffen, erscheinen aus dieser Perspektive als wirksame Imagepflege, als mildtätige Geste, die 'Standesunterschiede' festschrieb und ihn vom Rest der Künstlerschaft eher abgrenzte als mit ihr verband. Im übrigen gab es, wie das obige Zitat belegt, keine wirksamere Methode, sich und seine Malerei bekannt zu machen.

1862

1862, JANUAR:
Das zugunsten der "Centralkasse für belgische Künstler"[1582] ausgestellte Porträt Papst Pius IX. (1846-1878) von Gallait zieht in Brüssel 18.000 Besucher an. Im Februar und März ist es beim Österreichischen Kunstverein in Wien zu sehen.

1862, FEBRUAR:
In einem Saal des Karlsruher Schlosses werden Franz Xaver Winterhalters (1805-1873) lebensgroße Bildnisse des badischen Königspaars dem Publikum vorgeführt, vermögen dort aber trotz der von einem Rezensenten hervorgehobenen günstigen Ausstellungsbedingungen - gute Beleuchtung und eine "prachtvolle, doch nicht unruhige lokale Umgebung"[1583], die zusammen eine "künstlerisch höchst vorteilhafte Folie" bildeten - nicht zu überzeugen.

1862, APRIL:
In London gelangt William Powell Frith' *Bahnhofsstation* in einer kleinen Galerie separat zur Ausstellung.[1584] Das Eintrittsgeld betrug wie üblich 1 Shilling. Nur Samstags ist es auf 2,5 Shilling erhöht, offenbar um der feinen Gesellschaft Kunstgenuß in 'gediegener' Atmosphäre zu bieten. Nach Angaben des Künstlers wurden innerhalb von sieben Wochen 21.050 Eintrittskarten abgesetzt. Die *Illustrated London News* sprachen in ihrer Ausgabe vom 20. September sogar von 83.000 Besuchern. Der Besitzer des Bildes, der Kunsthändler Louis Victor Flatow, konnte zufrieden sein: Zwar hatte er für das im Dezember 1860 in Auftrag gegebene Gemälde, eine Darstellung des geschäftigen Treibens auf einem Gleis des sechs Jahre alten Bahnhofs Paddington, die gewaltige Summe von 4.500 Pfund bezahlt, und später zusätzlich 750 Pfund für die Ausstellungsrechte, doch allein mit der Erstausstellung in London nahm er mehrere tausend Pfund ein, und hier begann die kommerzielle Verwertung des Bildes ja erst. Noch während die Schau in London lief, ließ er außerhalb der Öffnungszeiten zwei Kopien anfertigen, um für künftige Ausstellungen gewappnet zu sein und zugleich stets ein Exemplar für den Stecher übrig zu haben. Mit seinem mutigen Coup trat Flatow, der bis dahin unter den vielen Kunsthändlern der Stadt kaum aufgefallen war, als ernstzunehmender Gegenspieler Gambarts hervor.

1581 Vgl. unten, S. 474 (7/1875, Makart).
1582 *Dioskuren*, 1862, S. 37. Zur Ausstellung in Wien s. ebd., S. 90.
1583 Ebd., S. 78.
1584 Zum folgenden s. Maas, Gambart, S. 135-138. Vgl. die Abbildung in König u. Weber, *Netzwerke*, S. 145.

1862, SEPTEMBER:
Lessings *Hus vor dem Scheiterhaufen* gelangt aus Amerika über England zurück nach Deutschland, geht hier auf Ausstellungsreise und wird im Mai 1863 von Wilhelm I. für die Preußische Nationalgalerie angekauft.[1585]

1862, OKTOBER:
In Berlin findet eine Gemäldelotterie besonderer Art statt: Der aus Erfurt stammende, seit 1835 in Venedig tätige Landschafts- und Architekturmaler Friedrich Nerly (1807-1878) stiftet das Gemälde *Der Bravo von Venedig*, das er in Anlehnung an den Roman *The Brave* (1831) von James Fenimore Cooper geschaffen hat, für eine Verlosung zur Gründung einer preußischen Flotte.[1586] Wie aus einer Anzeige (Abb. 130) in den *Dioskuren* hervorgeht, stellten sich Berliner Kaufleute in den Dienst der 'guten Sache' und übernahmen den kostenfreien Verkauf der Lose, insgesamt tausend Stück zum Preis von je 1 Taler. Auch der Kunstverein stand nicht abseits: Er stellte seine Räumlichkeiten zur Verfügung, um Interessenten Gelegenheit zu geben, sich das Bild in Ruhe anzusehen.

1863

MÄRZ:
Im Berliner Kunstverein stellt Georg Bleibtreu Schlachtenbilder der Befreiungskriege (*Schlacht an der Katzbach, Schlacht bei Belle-Alliance, Erstürmung des Grimmaschen Thores in Leipzig, Schlacht bei Großbeeren*) aus, gruppiert um eine Reihe von Holzschnitten und Zeichnungen des Bildbandes *Geschichte der deutschen Freiheitskämpfe*, dessen Mitherausgeber er ist.[1587] Es handelte sich demnach um eine Werbeveranstaltung, bei der die Gemälde zur Vermarktung des Buches eingesetzt wurden. Ob das Unternehmen Erfolg hatte, ist allerdings fraglich: Der Rezensent lobte die Gemälde, während die Blätter seiner Auffassung nach "mehr patriotischen wie künstlerischen Werth" besaßen.

1864

1864, DEZEMBER:
Kotzebues *Sieg Peters des Großen bei Poltawa* (1709) wird zusammen mit Wilhelm Kaulbachs Karton *Das Zeitalter der Reformation*, das Schlußbild seines Berliner Weltgeschichtszyklus, in Stuttgart ausgestellt - "leider bei ungünstigem Himmel"[1588], wie die *Dioskuren* melden.

1865

1865, DEZEMBER:
In Berlin wird Adolph Menzels *Krönung Wilhelms I.* (Abb. 116) nach der Fertigstellung in einem Saal der Akademie "zu einem wohlthätigen Zwecke"[1589] ausgestellt. Die Einnahmen der an 26 Tagen jeweils drei bis vier Stunden, "im Ganzen also 99 Stunden", geöffneten Schau belaufen sich auf 1.226,5 Taler. Aus einem von Menzel Jahre später verfaßten Bericht über die Entstehung des Bildes geht hervor, daß auf königlichen Befehl die eine Hälfte der Summe an den Künstler-Unterstützungsverein ging, die andere an den Pensionsfond der Feuerwehr.[1590] Über die Eintrittspreise ist nichts bekannt. Eine vergleichbare Schau kostete zwei Jahre später in Berlin 5 Silbergroschen (30 Silbergroschen = 1 Taler).[1591] Dieselbe

---

1585 Siehe oben, S. 137.
1586 *Dioskuren*, 1862, S. 328. Vgl. die Anzeige auf S. 332 und die knappe Besprechung auf S. 336.
1587 Ebd., 1863, S. 97.
1588 Ebd., 1864, S. 460f.
1589 Ebd., 1866, S. 27.
1590 *Adolph Menzel: Zeichnungen*, Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie, Berlin, 1955, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1955, S. 148.
1591 Siehe unten, S. 456 (6/1867).

Summe verlangte Sachse 1856 für den Besuch seiner Permanenten Ausstellung.[1592] Vielleicht zahlte man im Falle des Krönungsbildes etwas weniger, da es im Interesse des Königs lag, daß viele seiner Landeskinder sich das Bild ansahen. Veranschlagt man einen gleich hohen oder etwas niedrigeren Preis, so ergibt sich daraus eine Zahl von 7.500 bis 10.000 Besuchern, Inhaber freier Eintrittskarten nicht eingerechnet. Das würde bedeuten, daß zu jeder Stunde der Ausstellung sich im Durchschnitt annähernd hundert Personen vor dem Gemälde drängelten und also nur ein Bruchteil der Besucher es wirklich gut betrachten konnte. Jene, für die die Veranstaltung primär ein gesellschaftliches und patriotisches Ereignis war, störte das vielleicht nicht einmal, im Gegenteil: Den regen Besuch nahmen sie als Zeichen für die Beliebtheit 'ihres' Königs. Andere hingegen, die eigentlichen 'Kunstfreunde', kamen in erster Linie, um zu erfahren, wie Menzel die schwierige Aufgabe eines großformatigen Ereignisbildes gelöst hatte, und mochten von der nationalen Bekenntnisfreudigkeit der Berliner Bevölkerung wenig angetan gewesen sein.

Nach dem Ende der Ausstellung wurde das Bild wiederholt photographiert und erhielt "vorläufig"[1593] seinen Platz in der Galerie des Berliner Schlosses. Dort blieb es in der Tat nicht lange. Im Herbst 1866 war es während der Akademieausstellung noch einmal in Berlin zu sehen, dann folgte eine Ausstellungsreise durch Preußen.[1594] Im Frühjahr 1868 war das Krönungsbild im Pariser Salon zu Gast.[1595] Ein Korrespondent der *Zeitschrift für bildende Kunst* berichtete von dort folgendes:

> "So haben wir dieses Jahr - und damit mag unsere Rundschau füglich anheben - Adolph Menzel's Krönungsbild hier gesehen, und zwar einen Ehrenplatz im großen mittlern Saal einnehmend. Schon dieser Platz und nicht minder der Gegenstand konnte nicht verfehlen, die allgemeine Aufmerksamkeit darauf zu lenken. Allein die großen Eigenschaften des Bildes liegen nicht an seiner Oberfläche, während dessen Fehler: Mangel an Einheit in der Lichtwirkung, eine etwas schwere, undurchsichtige Färbung und eine Behandlung, die nichts Bestechendes hat, auf den flüchtigen Beschauer eine fast abstoßende Wirkung ausüben. Die Menge aber, welche Ausstellungen besucht, steht überall ungefähr auf demselben Höhepunkt der Bildung. Selbst in Berlin, wo das Krönungsbild doch, soviel ich weiß, eigens und allein ausgestellt war, konnte es keinen allgemeinen Erfolg erringen. Wie hätte ein solcher sich hier erwarten lassen bei einer von den mannigfaltigsten Eindrücken zerstreuten und in Anspruch genommenen Menge, hier, wo das Interesse der Neugier noch dazu wegfällt, und dagegen, bei einzelnen wenigstens, ein nationales Vorurtheil störend dazwischen tritt ...".

Nach der Rückkehr aus Frankreich blieb das Gemälde in Berlin. Im Jahre 1873 bereicherte es die deutsche Kunstabteilung auf der Wiener Weltausstellung.[1596]

Die Freigiebigkeit, mit der Wilhelm I. das Bild für Ausstellungen hergab, kann nicht verwundern, wenn man sich die Bedeutung der mit gewaltigem Aufwand betriebenen Krönungsfeierlichkeiten klar macht, die am 13. Oktober 1861 mit einem Gottesdienst in Potsdam begannen, im Königsberger Schloß ihre Fortsetzung fanden und in Berlin mit einer Reihe von Festlichkeiten ausklangen, die bis zum Monatsende andauerten.[1597] Wilhelm, seit dem Tod seines geisteskranken Bruders Friedrich Wilhelm IV. zu Beginn des Jahres auf dem Thron, begnügte sich nicht mit der bei der Amtsübernahme preußischer Monarchen üblichen Entgegennahme der Erbhuldigung, sondern erneuerte den eigentlichen Krönungsakt. Damit knüpfte er direkt an Friedrich I. an, der 1701 am selben Ort die preußische Königswürde begründet hatte, und betonte die göttliche Legitimität seiner Herrschaft. Sich dergestalt in die Tradition absolutistischer Fürsten stellend, leugnete er zugleich die Ordnung der Gegenwart, in der die Machtstellung des preußischen Königs durch die Verfassung eingeschränkt war. Mit Sinn für Symbolik war auch das Datum der Krönung gewählt, der 18. Oktober: Das war der Tag der Schlacht von Leipzig, des ersten großen Sieges über Napoleon, der die Befreiung Deutschlands eingeläutet hatte. Die patriotischen Gefühle, die das Gedenken daran hervorrief, mußten dem König zusätzliche Sympathie eintragen. "Das bei der Festlegung des Krönungsdatums und durch die Krönung selbst zum Ausdruck kommende Sendungsbewußtsein Wilhelms I. erklärt", resümiert Gerd Bartoschek, "auch seinen Wunsch, die Erinnerung an das Geschehen in einem repräsentativen Gemälde denkmalhaft festzuhalten"[1598].

1592 Siehe oben, S. 143.
1593 *Dioskuren*, 1866, S. 27.
1594 Ebd., S. 287. Von der Wanderausstellung ist in den *Dioskuren* lediglich Königsberg als Station überliefert (1867, S. 123).
1595 Ebd., 1868, S. 190, und *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1868, S. 277.
1596 Ausst.-Kat. *Menzel* (1955), S. 148.
1597 Zum folgenden s. Bartoschek, "Zur Entstehung des Krönungsbildes", S. 49-60.
1598 Ebd., S. 51.

Das ist sicher richtig, doch in den ersten Jahren nach der Vollendung war das Gemälde weniger ein persönlich-dynastisches Gedächtnisbild als ein mobiles Instrument visueller Propaganda. Menzels minuziöse Reportage - er war selbst in Königsberg anwesend und hielt seine Eindrücke in Studien und Notizen fest -, die durch die ihm eigene atmosphärisch dichte Darstellungsweise noch authentischer wirkte, gab die in der Schloßkirche stattfindende Krönung nicht in denkmalhafter Stilisierung wieder, sondern ließ die Zeremonie vor den Augen des Betrachters lebendig werden, der so gleichsam selbst an ihr teilnahm und dem König seine Huldigung erwies. Ob Wilhelm I. und seine politischen Berater bei der Auftragsvergabe schon daran dachten, daß die monumentale Leinwand einst den Glanz jener Stunden über die Städte des Landes verbreiten und die Photographie die Wohnstuben getreuer Untertanen zieren würde, ist nicht bekannt. Jedenfalls gab der König ohne Zögern das Einverständnis in den Vertrieb von Reproduktionen: Schon Anfang Januar 1866 war im Berliner Verlagshaus Schauer eine großformatige Photographie erhältlich, und zwei Jahre später erschien ein prachtvoller Bildband mit Lithographien.[1599] Auch den Bitten der Provinzstädte um das Bild entsprach er bereitwillig. Schließlich kam es den Falken in der preußischen Regierung wohl nicht ungelegen, daß man den Hohenzollernkönig 1868 auch in Paris zu Gesicht bekam - festgehalten zumal vom Pinsel eines zwar in seiner Heimat umstrittenen, aber für den Vergleich mit der französischen Künstlerelite bestens geeigneten, weil international renommierten Malers. Manchem Besucher des Louvre mögen angesichts des hoch erhobenen Reichsschwertes - der martialische Gestus Wilhelms I. ist übrigens eine Zugabe Menzels - böse Ahnungen gekommen sein.[1600]

1865, DEZEMBER:
In einer "besonderen Abtheilung des Kunstvereinslokals"[1601] werden Eduard Hildebrandts ostindische Landschaften *An den Ufern des Ganges* und *Ein Abend in den Tropen* zugunsten des "Künstlerunterstützungsvereins" ausgestellt. Die starke Farbigkeit und Leuchtkraft der Gemälde erregte allgemeines Aufsehen und wurden in der Kunstpresse unterschiedlich beurteilt. Ein für die *Dioskuren* tätiger Kritiker bekannte in seiner Besprechung,

> "daß wir - auch von Hildebrandt selbst - noch nie eine Gluthfülle und eine Leuchtkraft der Sonnenwirkung in diesem Maaße auf einem mit irdischen Farben geschaffenen Bilde gesehen wie hier; ja daß wir diese Glanzintensität überhaupt nicht für möglich gehalten haben. Darüber hinauszugehen ist undenkbar. Die beiden Gemälde machen - abgesehen von ihrer künstlerischen Bedeutung - den Eindruck, als ob sie keines Lichtes bedürfen, um zu leuchten und zu blenden. In Wahrheit erblassen die Goldrahmen darum, als ob sie von Stroh geflochten wären".

Ganz anders äußerte sich sein Kollege von der *Zeitschrift für bildende Kunst*:

> "Vor ihnen weiß ein großer Theil des heutigen Publikums sich vor Bewunderung gar nicht zu lassen. Damit aber haben sie ihren Lohn dahin. Wir können uns nicht vorstellen, daß ihr Ruhm ein dauernder sein wird ... Der Maler leistet im Lichteffekt hier so Ungewöhnliches, daß nicht nur kein Anderer darin mit ihm wetteifern kann, sondern daß er selbst seine eigenen früheren Arbeiten dieser Art übertrifft. Die entschiedensten Farben stellt er keck neben einander; farbig sind auch die Schatten, und in dem Ganzen herrscht die großartigste Harmonie, verbunden mit einer Leuchtkraft, welche jede Vorstellung übersteigt. Damit aber sind die Vorzüge der Bilder auch zu Ende. Jede sonstige künstlerische Durchbildung fehlt; die decorative Nachlässigkeit in den Formen, namentlich im Vordergrunde, ist größer als je. Auf diesem Wege droht der Landschaftsmalerei als Kunst die höchste Gefahr; sie ist nahe daran, bloße Dioramenkunststücke zu treiben; denn mehr Kunststücke als Kunstwerke sind diese brillanten Gemälde. Hildebrandt zeigt sich als Virtuosen, als einen Virtuosen ersten Ranges, aber Künstler ist ein solcher noch nicht. In diesen glänzenden Bravourpartien trägt er nur sich selbst vor und zeigt uns unaufhörlich: 'das kann ich!' Eben deswegen wird durch seine Darstellungsweise das Poetische, welches solche Abendstimmungen schon in sich selbst tragen, nicht erhöht, sondern vielmehr durch Überreizung getrübt. Wir werden zu sehr geblendet, um jenes rein zu empfinden. Ein schlimmes Zeugniß für die künstlerische Bildung

---

1599 *Kunst-Chronik*, 1866, S. 4.
1600 Zur ikonographischen Tradition und der symbolischen Bedeutung des Gestus s. Gisold Lammel, *Adolph Menzel: Frideriziana und Wilhelmiana*, Dresden 1988, S. 136-141.
1601 *Dioskuren*, 1866, S. 5.

von einem großen Theile unseres Publikums, wenn es solche rein sinnliche Ergötzung des Auges für einen Kunstgenuß hält"[1602].

1866

1866, APRIL:
Im Kursaal des Wiener Stadtparks wird Joseph Hofmanns (1831-1904) *Grab des Anakreon* ausgestellt, das der Maler im Auftrag der österreichischen Regierung geschaffen hat.[1603]

1866, SEPTEMBER:
Kotzebue stellt *Die Einnahme von Narva durch Peter den Großen* (1704) zugunsten des "Künstlerunterstützungsvereins"[1604] in seinem Atelier aus.

1866, NOVEMBER:
Die *Dioskuren* melden, daß Friedrich Pechts (1814-1903) neues Gemälde *Schillers Empfang nach der ersten Aufführung der Räuber*, derzeit ausgestellt im Stuttgarter "Museum der bildenden Künste"[1605], viele Besucher anziehe. Skepsis sei jedoch angebracht gegenüber der "durch fast alle süddeutschen Zeitungen gehende[n] Reklamenotiz", in der es reißerisch heiße, das Bild gelte "'unter den Kunstkennern als eines der bedeutendsten Meisterwerke der jüngsten Gegenwart'".

1867

1867, MÄRZ:
Bei der Präsentation der für die Pariser Weltausstellung bestimmten Arbeiten stiehlt der unbekannte Gabriel Max (1840-1915) mit dem Gemälde *Christliche Märtyrerin* überraschend seinem Lehrer Piloty die Schau, der mit einer *Ermordung Cäsars* angetreten ist.[1606] "Ich erinnere mich seit mindestens zehn Jahren keines Bildes, das so allgemeine Begeisterung (Aufsehen wäre zu wenig) hervorgerufen hätte", rühmte ein für die *Dioskuren* tätiger Kritiker am Schluß seiner eigenen Lobeshymnen. Auch Max hatte ein Thema aus der römischen Antike gewählt, nämlich die Christenverfolgungen unter Nero: Ein mit Rosen geschmückter Diener des Gottkaisers stößt bei seiner Rückkehr von einem Gelage auf eine ans Kreuz geschlagene Christin, deren Leid und Schönheit ihn so sehr ergreifen, daß er innehält und ihr die zum Kranz geflochtenen Rosen zu Füßen legt. Diese werden so von einem Attribut lasterhafter Ausschweifung zu einem - freilich nicht in die Antike passenden - christlich-katholischen Glaubenssymbol. Offenbar traf Max mit seinem genrehaften Rührstück eher den Geschmack des Publikums als Pilotys dramatisch inszenierter Geschichtsunterricht. Der zitierte Kritiker hob allerdings hervor, daß es beim Betrachter gerade deshalb ein "inniges Mitgefühl" erwecke, weil der Künstler "nicht jene süßliche Religionssentimentalität hineinlegte, mit welcher wohl sonst Märtyrerscenen dargestellt zu werden pflegen". So sei es denn auch umgehend von Friedrich Bruckmann - dem Gründer des heute noch bestehenden Münchener Kunstbuchverlages - erworben worden, der es nach der Rückkehr aus Paris photographisch zu vervielfältigen beabsichtige. Hier war der Korrespondent vermutlich unzureichend informiert, denn schon am 26. April erschien in der Kunst-Chronik eine Anzeige der ebenfalls in

---

1602 *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1866, S. 26.
1603 *Dioskuren*, 1866, S. 126. Es handelte sich bei dem Dargestellten wohl um den griechischen Dichter Anakreon (580-495 v. Chr.).
1604 *Kunst-Chronik*, 1866, S. 125.
1605 *Dioskuren*, 1866, S. 341. Der in dieser Studie mehrfach zitierte Pecht war als Kunstschriftsteller von größerer Bedeutung. Vgl. Michael Bringmann, *Friedrich Pecht (1814-1903): Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, Berlin 1982. Es handelt sich hierbei um denselben Pecht, der in dieser Studie mehrfach als Kritiker zitiert
1606 Ebd., 1867, S. 108. Vgl. als wichtige Quellen zu Max Nicolaus Mann, *Gabriel Max: Eine kunsthistorische Skizze*, 2. verbess. Aufl., Leipzig 1890 (Erstausg. 1888), sowie den biographischen Aufsatz "Gabriel Max" von Franz Hermann Meissner, *Die Kunst unserer Zeit*, hg. v. Franz Hanfstaengl, 1. Halbband, München 1899, S. 1-32.

München ansässigen "Fleischmann'schen Buch- und Kunsthandlung"[1607], die mit überschwenglichen Kritikerzitaten für Photographien zum Stückpreis von 21 Gulden warb.

1867, MÄRZ:
Die *Dioskuren* berichten aus Kopenhagen:

> "Die von Professor Novgaard gemalte Ansicht von Apenrade und Umgebung, von den nordschleswiger Denen [sic!] zum Hochzeitsgeschenk für die Prinzessin Dagmar bestimmt, ist gegenwärtig hierselbst ausgestellt. Den Rahmen des Gemäldes bildet ein Eichenkranz; auf dem denselben durchziehenden Bande liest man die Namen der wichtigsten schleswigschen Städte und die Unterschrift: 'Von Nordschleswigern den 9. November 1866'"[1608].

Die Meldung ist ein Beispiel dafür, wie sehr das aktuelle politische Geschehen, von den Zeitgenossen als unmittelbar erlebte 'Geschichte' empfunden, Eingang in die Malerei fand, selbst in das vermeintlich 'neutrale' Fach der Landschaft hinein, und wie politisch-ideologische Aussagen künstlerisch gestaltet wurden. Dänemark hatte im Krieg von 1863/64 eine schwere Niederlage gegen Preußen und Österreich erlitten, und im anschließenden Frieden von Wien (30. Oktober 1864) seine in Personalunion mit der dänischen Krone stehenden Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg abtreten müssen. Vor dem Hintergrund der von Bismarck 1866/67 betriebenen Gründung des Norddeutschen Bundes unter Führung Preußens, mit dem die Gebietsverluste endgültig zu werden drohten, ist das Bild als ein trotziges Bekenntnis dänischer Patrioten zu Nation und Staat zu verstehen.

1867, MAI:
Der New Yorker Maler William Bradford (1823-1892) stellt im Berliner Kunstverein sein 2 Meter hohes und über 3 Meter breites Gemälde *Eisberge im arktischen Meer* aus.[1609] Das durch seine Farb- und Lichteffekte bestechende Bild soll als Farbendruck vervielfältigt werden.

1867, JUNI:
Auf Seiten der Sieger sah die künstlerische 'Aufarbeitung' des Krieges von 1863/64 anders aus: Es gab genügend Waffenerfolge, die preußische und österreichische Maler auf der Leinwand verherrlichen konnten.[1610] Einige derartige Werke wurden dem Publikum separat und zu einem der Thematik angemessenen Zweck vorgeführt, in Berlin etwa Wilhelm Camphausens (1818-1885) *Düppel nach dem Sturm* und Georg Bleibtreus *Übergang nach Alsen*. Wie die *Dioskuren* Anfang Juni 1867 meldeten, waren sie dort "zum Besten der National-Invaliden-Stiftung und des düsseldorfer Künstler-Unterstützungs-Vereines gegen ein Eintrittsgeld von 5 Sgr. vom 4. d. M. ab auf kurze Zeit im Uhrsaale des königl. Akademiegebäudes täglich in den Stunden von 11 bis 3 Uhr öffentlich ausgestellt"[1611]. Die Erstürmung der Düppeler Schanzen am 18. April und die Eroberung der Insel Alsen am 29. Juni gehörten aus preußischer Sicht zu den bedeutendsten Ereignissen des Feldzugs von 1864, an dem Camphausen selbst als Offizier teilnahm.[1612]

1867, JULI:
Ein Korrespondent der *Kunst-Chronik* berichtet Anfang August aus Weimar:

> "Nur für wenige Tage war in der großherzoglichen Kunstschule ein großes Oelgemälde - (21 Fuß breit, 13 Fuß hoch) - ausgestellt, welches die Professoren F. Pauwels und P. Thumann unter Beihülfe des Malers Carl Gussow (Schüler des Ersteren) ausgeführt haben. Den Gegenstand bildet "die Verherrlichung der amerikanischen Union", und nach speciellen Angaben des Bestellers, Kunsthändler d'Huyvetter aus Antwerpen, war die allegorische Gestalt der transantlantischen Republik zwischen Washington und Lincoln als erhöhte Mittelgruppe, die Befreiung der Farbigen auf der einen, die Einwanderung der Kulturvölker der alten Welt auf der anderen Seite darzustellen. Das Motiv war als solches nicht ungünstig und die Maler würden im Stande gewesen sein, durch glücklichen Aufbau der drei Gruppen

---

1607 *Kunst-Chronik*, 1867, S. 107.
1608 *Dioskuren*, 1867, S. 110.
1609 *Kunst-Chronik*, 1867, S. 114.
1610 Vgl. hierzu allgemein Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 130ff.
1611 *Dioskuren*, 1867, S. 175.
1612 Schmidt, *Verbindung für historische Kunst*, S. 131.

> die Schwierigkeit einer Vermittelung zwischen der idealen Mitte und der lebendigen Wirklichkeit der Seitenparthien zu veranlassen, hätte nicht der Besteller durch Forderung einer eingeschobenen Figur der Gesammtwirkung eine so empfindliche Störung zugefügt, daß wir von diesem Punkt ganz absehen müssen, wollen wir die künstlerische Leistung der Urheber würdigen ..."[1613].

Das Bild werde von Weimar aus "sogleich"[1614] nach Antwerpen gebracht, "um dort von Michiels gestochen zu werden und dann die überseeische Reise anzutreten".

Die *Dioskuren* druckten Ende Oktober eine auf Ende September datierte Korrespondenz aus Antwerpen ab, in der das Bild, hier *Amerika schafft die Sklaverei ab und ruft die Arbeiter der anderen Erdhälfte auf seinen Boden* genannt, anläßlich seiner Ausstellung im "neuen und schönen Ausstellungslokal des hiesigen Künstler- und Literatenvereins (Cercle artistique et literaire)"[1615] besprochen wurde. Der Verfasser vermutete einen Amerikaner als Auftraggeber, der eine Wanderausstellung des Gemäldes in seiner Heimat plane - "eine Spekulation, die, namentlich wenn für die nöthige Reklame gesorgt wird - was in Amerika ja noch weniger Schwierigkeiten macht als anderswo - ein fruchtbares Resultat ergeben dürfte". Im Anschluß an eine knappe Bildbeschreibung bemerkte er: "Alles Dieses ist, wahrscheinlich im Hinblick auf den naturalistischen Geschmack der Amerikaner, in durchaus realistischer, bis zur Trivialität gewisser Details wahrheitsgetreuer Manier zur Darstellung gebracht und jeder Anflug von Stylisierung, die man bei einem allegorischen Gemälde zu erwarten berechtigt sein dürfte, absichtlich vermieden". Der Korrespondent zitierte dann aus einer die widersprüchliche Darstellungsweise rechtfertigenden Beurteilung des Gemäldes im *Courrier de Bruxelles*, die er folgendermaßen kommentierte:

> "Wenn schon die reale Historienmalerei eine gewisse Idealisierung erfordert, um den historischen Menschen als einen allgemein bedeutsamen zur Anschauung zu bringen, was muß man erst von der Allegorie verlangen, die ihrer Natur nach jede unmittelbare Bedeutung der Realität ausschließt? Jene Phrase des Courrier de Bruxelles ist also nichts als ein sophistischer Nonsens, dessen Erklärung allein in seiner Absicht liegt, schon hier in Europa für jene amerikanische Spekulation - Reklame zu machen"[1616].

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß in Europa schon in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts die Vorstellung des in allen Bereichen des 'business' überaus fähigen, aber kulturell unterlegenen Amerikaners kursierte.

In einer in der gleichen Ausgabe abgedruckten "Nachschrift"[1617] korrigierte sich die Redaktion hinsichtlich der Auftraggeberschaft, und zwar unter Berufung auf den inzwischen in der *Kunst-Chronik* erschienenen Beitrag. Dabei nutzte sie - ein Beleg für das vergiftete Klima zwischen den beiden führenden deutschen Kunstzeitschriften - die Gelegenheit zu einem Seitenhieb gegen den verhalten positiv urteilenden Korrespondenten der *Kunst-Chronik* und gegen das Konkurrenzblatt insgesamt. Der Autor verkenne, bemängelte sie mit abfälligen Worten, den entscheidenden Fehler der Darstellung, nämlich die Verbindung eines übersteigerten Realismus, wie er in den Seitenszenen vorherrsche, mit dem allegorisch-idealistischen Charakter der Mittelgruppe:

> "... eine realistische Behandlung bei einem dem Grundgedanken nach allegorischen Motiv, bei dessen Ausführung Idealgestalten mit Portraitfiguren neueren und älteren Datums bunt zusammengewürfelt sind. Wenn das kein hölzernes Eisen, mit dem Firniß koloristischer Technik bronzirt, ist, dann giebt es überhaupt nichts Inkongruentes mehr in der Kunst".

1867, OKTOBER:

Ein amerikanischer Korrespondent der *Kunst-Chronik* berichtet im Oktober über verschiedene Ausstellungen in Boston, "dem sogenannten Athen Amerika's"[1618], darunter folgende:

> "Das Gemälde 'die Dome des Yo-Semite' ist in der Galerie von Williams und Everett ausgestellt. Der Künstler, Herr Bierstadt, welcher seine Ausbildung in Düsseldorf erhielt, hat es sich, wie es scheint, zur besonderen Aufgabe gemacht, die großartigen Naturschönheiten

---

1613 *Kunst-Chronik*, 1868, S. 175f., hier S. 175. Bei den genannten Künstlern handelt es sich um Ferdinand Pauwels (1830-1904), Paul Thumann (1834-1908) und Carl Gussow (1843-1907). [S3, 12- u. Kap. "Auftraggeber"; mit letzterem abstimmen]

1614 Ebd., S. 176.

1615 *Dioskuren*, 1867, S. 275f. Dieses und die folgenden zwei Zitate stammen von S. 275.

1616 Ebd., S. 276.

1617 Ebd.

1618 *Kunst-Chronik*, 1868, S. 26-28, hier S. 26. Bei dem Künstler handelt es sich um Albert Bierstadt (1830-1902).

unseres fernen Westens in seinen Gemälden vorzuführen. Das jetzt ausgestellte Bild ... stellt uns das Yo-Semite-Thal, einen Durchlaß der Sierra Nevada-Kette im Staate Kalifornien dar. Diese Gegenden sind verhältnißmäßig unbekannt gewesen, bis in den letzten Jahren das Publikum durch Photographien und besonders durch die Gemälde Bierstadt's darauf aufmerksam gemacht wurde ...".

1867, NOVEMBER:
Die *Dioskuren* melden aus London: "Im Krystallpalast ist kürzlich ein großes Historienbild von dem belgischen Maler M. Slingeneyer ... ausgestellt worden. Das in kolossalen Dimensionen mit überlebensgroßen Figuren ausgestattete Bild stellt den 'Tod Nelsons' dar, und zwar die Scene auf dem Verdeck des Admiralschiffes Victory, als Nelson seine Todeswunde erhielt ... Man hat die Absicht, eine Subskription zu veranstalten, um es für das Seemannshospital in Greenwich zu erwerben"[1619].

1868

1868, JANUAR:
Das "Bravour- und Zugstück"[1620] der Januar-Ausstellung des Österreichischen Kunstvereins ist Jan Matejkos (1838-1893) Monumentalgemälde *Der Abgeordnete Tadeusz Rejtan protestiert gegen die Teilung Polens* (1773). Das im Vorjahr auf der Pariser Weltausstellung mit einer Goldmedaille ausgezeichnete, von Franz Joseph I. im Dezember zum Preis vom 50.000 Francs erworbene Bild lockte allein in den ersten zwei Wochen mehr als 20.000 Besucher an.[1621] Der Andrang war so stark, daß es, günstiger plaziert, auch im Februar ausgestellt blieb. In diesem Monat registrierten die Veranstalter 32.500 Personen, so daß sich die Gesamtbesucherzahl wohl auf annähernd 70.000 belief. Dargestellt war der polnische König Stanislaus II. Poniatowski (1764-1795), ein Günstling Katharinas II., wie er den Reichstag für beendet erklärt, der die Aufteilung Polens von 1772 bestätigt hat. Der Abgeordnete Rejtan verfällt aus Verzweiflung darüber in den Wahnsinn und wirft sich vor die Tür der Senatskammer, um die Unterzeichnung der Urkunde zu verhindern. Ein für die *Dioskuren* schreibender Kritiker plädierte dafür, im Zwiespalt zwischen einer Betrachtung des Bildes vom rein künstlerischen oder politisch-nationalen Standpunkt als Nichtpole ersteren einzunehmen; nur so sei eine gerechte Beurteilung möglich:

> "Hervorgegangen aus einem unverkennbar tiefen Gefühl für das selbstverschuldete Elend seines Vaterlandes, zeigt auch dies neuste Bild des talentvollen Künstlers dieselben Vorzüge und Mängel seiner früheren Werke. Es ist für einen nur die künstlerische Berechtigung eines Motivs und die künstlerische Auffassung und Behandlung desselben im Auge haltenden Berichterstatter sehr schwer, ohne eine strenge Unterscheidung zwischen dem Maler und dem Nationalpolen ein völlig objektives Urtheil zu fällen. Es scheint mir indessen, wie es hiesige Blätter gethan, nicht richtig, wenn der kritischen Charakteristik des Kunstwerks eine nicht etwa ruhige historische Einleitung zur Orientirung über den dargestellten Moment, sondern eine poetisch gehaltene Ansprache über das tragische Schicksal Polens vorausgeschickt wird, um den Leser gleichsam - statt für den Künstler - für den Polen in demselben zu interessiren. Es liegt hierin eine Verrückung des richtigen Gesichtspunkts, der einer Bestechung des ruhigen Urtheils über das Werk als solches gleichkommt ... Stellt man sich dagegen auf den rein künstlerischen Standpunkt, so wird man selbst die Mängel des Werkes gerechter beurtheilen und die Vorzüge entschiedener erkennen können ..."[1622].

Der vornehmlich in seiner Heimatstadt Krakau tätige Matejko machte sich in den sechziger Jahren einen Namen, indem er die dunkelsten Momente der polnischen Geschichte in großformatigen

---

1619 *Dioskuren*, 1867, S. 345. Bei dem Künstler dürfte es sich um Ernst [!] Slingeneyer (1820-1894) handeln.
1620 Ebd. 1868, S. 49f. Zu dem Gemälde und seiner Bedeutung im Gesamtwerk Matejkos vgl. Danuta Batorska, "The political Censorship of Jan Matejko", *Art Journal*, Bd. 51, Frühjahr 1992, Nr. 1, S. 57-63, und Jan K. Ostrowski, *Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne* (Übersetzung aus dem Polnischen), München 1989, S. 80-85, bes S. 82f.
1621 *Dioskuren*, 1867, S. 368 (Ankauf), und *Kunst-Chronik*, 1868, S. 65 (Zuschauerzahl). Zur Februarausstellung s. *Dioskuren* 1868, S. 97.
1622 *Dioskuren*, 1868, S. 49f.

Kompositionen auf die Leinwand brachte.[1623] Er hoffte, dadurch seine Landsleute aufrütteln zu können und der nach dem mißglückten Aufstand von 1863 gegen die russische Herrschaft geschwächten Nationalbewegung neuen Schwung zu geben. Politisch aktive Maler litten in dem seit 1846 zu Österreich gehörenden Krakau weniger unter Zensur und Kontrolle als in den anderen polnischen Gebieten. Unter welchen Bedingungen Historienmaler im russisch besetzten Teil arbeiteten, läßt folgende Meldung in den *Dioskuren* vom November 1867 ahnen:

> "Warschau. Die konsequente Russificirung, mit der die Regierung hier gegen alle Gebiete des Lebens vorgeht, hat auch kürzlich die Kunst und die Künstler in empfindlicher Weise getroffen. Man hat nicht nur alle Bilder, die auf die polnische Geschichte Bezug haben, unterschiedslos mit dem Interdikt belegt, sondern auch die hiesige Malergesellschaft, welche schon als 'Gesellschaft' mißliebig war, durch Austreibung eines großen Theiles ihrer Mitglieder lahmgelegt und dem Rest derselben bedeutet, ihre Pinsel von allen polnischen Dingen fern zu halten."[1624]

Mit der Gründung des Deutschen Reiches 1871 nahm auch im preußischen Besatzungsgebiet der Germanisierungsdruck erheblich zu.[1625]

Matejkos erstes Hauptwerk, *Die Predigt des Paters Skarga*, wurde 1864 von der polnischen Öffentlichkeit enthusiastisch gefeiert und gewann ein Jahr später im Pariser Salon eine Goldmedaille.[1626] Dargestellt war der patriotische Hofprediger Sigismunds III. Wasa (1587-1632), der Jesuit Piotr Skarga, wie er den König und sein Gefolge leidenschaftlich vor dem drohenden Untergang des Vaterlandes warnt. Gespalten reagierte das polnische Publikum auf das zweite große Historiengemälde des Künstlers, *Rejtan*. Kritiker beschuldigten Matejko der nationalen Ehrschändung und des Verrats an der polnischen Sache. Als bekannt wurde, daß er das Bild in Paris zeigen wollte, versuchten einflußreiche Adelige, es durch Emigranten ankaufen und zerstören zu lassen. Es stellt sich die Frage, warum der österreichische Kaiser *Rejtan* zu einem so hohen Preis erwarb. Möglicherweise handelte es sich um eine 'Wiedergutmachung' für die Mitschuld von Maria Theresia, die ja selbst gegen die polnische Teilung gewesen war ("Treu und Glauben sind für alle Zeit verloren"), oder um eine Geste, mit der Franz Joseph der polnischen Minderheit in der Donaumonarchie schmeicheln wollte.

1868, MÄRZ:
In London wird Gustave Dorés (1832-1883) großformatiges Gemälde *Spielsaal zu Baden*, das im Jahr zuvor im Pariser Salon zu sehen war, separat ausgestellt. Geplant ist, es anschließend mit einer Reihe anderer Werke des Künstlers nach Amerika zu schicken.[1627]

1868, MÄRZ:
Mit einer kurzen Meldung in der *Kunst-Chronik* tritt Hans Makart (1840-1884) in die Geschichte der Einzelbildausstellung ein: "München, Anfangs April ... Einer allgemeinen Aufmerksamkeit erfreuten sich Makart's drei Bilder *'moderner Amoretten'*, die zum Salonschmuck bestimmt waren"[1628]. Wie unbekannt der Schüler Pilotys zu dieser Zeit noch war, verrät eine ähnlich lautende Notiz in den *Dioskuren*, wo von "Markardt"[1629] die Rede ist, dessen Werke in "koloristischer Hinsicht etwas Außerordentliches" seien. Immerhin wird hier bereits die eigentümliche Farbgebung seiner Werke gerühmt, die wesentlich zu seinem steilen Aufstieg beitrug und ihm später den Beinamen "Farbenzauberer" eintrug.

1623 Vgl. die anläßlich der im Warschauer Nationalmuseum 1978 veranstalteten Ausstellung "The Polish Road to Independence" erschienenen Artikel von Jan Bialostocki, "Art, Politics, and National Independence", *Bulletin du Musée National de Varsowie*, Bd. 20, 1979, Nr. 2-3, S. 45-53, und Andrzej Rottermund, "The 'Road to Independence' in Polish Art of the 19th century", ebd., S. 53-69.

1624 *Dioskuren*, 1867, S. 345.

1625 Ostrowski, *Polnische Malerei*, S. 58.

1626 Zum folgenden s. Batorska, "Political Censorship of Matejko", S. 58.

1627 *Dioskuren*, 1868, S. 90. Wahrscheinlich handelt es sich dabei auch um die Bilder *Dante und Vergil in der Hölle* und *Die Töchter Jephtas*. Sie wurden, wie die Kunst-Chronik, 1871, S. 61, berichtete, im Herbst 1870 in New York zu je 1.000 Dollar zwangsversteigert, nachdem eine Lotterie, die das Zehnfache einbringen sollte, kläglich gescheitert war.

1628 *Kunst-Chronik*, 1868, S. 115.

1629 *Dioskuren*, 1868, S. 168.

1868, OKTOBER:
Die *Dioskuren* melden aus Leipzig:

> "Zwei charakteristische Gemälde von Theodor Kaufmann in Newyork, welche aus den eigenthümlichen amerikanischen Verhältnissen hervorgegangen sind, befinden sich zur Zeit in der hiesigen Kunstausstellung Del Vecchio's. Das eine: 'Westward the course of impire tackes its way' betitelt, stellt einen Ueberfall vor, welchen Indianer auf einen daherbrausenden Dampfwagenzug auf der Bahn von Newyork nach Kalifornien unternehmen; die eigenthümliche Stimmung des Bildes, das Charakteristische der Indianergruppe, die treffliche Durchführung der einzelnen Partien wirken in ihrer Gesammtheit sehr fesselnd. Das andere Gemälde: 'On, children, to Liberty', zeigt auswandernde Neger, welche aus dem Süden nach dem Lande der Freiheit ziehen"[1630].

Schon im Juni hatte die *Kunst-Chronik* in einer vom April datierten Korrespondenz aus New York über die Fertigstellung der Bilder "ächt amerikanischen Inhalts"[1631] berichtet, die der Künstler nach Deutschland zu senden beabsichtige. Sie seien geeignet, "die Aufmerksamkeit des deutschen Publikums in hohem Grade auf sich zu ziehen". Im Oktober 1869 waren sie auf der Internationalen Kunstausstellung in München zu sehen.[1632]

1868, NOVEMBER:
Im Münchener Kunstverein ruft Makarts dreiteiliges Werk *Pest in Florenz* (Abb. 125-127) eine Sensation hervor "wie kaum noch ein anderes Kunstwerk"[1633]. Die friesartig angelegte, von links nach rechts zu lesende Gemäldefolge zeigt Vorspiel, Höhepunkt und Ausklang eines orgiastischen Treibens, zu dem sich eine Vielzahl spärlich bekleideter Männer und Frauen in einer weiten Halle mit vergoldetem Gewölbe zusammenfinden. Das literarische Vorbild vermuten die Rezensenten in Boccaccios *Decamerone*, daraus leiten sie den Titel ab.[1634] Makart selbst gab dem Zyklus, den er im Sommer 1868 ohne Auftraggeber angeblich binnen sechs Wochen ausführte, keinen Namen. Die laszive Erotik der Darstellung wurde von vielen Ausstellungsbesuchern als skandalös empfunden und beherrschte bald weit über die Kreise der Kunstinteressierten hinaus das Stadtgespräch. Der Korrespondent der *Dioskuren*, selbst in höchstem Maße empört, berichtete über die Vorgänge in München folgendes:

> "Nicht blos Künstler und Kunstfreunde, die gesammte Presse hat je nach ihrer allgemeinen Gattung für oder gegen [sic!] ihre Partei genommen. Man hat den Boden der Kunstkritik verlassen und sich auf den moralischen und religiösen Standpunkt gestellt, wozu allerdings die öffentliche Ausstellung des Bildes eine gewisse Berechtigung gab. Denn der von Mackart [sic!] behandelte Gegenstand oder eigentlich die von ihm beliebte Behandlung desselben ist solcher Natur, daß das Bild unbestritten wenigstens der Ausstellung im Kunstverein hätte entzogen werden sollen ... Es mag ein scharfes Wort sein, aber Viele stimmen ihm bei, wenn ich sage, daß dieses Bild am passendsten im Empfangssalon eines Prostitutionshauses aufgehängt wäre"[1635].

Aus der nüchterner gestimmten Besprechung in der *Kunst-Chronik* ist zu erfahren, daß überdurchschnittlich viel männliches Publikum die Ausstellung besuchte.[1636] Anfang Januar brachte die Zeitschrift eine andere bemerkenswerte Nachricht: "Die Makartaffäre wirft in München immer noch Staub auf. Es zirkuliert ein von den Ultramontanen ausgegangenes Blatt, worin die Unterzeichner sagen, sie wollten aus dem Kunstvereine austreten, wenn noch einmal solche Unsittlichkeiten darin zu sehen wären"[1637].

1630 Ebd., S. 336. Theodor Kaufmann (1814-[?]) wurde in München ausgebildet und wanderte 1849 nach Amerika aus.
1631 *Kunst-Chronik*, 1868, S. 144.
1632 *Dioskuren*, 1869, S. 334.
1633 Ebd., S. 2. Zum folgenden s. auch Frodl, Makart, S. 35f. und 302f., dessen Angaben zum Teil denen in den *Dioskuren* widersprechen.
1634 Frodl hält dagegen die Beschreibung einer Orgie in Robert Hamerlings Gedichtepos *Ahasver in Rom* von 1865 für Makarts Quelle. Es wurden von zeitgenössischen Kritikern auch andere Titel genannt, etwa *Die sieben Todsünden*, *Trilogie der Leidenschaften*, oder *Après nous le déluge*. Vgl. dazu Frodl, *Makart*, S. 302. Makart selbst äußerte sich im April 1869 zu der Frage: Die kursierenden Bezeichnungen seien sämtlich unzutreffend, und das Bild "weiter nichts, als die Darstellung des Traumes eines Lüstlings". *Dioskuren*, 1869, S. 137.
1635 Dioskuren, 1869, S. 2.
1636 *Kunst-Chronik*, 1869, S. 41.
1637 Ebd., S. 56.

Zu dieser Zeit sorgten die Bilder bereits andernorts für Aufregung: Die Wiener Künstlergenossenschaft präsentierte sie im Dezember als besondere Attraktion zur Eröffnung der Permanenten Ausstellung in ihrem neuerbauten "Künstlerhaus"[1638]. Daß sie zunächst hierher wanderten, hing vermutlich auch mit dem Wechsel Makarts von München nach Wien zusammen. Noch während der Ausstellung ging der Zyklus in den Besitz des Wiener Kunsthändlers G. Plach über. Als Erwerbung im herkömmlichen Sinne, die auf der Liebe zur Kunst gründe, ließ die *Kunst-Chronik* den Ankauf nicht gelten: Es handele sich nur um "das Unternehmen eines in solchen Dingen erfahrenen Spekulanten"[1639], dem der gleiche Erfolg sicher sei wie einem Theaterdirektor, der das Erstaufführungsrecht einer Operette von Jacques Offenbach erwerbe. "Die deutschen Kunststädte, durch welche das Bild jetzt seine Weiterreise antritt, mögen uns von diesem Erfolge erzählen."

Diese Reise führte von Wien aus unter anderem nach Berlin (Januar und Februar 1869), Paris (März bis Juni), Köln (Juli), Bremen (November) und Königsberg (März 1870).[1640] In Paris wurden die Gemälde als sittengefährdend von der Teilnahme am Salon ausgeschlossen, woraufhin der Kunsthändler Goupil sie in seinem Lokal zeigte. Der Königsberger Korrespondent deutete in seinem Bericht an, sie seien auf dem Weg nach Rußland und nur deshalb in der Stadt zu sehen. Ob das zutraf, geht aus den Zeitschriften nicht hervor. Plach verkaufte die Bilder später an einen Bankier namens Landau.

1869

JULI: Anselm Feuerbach präsentiert die Summe seines bisherigen Schaffens, das monumentale, im April nach mehrjähriger Arbeit in Rom vollendete Gemälde *Das Gastmahl des Plato* (Abb. 103) auf der Internationalen Kunstausstellung in München.[1641] Im Katalog las das Publikum folgende durch den Künstler verfaßte Erläuterung des Themas, das der Rahmenhandlung eines der philosophischen Dialoge Platos entlehnt war:

> '"Den Sieg des preisgekrönten Tragödiendichters Agathon zu feiern, sind in seinem Hause die Freunde versammelt, unter ihnen Sokrates, Aristofanes, Eryximachos, Phädros und Glaukon. Während sie nach dem Mahle in sinnvollen und heiteren Wechselreden sich ergehen über die Natur des mächtigsten und herrlichsten der Götter, des Eros, erscheint, vom nächtlichen Feste heimkehrend, in bacchischem Gefolge der wein- und lustberauschte Alcibiades. Er kommt, den Dichter zu bekränzen, der ihm gastlichen Willkomm bietet'"[1642].

Das Gemälde ist, wie Jürgen Ecker seine Analyse zusammenfaßt, "primär als Denkmal der Polarität des Apollinischen und des Dionysischen zu verstehen"[1643]. Die ausgeklügelte Komposition und die bewußt zurückhaltende Farbgebung, Stilmittel, mit denen Feuerbach dem ideellen Gehalt der Darstellung Geltung zu verschaffen suchte, stießen in München auf Unverständnis und Ablehnung. Auch mit dem gedankenschweren Thema selbst, das, in klassischer Strenge gestaltet, die philosophische Tradition der Antike in Erinnerung brachte, konnte die Mehrheit der Ausstellungsbesucher und Kritiker nichts

---

1638 Ebd., S. 71.

1639 Ebd.

1640 Ebd., S. 108 (Berlin), 118f. (Paris), 191 (Köln). *Dioskuren* 1869, S. 364 (Bremen), und 1870, S. 204 (Königsberg). Bei Frodl, *Makart*, S. 303, wird außerdem Leipzig als Ausstellungsort genannt. Siehe hier auch zur Provenienz.

1641 Zum folgenden s. Jürgen Ecker, *Anselm Feuerbach. Leben und Werk: Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien*, München 1991, S. 295-301 (erste Fassung) u. 325-328 (zweite Fassung) sowie Claude Keisch, *Um Anselm Feuerbachs "Gastmahl"*, Katalog zur Ausstellung in der Alten Nationalgalerie auf der Museumsinsel, Berlin 1992. Vgl. Michael Bringmann, "Ein erträumter Lorbeerkranz und die Flohstiche der Realität: Feuerbachs Selbstgefühl und die zeitgenössische Pressekritik", *Anselm Feuerbach 1829-1880: Gemälde und Zeichnungen*, Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle zu Karlsruhe, München/Berlin 1976, S. 124-152.

1642 Zit. nach Ecker, *Feuerbach*, S. 298. Das Bankett fand 416 v. Chr. statt und wurde von Plato frühestens 385, also dreißig Jahre später, nach mündlichen Berichten in seinem Dialog verarbeitet. Zur komplizierten Überlieferungsgeschichte des Motivs vgl. Keisch, *Feuerbachs "Gastmahl"*, S. 7f.

1643 Ecker, *Feuerbach*, S. 299.

anfangen. Den römischen Korrespondenten der *Dioskuren* wunderte das nicht:

> "Deutschland, in einer großen nationalen Bewegung begriffen, verlangt, daß diese Seite der Empfindung auch in der Kunst wiederklinge; verlangt die Darstellung seines eigenen Lebens und Ringens, sei es in unmittelbarer Schilderung der Zeit-Ereignisse, wie z. B. in den Schlachtenbildern - sei es in historischen Anekdoten oder Haupt- und Staatsactionen seiner Geschichte. Oder aber es will im Bilde sein kleines gemüthliches Familien-Leben abgespiegelt sehen und in den sentimentalen oder humoristischen Figuren desselben direkte Schilderungen aus dem täglichen Leben wiederfinden"[1644].

Gerade die in Rom lebenden deutschen Künstler hätten es daher schwer, auf Ausstellungen in ihrer Heimat zu reüssieren, und sähen sich gezwungen, anspruchslose Themen zu verarbeiten: "Bei so ungünstigen Umständen für ernstere Bestrebungen erfreuen sich höchstens solche Werke der Theilnahme des Publikums, welche flüchtige Reiseeindrücke illustriren, ethnographisches Interesse bieten oder durch buntes Kostüm reizen". Um so höher sei es, bei allen Schwächen seines jüngsten Werkes, Feuerbach anzurechnen, daß er "unbeirrt von den Forderungen des Tages einen großen und freien Styl" anstrebe.

Der schlechten Presse zum Trotz hatte das *Gastmahl des Plato* in München auch Bewunderer, und es fand sogar zu einem hohen Preis einen Käufer. Die wohlhabende Künstlerin Marie Röhrs aus Hannover schätzte das griechische Sujet und die schönen Linien des Bildes, entschloß sich spontan, es zu erwerben, und gab ein Drittel ihres Vermögens dafür hin, 20.000 Taler.[1645] Im Februar 1870 ließ sie es in ihrer Heimatstadt zugunsten des "Hermannsdenkmals"[1646] ausstellen - so stand Feuerbachs Werk also wenigstens im Dienst jener oben zitierten 'nationalen Bewegung', wenn es sie schon nicht selbst zum Ausdruck brachte. Die Einnahme für das durch Ernst von Bandel bereits 1838 begonnene, im August 1875 unter großen Feierlichkeiten enthüllte Monument betrug 200 Taler. Röhrs war in der Folgezeit unentschlossen, was sie mit dem großen Gemälde anfangen sollte. Sie schlug das Kaufangebot eines amerikanischen Kunsthändlers aus, spielte jedoch selbst mit dem Gedanken, es in Amerika gegen Eintrittsgeld ausstellen zu lassen.[1647] Schließlich behielt sie es in ihrem Privathaus in Hannover.

Da sein Hauptwerk hier dem Blick der Öffentlichkeit entzogen war, begann Feuerbach im Februar 1871 eine noch größere Wiederholung (Abb. 104). Mit verschiedenen Mitteln versuchte er der Kritik an der ersten Fassung zu begegnen und sich dem Geschmack des Publikums anzupassen, ohne den Bildgedanken selbst aufzugeben: Kräftige Farben ersetzten das matte Kolorit, prunkvolles Dekor die asketisch karge Ausstattung.[1648] Der gemalte, mit Girlanden, Masken und Tierschädeln verzierte Goldrahmen war ein geradezu manieristischer Einfall des Künstlers. Er unterstrich die Üppigkeit und Schwere der Darstellung, erlaubte aber auch illusionistische Spielereien, wie das über die Vase drapierte und von dort 'aus dem Bild heraus' über den Rahmen fallende Tuch. Im Februar 1874 wurde das kurz zuvor vollendete Gemälde für zwei Wochen im Wiener Künstlerhaus ausgestellt. Feuerbach lehrte inzwischen seit fast einem Jahr als Professor an der Kunstakademie der Stadt, was ihn jedoch nicht davor schützte, daß viele Kritiker auch die zweite Fassung des *Gastmahls* ablehnten.[1649] Die *Kunst-Chronik* hingegen begrüßte die vorgenommenen Änderungen.[1650] Die Komposition sei nun "voller, geschlossener, im Beiwerk reicher", und der Eindruck des Werkes ein "tiefer und fesselnder". Die anschließende Wanderausstellung zusammen mit der monumentalen *Amazonenschlacht* von 1873 dauerte bis zum Herbst 1878, als die Nationalgalerie Berlin das mittlerweile durch häufiges Auf- und Abrollen beschädigte Bild erwarb.[1651]

1644 *Dioskuren*, 1869, S. 347.

1645 Ebd., S. 364, und 1870, S. 108, sowie Ecker, *Feuerbach*, S. 300, und Keisch, *Feuerbachs "Gastmahl"*, S. 15.

1646 *Dioskuren*, 1870, S. 70.

1647 Keisch, *Feuerbachs "Gastmahl"*, S. 25, Anm. 42.

1648 Vgl. aber ebd., S. 26-39, wo Keisch die vorgenommenen Änderungen nicht nur als Zugeständnis an den Zeitgeschmack deutet, sondern auch als Versuch Feuerbachs, dem Bild eine neue Aussage zu geben.

1649 Vgl. Bringmann, "Feuerbachs Selbstgefühl und die Pressekritik", S. 141ff.

1650 *Kunst-Chronik*, 1874, Sp. 354f.

1651 Im Juni 1874 waren beide Bilder in Berlin bei Sachse anläßlich der Eröffnung seines neuen Ausstellungslokals zu Gast. *Kunst-Chronik*, 1874, Sp. 594f. Vgl. hierzu und zur weiteren Ausstellungs- und Ankaufsgeschichte Keisch, *Feuerbachs "Gastmahl"*, S. 41-48.

1869, NOVEMBER:
Im Wiener Künstlerhaus wird Matejkos *Vereinigung Polens und Litauens auf dem Reichstag zu Lublin* (1569) in einem "separirten Saal"[1652] ausgestellt. Das große Gemälde, entstanden aus Anlaß des 300. Jahrestages der Union, beeindruckte die Kritiker als virtuos gemaltes "Farbenfeuerwerk", auch wenn es sie künstlerisch nicht restlos zu überzeugen vermochte. Die *Dioskuren* bemängelten überdies die kleinliche Art Matejkos: Er gewähre nicht einmal den Mitgliedern der Künstlergenossenschaft und den Ordnungskräften des Hauses freien Eintritt, so daß man ihm eine gänzlich unabhängige Veranstaltung in einem besonderen Saal habe einrichten müssen. Später, auf der Wiener Weltausstellung von 1873, und selbst noch auf der Pariser Weltausstellung von 1878, zierte das Bild des Krakauer Malers die österreichisch-ungarische Abteilung.[1653]

1869, DEZEMBER:
Zeitgleich mit der Eröffnung des Vatikanischen Konzils am 8. des Monats stellt Wilhelm Kaulbach den Karton *Peter Arbuez verurteilt Ketzer zum Tod* (Abb. 129) in München aus.[1654] Die zwei Jahre zurückliegende, höchst umstrittene Heiligsprechung des wegen seiner Grausamkeit berüchtigten Inquisitors durch Pius IX. (1846-1878), vor allem aber die Machtansprüche, mit denen der Papst gegenwärtig in Rom auftrat - wenige Monate später sollte er das Unfehlbarkeitsdogma verkünden lassen - sicherten dem Bild enormen Zulauf. Der Münchener Korrespondent der *Dioskuren* berichtete von anonymen "Brand- und Mordbriefen", die Kaulbach angeblich dazu gezwungen hätten, die Schau vorzeitig zu beenden. "Damit ist denn natürlich die Aufmerksamkeit der ganzen gebildeten Welt darauf hingelenkt, und es steht nicht zu bezweifeln, daß in Kurzem das Bild einen Triumphzug durch die 'ganze gebildete Welt' machen und - was nebenher nicht zu verachten - eine hübsche Summe Geld einbringen wird." Lasse man die Ironie beiseite, so sei es durchaus bedenklich, daß Kaulbach den Erfolg weniger der künstlerischen Qualität seines Werkes verdanke als vielmehr einer "Spekulation auf die Erregung politisch-religiöser Leidenschaft". Jedes Detail der tendenziösen Darstellung halte dem Betrachter die "moralisch-politische Pointe" entgegen: "'Seht, das sind die Leute, die Rom für verehrungswürdig erklärt'". In solchem "Hinarbeiten auf einen der Kunst ganz fremden Effekt" liege etwas "Unwürdiges".

Anläßlich der Ausstellung des Kartons im Juni 1871 beim Berliner Künstlerverein meldeten sich die *Dioskuren* noch einmal mit einem längeren Artikel über den Künstler und sein Werk zu Wort, der mit folgenden Bemerkungen einsetzte:

> "Das Lokal des Künstlervereins ist - was wir nicht billigen können - dazu hergegeben worden, um einer auf Spekulation begründeten Ausstellung zweier Kaulbach'schen Cartons zu dienen. Indessen scheinen dieselben, obgleich ihre bevorstehende Ankunft - als ob es sich um 'hohe Herrschaften' der Kunst handele - schon Wochen vorher in den Zeitungen angekündigt wurde, trotz aller Reklame und feierlicher Etalage doch nicht recht 'ziehen' zu wollen. Wenigstens fanden wir, als wir sie in Augenschein nahmen, nur zwei Besucher anwesend"[1655].

Der Ärger des Rezensenten richtete sich besonders gegen die mit Wissen des Künstlers oder sogar auf seine Veranlassung hin veröffentlichte Broschüre "Peter Arbues und die spanische Inquisition", die als *"Erläuterung zu W. v. Kaulbach's Bilde: 'Arbues'"* präsentiert werde. Sie sei nichts anderes als eine "Tendenzschrift politisch-religiösen Inhalts", die, ohne auf das Bild auch nur mit einem Wort einzugehen, ausschließlich das heutige Papsttum angreife. Eine derartige "Verfälschung und tendenziöse Trivialisirung der Geschichte"[1656], wie Kaulbach sie betreibe, fordere schon deshalb Protest heraus, "als es ohnehin der Kunst unwürdig ist, Das, was sie ästhetisch zur Anschauung bringen soll, für moralische, religiöse oder gar politische Tendenzmacherei zu verwerten".

Von Oktober bis Dezember 1871 war das als "Inquisitionsbild" bekannte Gemälde gegen Zahlung einer hohen Tantieme beim Österreichischen Kunstverein zu Gast, wo es "unter Zuhülfenahme einer

---

1652 *Dioskuren*, 1870, S. 347f. (S. 347: "Farbenfeuerwerk"), und *Kunst-Chronik*, 1870, S. 22. Ostrowski, *Polnische Malerei*, S. 84, vermutet darin einen Appell an die nationale Solidarität zwischen Polen und Litauern sowie einen Aufruf zu einem föderalistischen Umbau der Donaumonarchie, der den Polen mehr Rechte eingeräumt hätte.
1653 *Dioskuren*, 1874, S. 240 (Wien), und *Kunst-Chronik*, 1878, Sp. 604 (Paris).
1654 *Dioskuren*, 1870, S. 51. Vgl. die Besprechung in der *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1870, S. 129-131. Aus ihr geht unter anderem hervor, daß die Darstellung mit ihren überlebensgroßen Figuren lediglich als Untermalung in Brauntönen ausgeführt war.
1655 *Dioskuren*, 1871, S. 215-217, hier S. 215. Die folgenden Zitate stammen von S. 216.
1656 Ebd., S. 217.

wohlorganisierten Reklame"[1657] regen Zulauf hatte. Ein Kritiker äußerte in den *Dioskuren* sein Bedauern über den schlechten Geschmack des Wiener Publikums, vor allem aber darüber, daß der Vorstand des Vereins die "Spekulation auf 'Sensation'", die der mit seinem Werk reisende Kaulbach schon aus rein finanziellen Gründen verfolge, "in so auffallender Weise" unterstützt habe. Dann kam er auf die Begleitbroschüre zu sprechen:

> "Wenn es aber in dem betreffenden Programm heißt, daß 'das Eintreffen dieses kolossalen Werkes, welches ... auf allen Ausstellungen in Deutschland, so im Laufe dieses Sommers in Berlin, Dresden und in Leipzig großartige Triumphe feierte, eine wahre Sensations-Nachricht auf dem Gebiete unseres öffentlichen Kunstlebens genannt werden kann', so sind dies so offenbare Unwahrheiten, daß sie eine entschiedene Rüge verdienen".

Die angeblichen "'Triumphe'" des Bildes seien,

> "namentlich in Berlin, wo es von allen Zeitungen verurtheilt wurde, so daß bekanntlich der Aussteller bei Weitem nicht auf die Kosten kam, lediglich Erfindungen der Reklamefabrikanten, und zwar der unverschämtesten Art. Das übrigens hier in Wien das Bild größeres Aufsehen macht als in Norddeutschland, liegt lediglich in seiner auf widerwärtige Weise zugespitzten Tendenz. Im Norden ist man solcher Parteinahme gegen Jesuitismus und Dunkelwirthschaft gegenüber unbefangener, weil man freier davon ist".

1870

1870, JUNI:
Die *Kunst-Chronik* meldet:

> "Schwind's Märchen von der schönen Melusine ist in den Besitz eines Stuttgarter Konsortiums übergegangen und macht jetzt die Rundreise durch die deutschen Kunststädte, überall Aug' und Herz erquickend. In der ersten Juni-Hälfte war das Werk im Österreichischen Kunstverein zu Wien ausgestellt ... Wie wir hören, ist eine photographische Publikation der Aquarelle in Vorbereitung ...".[1658]

In Wien zog die aus der spätmittelalterlichen französischen Dichtung stammende tragische Geschichte der Meerfee, die Moritz von Schwind (1804-1871) in elf Bildern erzählte, mehr Besucher in das Lokal des Österreichischen Kunstvereins als je zuvor. Anschließend setzte der Zyklus seine insgesamt vier Jahre dauernde Rundreise fort, die zu einem der größten Ausstellungserfolge der Zeit wurde.[1659] Paul Neff, der Vorsitzende des 'Konsortiums', führte unterdessen die Verkaufsverhandlungen mit einer Reihe von Interessenten. Im Juli 1874 erwarb der österreichische Kaiser Schwinds Arbeiten zum Preis von 20.000 Talern.

1870, JUNI:
Der Düsseldorfer Maler Wilhelm Camphausen kommt nach Berlin, um ein im Auftrag Wilhelms I. geschaffenes großformatiges Reiterbildnis Friedrichs des Großen dem König persönlich zu übergeben. Dieser sprach Camphausen die "allerhöchste Zufriedenheit"[1660] aus und befahl das Bild zur Ausstellung "in den den Paradekammern des hiesigen Schlosses und zwar in der sogenannten Drap-d'or-Kammer". Die Schau fand dann aber, vielleicht wegen des großen Interesses der Bevölkerung, im Lokal des Künstlervereins statt.[1661] Seiner Zufriedenheit gab der preußische König auch dadurch Ausdruck, daß er bei Camphausen umgehend ein Reiterbildnis Friedrich Wilhelms I. als Gegenstück bestellte. "Es zeigt den Begründer der preußischen Machtstellung am Morgen der Schlacht bei Fehrbellin, wie er auf feurigem Roß, den Aufmarsch seiner Truppen musternd, das Schwert zieht ..."[1662], schrieben die *Dioskuren* im September 1871 anläßlich der Ausstellung des Gemäldes in Düsseldorf. Zwei Monate später gelangte es

---

1657 Ebd., S. 309f., hier S. 309. Die folgenden Zitate stammen von S. 310.
1658 *Kunst-Chronik*, 1870, S. 147, sowie 1871, S. 25 (Ausstellung in Wien). Vgl. die ausführliche Besprechung durch Friedrich Pecht, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1870, S. 131-135, anläßlich der Ausstellung in der Münchener Akademie.
1659 Er wurde vor allem in den Permanenten Ausstellungen von Kunstvereinen und Händlern gezeigt. Auf die Aufzählung der in den Zeitschriften genannten Stationen verzichte ich hier. Über den Verkauf berichtete die *Kunst-Chronik*, 1874, Sp. 694.
1660 *Dioskuren*, 1870, S. 181.
1661 Ebd., S. 215. Vgl. die Besprechung auf S. 230 und 241f.
1662 Ebd., 1871, S. 255.

auch in Berlin zur Ausstellung, wiederum im Lokal des Künstlervereins und unter großer Anteilnahme der Bevölkerung.[1663] Im September 1872 berichtete die *Kunst-Chronik* über die Vollendung eines dritten Reiterporträts:

> "Wilhelm Camphausen hat sein jüngst vollendetes Reiterporträt des deutschen Kaisers vor der Ablieferung an das Museum in Köln, für welches es bestellt war, einige Wochen in Düsseldorf ausgestellt und damit wieder vielen Beifall errungen, wenngleich es den beiden früheren Bildnissen des alten Fritz und des großen Kurfürsten doch nachstehen dürfte ..."[1664].

1870, JULI:
Um während der "Juli-Dürre"[1665] die durch Schwinds Bilder ausgelöste "frühe Fluth in der Kasse" zu erhalten, wartet der Österreichische Kunstverein mit einer besonderen Ausstellung auf. Er zeigt Photographien von Gemälden des Belgiers Antoine Wiertz (1806-1865). Die Originale aus der Hand des exzentrischen Malers, skurrile und erotische Kompositionen wie der *Selbstmörder*, *Lebendig Begraben* (Abb. 124), die *Entstehung der Begierden* oder die *Junge Hexe*, befanden sich in dessen weiträumigem Brüsseler Atelier, das nach seinem Tod zu einem Museum umgewandelt worden war. Daß es sich bei den Exponaten um Photographien handelte, wurde von den Zeitschriften nicht als etwas Außergewöhnliches hervorgehoben. Trotzdem waren Ausstellungen dieser Art damals wohl selten; zumindest geben die Quellen kaum weitere Hinweise auf sie.[1666]

1870, SEPTEMBER:
Unter der Überschrift "INTER ARMA SILENT ARTES" bringen die *Dioskuren* am Monatsbeginn einen Leitartikel, in dem sich die Redaktion feierlich zu Volk und Vaterland bekennt:

> "Ruft der Donner der Kanonen ein in seinem Heiligsten, dem Recht der freien Selbstbestimmung, verletztes Volk gegen den frechen, durch Meineid und Geistesknechtung zur Macht gelangten Emporkömmling zu den Waffen, um Ehre und Freiheit zu schützen und die verletzten zu rächen, dann muß alle Thatkraft sich in dieser einen großen und allgemeinen That der Nation koncentrieren ..."[1667].

In Zeiten wie diesen müßten die Wissenschaften und Künste zurückstehen; so werde die Jahresschau der Berliner Akademie mit zwei Wochen Verspätung beginnen, und auch die *Dioskuren* könnten gegenwärtig nur unregelmäßig und nicht in gewohntem Umfang erscheinen.

Während der Krieg für den Großteil der Künstlerschaft und des Handels Einbußen bedeutete, hatten die Schlachtenmaler Hochkonjunktur. Wie ein Rezensent der mittlerweile eröffneten Berliner Ausstellung im Oktober bemerkte, befanden sich alle bedeutenden_Vertreter dieses Fachs, "zum Theil in hohem Auftrage"[1668], bei der Armee.

1870, OKTOBER:
Der Österreichische Kunstverein veranstaltet zugunsten der seit 1866 bestehenden Berliner "Victoria-National-Invalidenstiftungstiftung"[1669] eine Ausstellung, in der unter anderem die "deutschen Heldenbilder" von Friedrich Martersteig (1814-1899) zu sehen sind. Ein Hinweis auf ausgeprägte deutschnationale Strömungen nach der Reichsgründung bei der Vereinsführung, aber auch den Mitgliedern und dem Wiener Publikum ist folgende Meldung von Anfang November:

> "Wie wir hören, sind dem Oesterreichischen Kunst-Vereine von Seite deutscher Künstler vielfache Anfragen, theils schriftlich, theils telegraphisch zugegangen, ob derselbe nicht geneigt wäre, auch noch eine zweite Ausstellung zu Gunsten der *deutschen Krieger* zu veranstalten und da sich der Verein hiezu bereit erklärte, erfolgten bereits zahlreiche

---

1663 Ebd., 1871, S. 328.
1664 *Kunst-Chronik*, 1872, Sp. 437.
1665 Ebd., 1871, S. 25. Vgl. *Dioskuren*, 1870, S. 251.
1666 Das einzige mir bekannte andere Beispiel ist eine Munkácsy-Ausstellung in Wien im Januar 1882. S. dazu unten, S. 486 (1/1882).
1667 *Dioskuren*, 1871, S. 245.
1668 Ebd., S. 287. Vgl. ebd., S. 357, wo eine Vielzahl von Künstlern aufzählt werden, die für bebilderte Zeitschriften wie die *Illustrirte Zeitung*, *Gartenlaube*, *Ueber Land und Meer* oder *Buch der Welt* als 'Kriegsberichterstatter' tätig seien.
1669 *Dioskuren*, 1870, S. 307.

> Anmeldungen von vorzüglichen Kunstwerken für die nächste Ausstellung im Dezember. Auch ist es als ein erfreuliches Zeichen der Theilnahme des Publikums zu registriren, daß an der Kasse des Oesterreichischen Kunst-Vereins schon mehrfache Ueberzahlungen zu Gunsten des 'humanen Zwecks', zu dessen Förderung die gegenwärtige Ausstellung beitragen soll, geleistet wurden, und daß selbst Mitglieder des Vereins, denen bekanntlich der freie Eintritt zusteht, in derselben Tendenz für sich und ihre Angehörigen Eintrittsgeld bezahlen"[1670].

Die zweite Veranstaltung zugunsten der Viktoria-Stiftung fand zwar erst im Januar statt (oder wurde über den Dezember hinaus verlängert), konnte aber mit einem besonderen "Sensationsbild"[1671] aufwarten, nämlich Wilhelm Camphausens *Blüchers Rheinübergang bei Caub* (1814) von 1860. "Dieses Meisterwerk", schrieben die *Dioskuren*,

> "dessen Ausstellung keine zeitgemäßere hätte sein können, ist Eigenthum des 'Schlesischen Kunst-Vereines in Breslau' und hat derselbe nicht nur den Oesterreichischen Kunst-Verein, sondern das gesammte kunstliebende Publikum Wiens zum Danke dadurch verpflichtet, daß er dieses Zugbild zur Unterstützung des 'humanen Zweckes', den die Ausstellung des Kunst-Vereines zu fördern bestimmt ist, nach Wien dirigirte".

1870, OKTOBER:
Im Atelier des Berliner Bildhauers Gustav Bläser (1813-1874) wird das für den Bronzeguß bestimmte Modell des Reiterstandbildes Friedrich Wilhelms III. (1797-1840), das die preußischen Rheinprovinzen in Auftrag gegeben haben und das für Köln bestimmt ist, zugunsten des "Wilhelms-Vereins"[1672] ausgestellt.

1871

1871, JANUAR:
Makart beherrscht mit der Ausstellung seines neuen Werkes *Abundantia* im Wiener Künstlerhaus das Stadtgespräch.[1673] Die beiden auf Goldgrund gemalten allegorischen Darstellungen *Gaben der Erde* und *Gaben des Meeres* waren ursprünglich als Dekoration für den Speisesaal des Wiener Palais Hoyos vorgesehen, gelangten stattdessen jedoch in den Kunsthandel. Im Mai zeigte der Berliner Händler Sachse sie in seinem "Internationalen Kunstsalon". Angesichts des Publikumsansturms entschloß er sich im Juli, sie zu kaufen und auf eine Wanderausstellung zu schicken.[1674] Diese dauerte viele Jahre an und führte 1876 bis auf die Weltausstellung in Philadelphia.

1872

1872, FEBRUAR:
Schlössers Gemälde *Venus Anadyomene* (griech. "Auftauchende"), das in Berlin wegen seiner angeblichen Sittenwidrigkeit nicht gezeigt werden durfte, erzielt für die Ausstellung des Österreichischen Kunstvereins einen neuen Besucherrekord.[1675]

1872, OKTOBER:
Matejkos *Stephan Bathory empfängt die Huldigung besiegter Russen bei Pskow 1581* wird unter gewaltigem Werbeaufwand und zu erhöhtem Eintrittsgeld durch den Österreichischen Kunstverein in Wien zur Ausstellung gebracht.[1676] Im folgenden März war das Bild in Prag zu sehen, dann kehrte es

---

1670 Ebd., S. 317.
1671 Ebd., 1871, S. 11. Eine ähnliche Ausstellung organisierte der deutsche Künstlerverein in Rom Anfang 1871. Ebd., S. 21.
1672 Ebd., S. 335.
1673 *Dioskuren*, 1871, S. 43. Zum folgenden vgl. die teilweise leicht abweichenden Angaben bei Frodl, *Makart*, S. 39 und 312f.
1674 Das geht aus einer Anzeige (Abb. 87) in der *Kunst-Chronik*, 1871, S. 168, hervor.
1675 *Dioskuren*, 1872, S. 62. Bei dem Künstler handelt es sich um Hermann Julius (1832-1894) oder Carl Bernhard (1832-1914).
1676 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 41f., und *Dioskuren*, 1872, S. 316. Stephan Bathory war von 1575 bis 1586 König von Polen.

nach Wien zurück, um auf der Weltausstellung die österreichisch-ungarische Abteilung zu bereichern.[1677] Matejko vollzog mit dem Gemälde eine thematische Neuorientierung seiner Historienmalerei, die sich bereits in der *Vereinigung Polens und Litauens* (1569) angekündigt hatte und als Reaktion auf die zunehmenden Angriffe von seiten polnischer Kritiker zu verstehen ist.[1678] Anstelle der schmachvollen Momente in der Geschichte des Vaterlandes wandte er sich fortan dessen einstiger Größe zu, wobei er mit Vorliebe die in der Vergangenheit errungenen Triumphe über die Teilungsmächte der Gegenwart auf der Leinwand in Erinnerung brachte.

1873

1873, JANUAR:
Im Ausstellungsgebäude auf dem Münchener Königsplatz zeigt Gustav Richter (1823-1884) "gegen eine geringe Eintrittsgebühr"[1679] zugunsten des "Künstler-Unterstützungs-Vereins" sein neues, für das Maximilianeum bestimmtes Gemälde *Die Erbauung der ägyptischen Pyramiden.*

1873, JANUAR:
Im Österreichischen Kunstverein zieht Eduard von Engerths (1818-1897) in kaiserlichem Auftrag gemalte *Krönung Franz Josephs I. zum ungarischen König* (1867) - die *Dioskuren* sprechen von der "Krönung des Kaiserpaares"[1680] - die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich.

1873, FEBRUAR:
Im Münchener Kunstverein übt Joseph Brandts (1841-1915) Gemälde *Schlacht bei Wien 1683* eine Anziehungskraft auf das Publikum aus, "wie sie seit Makarts Ausstellungen kaum dagewesen"[1681]. Noch in München erwarben es galizische Adelige für 20.000 Gulden erworben, um es der Erzherzogin Gisela zur Vermählung zu schenken.

1873, MÄRZ:
Der Österreichische Kunstverein unternimmt alles, um sich kurz vor Beginn der Weltausstellung ins Gespräch zu bringen. Er zeigt nicht nur weiterhin Brandts *Schlacht bei Wien*, sondern hat überdies Wilhelm Kaulbachs *Christenverfolgung unter Nero* mit Gustave Courbets monumentalen Schöpfungen der fünfziger Jahre, *Der Künstler in seinem Atelier* und *Begräbnis in Ornans*, sowie neun anderen Arbeiten des Künstlers zu einem "unfreiwilligen Rendezvous"[1682] zusammengeführt. Aus Sicht der *Kunst-Chronik*, die die Ausstellung im Juni und Juli besprach, als die Bilder Courbets bereits in Frankfurt vorgeführt wurden, fiel der Vergleich eindeutig zugunsten Kaulbachs aus. Courbets riesige Leinwände, aus Platzmangel abwechselnd gezeigt, fanden nach ihrer Schilderung nur bei einer kleinen Minderheit der Besucher Anerkennung:

> Kopfschüttelnd stehen Künstler und Laien vor diesen Figurenbildern, rathlos darüber, wie denn solche Malereien mit dem Renommé des Namens in Einklang zu bringen seien. Die einen lächeln und gehen gleichgiltig weiter; die anderen brechen unwillig über die 'Entwürdigung der Kunst' den Stab und verurtheilen den Helden der Vendome-Säule in Bausch und Bogen; wieder andere suchen zu deuten, wenn auch, wie die Zigeuner, aus den Linien einer Hand, und glauben die Ursachen solcher Kunst in tiefverborgener Symbolik zu finden, die eben nur so und nicht anders dargestellt werden müsse: darüber sind aber die Meisten einig, daß der Kunstverein und Courbet uns diesen zweifelhaften Kunstgenuß hätten ersparen können"[1683].

1677 *Dioskuren*, 1873, S. 133 (Prag), und 1874, S. 240 (Wien).
1678 Siehe hierzu Ostrowski, *Polnische Malerei*, S. 83f.
1679 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 239f. Das Gemälde ist abgebildet bei Teeuwisse, *Berliner Kunstleben*, S. 41.
1680 *Dioskuren*, 1873, S. 27. Zur Entstehungsgeschichte des Gemäldes s. *Kunst-Chronik*, 1870, S. 172.
1681 Ebd., S. 78 (Zitat u. Besprechung), u. 160 (Ankauf).
1682 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 544-547 u. 604-607, hier Sp. 544, sowie *Dioskuren*, 1873, S. 102 u. 150f. (Besprechung).
1683 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 604. Die folgenden Zitate stammen von ebd., Sp. 605.

Nicht nur wähle der Maler seine Sujets und Modelle aus den "tiefsten Sphären der Gesellschaft ... aus einem Kreise, in denen der Mensch eigentlich aufhört Mensch zu sein, das Ebenbild Gottes nur noch als bewegliche Fleischmasse ein elendes Dasein fristet um des Daseins willen ...", nein, er sei auch formal "Sclave seines Modells" und daher in Zeichnung wie Farbe in ein "Uebermaß der Derbheit" ausgeartet. Der Realismus habe seine Grenzen in der Malerei, wie der Idealismus,

> "aber Courbet war zu ohnmächtig, um als Künstler das Terrain zu beherrschen. Er setzte seine Opposition gegen alle idealen Principien in der Malerei in maßloser Weise ... fort, und die Welt wurde mit Bildern beglückt, die als politische Leitartikel eines Propheten der Malerei ausgeschrien wurden, in der That aber die erbarmungswürdigen Zeugen seiner Schwäche sind".

Ähnlich vernichtend, und versehen mit einem nationalen Seitenhieb, fiel das Urteil in den *Dioskuren* aus:

> "Uebrigens ist Kaulbach ein hehrer Gott gegen den Dämon Courbet, und Gott sei Dank ein Deutscher gegenüber diesem Franzosen! Wer die Gemeinheit und Roheit in der Kunst ganz kennen lernen will, stelle sich vor Courbet's Bilder. Da ist ein Atelier des Künstlers dargestellt ... Das tollst Durcheinandergewürfelte, Grundlose findet sich beisammen ... das Ganze ist roh, abstoßend, sieht aus, als hätte ein Zimmermaler sich auch einmal mit Figuren in Oel versuchen wollen ... 'Der arme Wohlthäter', ein Bettler in Lebensgröße, welcher einem Zigeunerkinde etwas schenkt, ist das Abschreckendste, Stümperhafteste, was seit lange gezeigt wurde ..."[1684].

1873, APRIL:

Die *Dioskuren* begeistern sich für Friedrich Bodenmüllers (1845-1913) *Schlacht bei Sedan*, eines der für die Wiener Weltausstellung bestimmten, gegenwärtig noch im Münchener Kunstverein ausgestellten Gemälde:

> "F. Bodenmüller's 'Schlacht bei Sedan' ist schon in räumlicher Hinsicht bedeutend. Der Künstler entwarf in großen Zügen ein packendes Bild jener Episode des denkwürdigen Tages, in welcher die bayerische Infanterie im Marsch-Marsch-Schritt das brennende Bazeilles stürmt ... So haben wir denn in dem Bilde Bodenmüller's, der jener Episode nicht nur als Augenzeuge beiwohnte, sondern in dem bayerischen ersten Armeecorps vor Bazeilles mitkämpfte, ein ebenso künstlerisch lebendiges, wie in jeder Hinsicht wahres Gemälde jenes denkwürdigen Kampfes zu begrüßen.
>
> Das Interesse, welches das Bild hier während seiner Ausstellung erregte, war schon vermöge der engeren patriotischen Beziehung ein sehr bedeutendes. Der König von Bayern hat in echt königlicher Munificenz das Gemälde aus seiner Kabinetskasse angekauft und dasselbe der Gemäldegallerie der neuen Pinakothek dotirt, so daß es Bayern, sogar München erhalten bleibt ..."[1685].

1873, MAI:

Unabhängig von der am Monatsersten in Wien eröffneten Weltausstellung mit ihrer großen Kunstabteilung wird vom 11. Mai an Makarts jüngst vollendetes Kolossalgemälde *Venedig huldigt Caterina Cornaro* (Abb. 62) im Wiener Künstlerhaus präsentiert.[1686] Aus einem venezianischen Patriziergeschlecht stammend, verließ Caterina Cornaro (1454-1510) 1472 als "Tochter der Republik" die Lagunenstadt, um den zyprischen König Jakob II. Lusignan zu heiraten, und kehrte erst 1489 in ihre Heimat zurück. Dargestellt ist vermutlich der Tag der Abreise, als Vertreter der Republik sich ihr zu Ehren versammeln. Auf einer 4 Meter hohen und über 10 Meter breiten Leinwand gestaltete Makart eine vielfigurige und farbenprächtige höfische Szenerie um Caterina Cornaro, die thronend die Huldigung der Venezianer entgegennimmt. Auftraggeber des Bildes, oder zumindest Käufer in einer frühen Phase seiner Entstehung, waren die Wiener Kunsthändler Hugo Ottmar Miethke und sein Partner C. J. Wawra; Gerüchte sprechen von 80.000 oder gar 90.000 Gulden, die sie an Makart gezahlt hätten.[1687]

1684 *Dioskuren*, 1873, S. 150f.

1685 Ebd., S. 141.

1686 Zum folgenden vgl. Frodl, *Makart*, S. 21 u. 335f.

1687 Frodl, ebd., S. 21, nennt die Händler als Auftraggeber, wobei er sich auf den am 11. Mai 1873 in der Wiener *Presse* erschienenen Artikel "Das Achtzigtausend-Gulden Bild" bezieht. In den von ihm nicht herangezogenen *Dioskuren* hieß es

Miethke und Wawra bereiteten das Unternehmen perfekt vor. Bereits im November 1872 mieteten sie von der Künstlergenossenschaft für das gesamte kommende Jahr das Obergeschoß ihres Künstlerhauses.[1688] "Die unglückliche Idee, das Bild in einer besonderen Bude im Prater zu zeigen, ist demnach als aufgegeben zu betrachten", bemerkte die *Kunst-Chronik* mit Erleichterung. Die Miete betrug 38.000 Gulden. In den repräsentativen Räumlichkeiten richten die Händler Anfang Januar eine Verkaufsausstellung ein, bei der sie als "Hauptzugkräfte"[1689] zunächst einige große Bilder von der kürzlich beendeten Berliner Akademieausstellung vorführten. Die *Caterina Cornaro* sparten sie noch auf, um die Spannung bis zum Beginn der Weltausstellung zu erhalten, oder weil das Bild noch nicht fertig war.[1690] Später schmückte das Gemälde die dem Treppenaufgang gegenüberliegende Wand des Hauptsaals im Obergeschoß, die "Sensationswand"[1691] des Künstlerhauses. Der Korrespondent der *Dioskuren* beschrieb die besondere Lichtführung, die man bereits in den Sälen für Karl Rottmann in der Münchener Neuen Pinakothek zur Steigerung des Effekts angewandt habe:

> "Ein an der ihm [dem Bild, d. V.] gegenüber liegenden Wand in der Höhe des obern Bildrahmens hart hervortretender, dunkler Schirm blendet in der ganzen Länge des Saales für den darunter stehenden Beschauer das vom Oberfenster her einfallende Licht ab. So bleibt dasselbe ausschließlich auf die Bildfläche selbst koncentrirt, die in Folge dessen mit verdoppelter Energie durch den im Uebrigen verdunkelten Raum leuchtet"[1692].

Selbst Makarts künstlerischer Antipode Anselm Feuerbach, der seinen kometengleich aufgestiegenen, ungleich populäreren Kollegen verachtete, zollte dem geschickten Arrangement Respekt. In einem Brief schrieb er:

> "Im Künstlerhaus hat Makart ausgestellt. Schon unter dem Portal, von der Marmortreppe aus, sieht man die Katharina leuchten. Der Zuschauerraum ist durch schwarzes Tuch ganz verdunkelt, so daß das Oberlicht haarscharf wirkt. Das Bild müßte durch die raffinierte Aufstellung, selbst wenn es schwach in der Farbe wäre, immerhin eine magische Wirkung erreichen. Rechts und links exotische Gewächse"[1693].

Die Rechnung, mit Makarts monumentalem Gemälde und einer angeschlossenen Verkaufsausstellung von den durch die Weltausstellung herbeigeführten Touristenströmen zu profitieren, ging auf, auch wenn die allgemeine Euphorie, das Fieber der Gründerjahre, das auch den Kunstmarkt beflügelt hatte, mit dem großen Wiener Börsenkrach am 9. Mai ein plötzliches Ende fand. Der Erfolg des Gemäldes beim Publikum wurde dadurch begünstigt, daß es auch bei der Kritik Anerkennung fand. Die *Kunst-Chronik* widmete dem Gemälde einen ausführlichen, positiv gestimmten Leitartikel, und auch die *Dioskuren* würdigten es als bisher beste Leistung des Künstlers.[1694] Noch im November hieß es, die "cyprische Königin"[1695] habe ihre Rolle "noch lange nicht ausgespielt", auch wenn sie das Künstlerhaus nicht mehr so beherrsche wie in den vergangenen Monaten.

Anfang 1874 schickten Miethke und Wawra das Gemälde auf eine Wanderausstellung, von der die Zeitschriften nur wenige Stationen nennen: Im Januar war es in der Kunsthandlung von Theodor Lichtenberg in Breslau zu sehen, im August in Köln und bei Bismeyer & Kraus in Düsseldorf.[1696] Im Dezember überstrahlte es das Londoner Ausstellungsleben, obwohl in der Stadt, wie es in der *Kunst-Chronik* hieß, gleichzeitig sechs andere Veranstaltungen mit insgesamt 2.000 Exponaten zur Auswahl standen. Später wurde es nach Amerika verschifft, um im Sommer 1876 auf der Weltausstellung in Philadelphia zusammen mit den *Abundantia*-Bildern die österreichische Abteilung zu schmücken. Nach Europa zurückgekehrt, ging es schließlich im Oktober 1877 zum Preis von 50.000 Mark in den Besitz der

---

dagegen am 17. März 1872, S. 89, eine Wiener Kunsthandlung habe es "um die enorme Summe" von 90.000 Gulden angekauft, wovon 75.000 auf das Gemälde selbst entfielen und 15.000 auf das Recht der Vervielfältigung. Noch im September 1873 war der Kaufpreis unbekannt; Spekulationen trieben ihn bis auf 100.000 Gulden. Vgl. dazu *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 799, und *Dioskuren*, 1873, S. 185, die im Juni über einen angeblichen Verkauf des Bildes an einen Herrn Heidl aus Prag berichten.

1688 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 78.

1689 Ebd., Sp. 237.

1690 Der genaue Zeitpunkt der Vollendung ist nicht bekannt.

1691 Siehe oben, S. 188.

1692 *Dioskuren*, 1873, S. 168.

1693 Feuerbach, (Hg.), *Vermächtnis*, S. 239.

1694 *Kunst-Chronik*, 1873, Sp. 793-799, und *Dioskuren*, 1873, S. 344.

1695 *Kunst-Chronik*, 1874, Sp. 104.

1696 *Dioskuren*, 1874, S. 44 (Breslau); *Kunst-Chronik*, 1874, Sp. 820 (Köln, Düsseldorf), und 1875, Sp. 229f. (London); *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1876, S. 326-330, und 1877, S. 43f. (Philadelphia); *Kunst-Chronik*, 1878, S. 48 (Ankauf).

Berliner Nationalgalerie über. Unter den Nationalsozialisten wurde die *Caterina Cornaro* 1940 in den Bestand des geplanten "Führermuseums" in Linz eingegliedert, später machte Hitler das Gemälde Mussolini zum Geschenk.[1697] Seit dem Zweiten Weltkrieg befindet es sich in Wien, wird dort aber seiner Größe wegen nur selten ausgestellt.

1873, MAI:
"Auch in Süd-Amerika gewinnt die deutsche Kunst an Boden und Ansehen"[1698], stellt ein brasilianischer Korrespondent der *Dioskuren* stolz fest. Sein Artikel galt dem aus Bayern stammenden Maler Alfred George Eugen Seelinger (geb. in Bayern, gest. 1873) der es in Rio de Janeiro zu großem Ansehen gebracht habe und mittlerweile als Professor am "kaiserl. Lyceum" unterrichte. Doch auch fern von der Heimat sei er "von wärmster Liebe zu seinem deutschen Vaterlande beseelt". Das habe er im vergangenen[1699] Jahr auf besondere Weise unter Beweis gestellt, indem er "'zum Besten der deutschen Verwundeten und Hinterbliebenen der Gefallenen'" das lebensgroße, auf 6.000 Francs geschätzte Gemälde *Spartacus der Gladiator* schuf und einem dem genannten Zweck dienenden "Sammel-Comité" schenkte. Es sei dann drei Monate lang "in einer der größten Buch- und Kunsthandlungen" der Stadt ausgestellt und anschließend in 200 Losen zum Preis von jeweils rund 15 Francs verlost worden. "Welch' ein großartiger Gedanke liegt doch diesem künstlerischen Werke Alfred Seelinger's zugrunde", schwärmte der Verfasser gegen Ende seines Berichtes, und konstruierte dann eine wohl nur ihn selbst überzeugende Verbindung zwischen dem 71 v. Chr. besiegten, mit seinen Anhängern ans Kreuz geschlagenen Führer des berühmten Sklavenaufstandes (73-71 v. Chr.) und dem siegreichen Deutschen Reich von 1871:

> "Während alle Armeen Napoleon's sammt seiner Person und allen Marschällen und Generälen in deutsche Gefangenschaft geriethen, die allerdings bei uns nicht gekreuzigt, sondern vielmehr auf das Beste verpflegt wurden, ließ die schöpferische Zauberkraft eines deutschen Künstlers einen verwundeten Helden des Alterthums, der als Thrazier vielleicht celtischen oder gar germanischen Ursprungs war, 1942 Jahre nach seinem Tode über dem fernen Aequator für unsere verwundeten Deutschen sammeln!"

1873, OKTOBER:
Die *Dioskuren* berichten aus Wien:

> Die gegenwärtige Ausstellung des Oesterreichischen Kunstvereins ist eine der reichhaltigsten und interessantesten. Vorerst erwähnen wir das kolossale Sensationsbild von Eugen Delacroix, '*Sardapanal*'s Tod', welches von der bekannten Kunsthandlung Durand-Ruel in Paris um 100.000 Francs käuflich erworben und diesen Sommer in London mit außerordentlichem Erfolge ausgestellt worden. Das Gemälde veranschaulicht jene Scene aus Byron's Trauerspiel 'Sardapanal', wo der in seinem Palaste zu Ninive von Aufruhr und Verrat umzingelte König von Assyrien seine Frauen und Sklavinnen tödten und zugleich den rings um seinen Thron errichteten Scheiterhaufen aus Cedernholz Weihrauch und Spezereien anzünden läßt"[1700].

1873, NOVEMBER:
William Holman Hunts *Der Schatten des Todes* (Abb. 111) wird in London höchst erfolgreich ausgestellt.[1701] Die Veranstalter der Schau, Thomas und William Agnew, untermauern damit ihren Führungsanspruch unter den Kunsthändlern der Stadt, nachdem Gambart in den Ruhestand getreten ist. Der monatelang verhandelte Kaufpreis für das Gemälde, die Vorstudien und Urheberrechte betrug die Rekordsumme[1702] von 10.500 Pfund. Die Investition sollte sich dennoch lohnen: Allein die Drucke, bis in das 20. Jahrhundert hinein gefragt und über die ganze Welt verbreitet, brachten den Händlern über

---

1697 Frodl, *Makart*, S. 335.
1698 *Dioskuren*, 1873, S. 168.
1699 Der Artikel erschien in einer Mai-Ausgabe der *Dioskuren*, wurde möglicherweise aber schon 1872 verfaßt - dann käme das folgende Zahlenspiel des Autors rechnerisch hin, nach dem die Ausstellung 1871 stattgefunden haben müßte.
1700 *Dioskuren*, 1873, S. 299. Die erwähnte Kunsthandlung stand 1873 unter der Leitung von Paul Durand-Ruel (1831-1922).
1701 Zum folgenden s. Maas, *Gambart*, S. 212, 235, 237f. u. 240f.
1702 Reitlinger, *Economics of Taste*, S. 148, spricht von 11.000 Pfund, einer Summe, die auf dem internationalen Kunstmarkt erst in den fünziger Jahren des 20. Jahrhunderts wieder für das Werk eines lebenden Künstlers gezahlt worden sei. Zum Vergleich: Der Preis für die 1879 von der National Gallery erworbene "Felsenmadonna", einem Hauptwerk Leonardo da Vincis, betrug 9.000 Pfund. Ebd., S. 105.

20.000 Pfund Gewinn. Das Bild reiste jahrelang kreuz und quer durch England, bevor die Besitzer es 1883 der Manchester City Art Gallery stifteten. Zur Anziehungskraft des Bildes mag seine abenteuerlich-exotische Geschichte beigetragen haben: Hunt schuf es als Hauptwerk seines mehrjährigen Aufenthalts in Palästina. Nach einer kurzen Ausstellung in Jerusalem im Juni 1872 anläßlich seiner Vollendung wurde es in eine Kiste verpackt, mit Kamelen nach Jaffa gebracht und von dort nach England verschifft.

1874

1874, JANUAR:
Georg Bleibtreus Gemälde *Schlacht bei Wörth* (6. August 1870), das bereits in Berlin ausgestellt worden ist und sich gegenwärtig auf der Rückreise von der Weltausstellung befindet, erhält im Münchener Kunstverein "eine gastlich freundliche Aufnahme, zumal die bayerischen Soldaten ja einen erheblichen Antheil an jener Schlacht genommen haben"[1703]. Von München aus setzte das Bild seine jahrelange Rundreise fort, in deren Verlauf es sogar noch ein zweites Mal in Wien zur Ausstellung gelangte, und zwar im Juni 1876 beim Österreichischen Kunstverein.[1704]

1874, MAI:
Die *Kunst-Chronik* berichtet aus München über Strategien des Kunsthandels, der durch die Wirtschaftskrise bedingten Flaute auf dem Kunstmarkt zu begegnen:

> Die Händler, welche in ihren Vorräthen zum Theil sehr namhafte Kapitalien stecken haben, sind in nichts weniger als beneidenswerther Lage, und es ist nichts begreiflicher, als daß sie wenigstens einige Zinsen daraus zu ziehen suchen. Ein wenn auch in der Regel nicht allzu ergiebiges, aber immerhin doch ein Mittel hierzu sind Ausstellungen gegen Eintrittsgebühr wie dermal der Kunsthändler Merkl hier eine solche im Königl. Odeon veranstaltet hat"[1705].

In der Ausstellung seien nur drei Werke gezeigt worden, darunter Kaulbachs Karton *Arbuez*.

1874, MAI:
Im Kunstverein der Stadt erfreut sich Franz Adams *Episode aus der Schlacht bei Sedan* der "ungetheiltesten Bewunderung"[1706]. Im Januar 1874 erhielt Adam für sein Werk von Wilhelm I. die "große goldene Medaille für Kunst" verliehen. Der Münchener Korrespondent der *Dioskuren* nahm diese Auszeichnung zum Anlaß, die Regierung des Deutschen Reiches dafür zu kritisieren, daß sie kaum Aufträge für Schlachtenbilder vergebe. Das zwinge einen gefeierten Maler wie Adam dazu, leicht verkäufliche Stoffe zu wählen und dabei sein Talent zu verschwenden. Gegenwärtig arbeite er an einer "Pferdeweide im Hochgebirge". Zwei Jahre später war das hochgelobte Sedan-Bild immer noch auf Tournee: Im Juni 1876 etwa machte es beim Österreichischen Kunstverein Station.

1874, JUNI:
Franz von Defreggers (1835-1921) Gemälde *Das letzte Aufgebot*, die Darstellung einer Episode aus dem Tiroler Volkskrieg von 1809, wird im "Museum"[1707] von Innsbruck ausgestellt. Das jüngst vollendete Bild befand sich auf einer Wanderausstellung durch Tirol und Umgebung, um Geld für Brandgeschädigte in einem Nachbarort des Künstlers zu sammeln. Anschließend wanderte es nach München, um dort als "Perle" der kurz zuvor von Fleischmanns "Hofkunsthandlung" im Erdgeschoß des königlichen Odeons eingerichteten Permanenten Ausstellung das Publikum anzulocken. Im Oktober war es auf der Akademieausstellung in Berlin zu Gast, ein Jahr später im Wiener Künstlerhaus.

1703 *Dioskuren*, 1874, S. 42.
1704 *Kunst-Chronik* 1875, Sp. 553f.
1705 Ebd., 1874, Sp. 547f.
1706 *Dioskuren*, 1874, S. 182. Vgl. ebd., 1875, S. 15 (Auszeichnung) u. 22 (Kritik an der Regierung), sowie *Kunst-Chronik*, 1876, Sp. 553f. (Ausstellung in Wien).
1707 *Kunst-Chronik*, 1874, Sp. 623f. Vgl. *Dioskuren*, 1874, S. 334 (Wanderausstellung in Tirol), sowie *Kunst-Chronik*, 1874, Sp. 659 (München), 1875, Sp. 20f. (Berlin), u. 820-826 (Wien).

1874, NOVEMBER:
Ein deutliches Beispiel für die 'Zugpferd'-Funktion von Tourneebildern ist folgende Meldung aus Wien:

> "Das große Historiengemälde 'Der Tod des Kaisers Joseph II.' übt in der gegenwärtigen Ausstellung des Österreichischen Kunstvereins noch immer eine besondere Anziehungskraft auf die hiesigen Kunstfreunde. Die Ausstellung erfreut sich trotz der Ungunst der Zeitverhältnisse einer lebhaften Frequenz und sind die Säle des Vereins namentlich an Sonntagen überfüllt. Auch die Kauflust scheint sich in erfreulicher Weise zu heben. Innerhalb der letzten 14 Tage wurden aus der Ausstellung zwölf Gemälde ... verkauft. Inzwischen hat der Oesterreichische Kunstverein aus London ein zweites, sehr großes Gemälde, welches dort schon um seiner pikanten Darstellung willen viel Interesse erregte, eingesendet erhalten. Es ist der 'Triumphzug des Bacchus' von C. Otto aus München ..."[1708].

1874, NOVEMBER:
Im Münchener Kunstverein nimmt Friedrich Bodenmüllers *Schlacht bei Wörth* "schon vermöge seines patriotischen Stoffes außergwöhnliches Interesse in Anspruch"[1709]. Im Dezember erhielt Bodenmüller Einladungen aus Berlin und Wien, sein Werk dort auszustellen. "Der Künstler hat jedoch die Absicht", wußten die *Dioskuren* zu berichten, "mit seinem Bilde - falls es von keiner Seite erworben werden sollte - zunächst eine Rundreise durch sämmtliche Garnisonsstädte zu machen, andererseits seinen Lieblingsplan der Ausführung näher zu bringen, nämlich einen Cyklus sämmtlicher Sommer- und Winterschlachten der Kriegsjahre 1870-71 herzustellen". Schon Anfang Januar ging das Bild in den Besitz der Fleischmannschen Hofkunsthandlung über.

1874, NOVEMBER:
Die von Paul Jacques Aimé Baudry (1828-1886) für das Foyer der Pariser Oper ausgeführten Gemälde mit allegorischen und mythologischen Szenen werden in Paris gegen Eintrittsgeld ausgestellt.[1710] Die Einnahme beträgt 42.262 Francs.

1875

1875, JANUAR:
In der Prager Kunsthandlung von Nicolaus Lehmann gelangt Gabriel Max' *Jesus Christus auf dem Tuch der heiligen Veronika* (Abb. 112) zur Ausstellung.[1711] Die Darstellung des Antlitzes Christi, einfarbig dunkel auf groben Leinenstoff gemalt, gewann ihren besonderen Reiz durch einen illusionistischen Trick: Die Augenpartie war so gestaltet, daß die Augen aus der Nähe geschlossen erschienen, sie sich dagegen bei einer gewissen Entfernung öffneten und der Blick Christi auf den Betrachter fiel. Die *Kunst-Chronik* brachten 1876 eine Besprechung des Bildes, in dem dieser Effekt erklärt wurde:

> "Man hat direktes Oberlicht angenommen; dadurch sind die Augen von den Brauen an tief beschattet, und wird insbesondere der Rand der unteren Lider an den sogennanten Thränensack scharf von der Wange getrennt. In dem Schatten dieser Furche ruhen die Wimpern der aneinander gepreßten Lider - wahrnehmbar in der Nähe, unkenntlich aus der Ferne. Von dem Bogen des Stirnbeins, an welchem sich die Brauen hinziehen, fällt nun auf die konvexe Fläche des oberen Augendeckels ein kreisrunder Schlagschatten, der allerdings etwas unmotivirt ist, doch immerhin vorkommen und hier auch als Leichenfarbe angenommen werden kann; in der Ferne wirkt aber dieser Schatten als die Pupille des geöffneten Auges und als unterer Augenrand gilt für die Distanz der geschwellte Rand des oberen Augenlides"[1712].

Dieser makabre Effekt und die Inszenierungskunst der Aussteller machten das als "Christuskopf" bekannte Gemälde in den kommenden Jahren zu einem großen Publikumserfolg in den europäischen

---

1708 *Dioskuren*, 1874, S. 328. Der Maler des seit Oktober ausgestellten Gemäldes war Georg Conräder (1838-1911), wie aus S. 327 hervorgeht. Vgl. S. 353, wo der Besuch Franz Josephs I. in der Ausstellung erwähnt wird.
1709 Ebd., S. 370 u. 387 (Einladungen aus Berlin u. Wien, Zitat), sowie 1875, S. 15 (Ankauf).
1710 *Kunst-Chronik*, 1875, Sp. 110.
1711 Ebd., 1875, S. 9.
1712 *Kunst-Chronik*, 1876, Sp. 389.

Hauptstädten. Von Prag aus vermutlich direkt nach London geschickt, blieb es dort ungewöhnlich lange ausgestellt, mindestens bis Ende 1875: die Betreiber der French Gallery zeigten es bei Kerzenschein in einem verdunkelten, reich drapierten Saal, der durch die Aufstellung eines Altars den Charakter einer Kapelle erhielt.[1713] Im März und April 1876 war das Bild beim Österreichischen Kunstverein in Wien zu Gast und wurde dort auf ähnliche Weise präsentiert. Die *Kunst-Chronik* nahm keinen Anstoß daran, sondern wünschte dem Bild, das "Kunstwerk" und "Kunststück" zugleich sei, Glück auf seiner Weiterreise. Die nächste Station, von der die Zeitschrift berichtete, war Ende 1876 Berlin: "Man betrachtete dieses wunderliche Kunststück natürlich hier mit kälteren Augen als in katholischen Ländern", bemerkte sie, doch habe das Gemälde denselben Zulauf gefunden wie in Wien. Im März 1880 wurde es dem Papst zur Betrachtung in den Vatikan geschickt. Noch 1881 wanderte es durch deutsche Städte; im März etwa war es in der neueröffneten Kölner Filiale des Kunsthändlers Eduard Schulte ausgestellt.

1875, JANUAR:
Die aktuellen Hauptwerke Gustave Dorés (1832-1883) in der Scripture-Gallery in London sind *Christus vertreibt die Wechsler aus dem Tempel, Christliche Märtyrer, Der Traum des Pilatus, Der Bethlehemitische Kindermord* und eine *Kreuzabnahme.*[1714] Ein Londoner Korrespondent der *Kunst-Chronik* berichtete, die vom Künstler selbst betriebene Galerie sei das ganze Jahr hindurch geöffnet und stets, wie keine andere Kunstausstellung der Stadt, mit Besuchern überfüllt. Verkaufen ließen sich die monumentalen Kompositionen zwar kaum, doch brächten ihm die Eintrittsgelder der Schaulustigen einen "schönen Gewinn".

1875, MÄRZ:
Ein enormer Andrang herrscht bei der Ausstellung von Adolf Obermüllners (1833-1898) "Nordpolbildern"[1715] im Wiener Künstlerhaus. Das liege zwar, wie die *Kunst-Chronik* in einer ausführlichen Besprechung schrieb, vornehmlich an der Neugierde und dem Patriotismus des Publikums, doch überzeugten die Gemälde auch vom künstlerischen Standpunkt her. Wer von ihnen nicht mehr erwartet haben sollte als "Effektstücke, für die Schaulust der Menge berechnet, oder dekorativ gemalte Illustrationen zu Wandervorträgen über die Wagnisse und Entdeckungen der Payer-Weyprecht'schen Expedition", der fühle sich aufs angenehmste enttäuscht.

Der zwölfteilige, in mittelgroßem Format ausgeführte Zyklus beschreibt den Verlauf der gefahrvollen Reise, zu der die österreichisch-ungarische Forschergruppe im Juni 1872 mit dem Dampfer Tegetthoff von Bremerhaven aufbrach. Am 21. August wurde das Schiff vom Eis eingeschlossen und konnte nicht mehr daraus befreit werden. Nach fast zwei Überwinterungen war man gezwungen, es aufzugeben und mit Booten und Schlitten den Weg nach Süden anzutreten. Im August 1874 nahmen russische Fischer die Überlebenden an Bord und brachten sie nach Lappland, von wo aus sie nach Wien zurückkehrten. Obermüllner war selbst nicht auf der Tegetthoff gewesen. Als Vorlage dienten ihm Aquarellskizzen und Notizen eines der beiden Expeditionsleiter, Julius von Payer (1842-1915). Um die umfangreiche Aufgabe zügig bewältigen zu können, stellte er zwei Assistenten ein, den Münchener Tiermaler Ludwig Voltz und Alexander von Bensa (1820-1902) aus Wien, der für die größeren Figuren zuständig war. Noch während der Ausstellung im Künstlerhaus erhielt der Besitzer der Bilder, der Wiener Kunsthändler Capellen, zahlreiche Einladungen aus österreichischen und deutschen Städten, sie dorthin zu entsenden; nach Informationen der *Kunst-Chronik* war neben einer Rundreise auch eine photographische Publikation des Zyklus geplant.[1716]

1713 Ebd., Sp. 388, und Rosenberg, "Drei Sensationsmaler. III: Gabriel Max", S. 27. Zum folgenden s. *Kunst-Chronik*, 1876, Sp. 388f. u. 563 (Wien; Zitate in Sp. 389) u. 345 (Berlin), sowie 1881, Sp. 382 (Köln). Zur Berliner Ausstellung vgl. Teeuwisse, Berliner Kunstleben, S. 72-74. Die Ausstellung im Vatikan erwähnt Mann, Gabriel Max' Kunst, S. 36.

1714 *Kunst-Chronik*, 1875, Sp. 230.

1715 Ebd., Sp. 385-388. Das folgende Zitat stammt von Sp. 385. Ergänzende Informationen zu der Expedition stammen aus *Brockhaus' Konversations-Lexikon* (1894), Bd. 12, S. 972f.

1716 Daß die Wanderausstellung tatsächlich stattfand, geht aus einer Meldung in der *Kunst-Chronik*, 1876, Sp. 85, hervor. Dort heißt es, die Gemälde seien im November 1875 in Sachses Internationalem Kunstsalon in Berlin zu Gast gewesen. Weitere Stationen werden nicht genannt.

1875, JULI:
Zugunsten der Wiener Künstlergenossenschaft stellt Makart in seinem Atelier das gründlich überarbeitete Monumentalgemälde *Bacchus und Ariadne* aus.[1717] Die annähernd 40 Quadratmeter messende Leinwand sollte, wie die *Kunst-Chronik* berichtete, ursprünglich der Komischen Oper in Wien als Vorhang dienen, war dafür aber aus technischen Gründen ungeeignet. Die Zweitfassung sei bereits für 3.000 Pfund an einen Herrn Duncan aus London verkauft. Ausgestellt war ferner die Skizze "Dürer beim Einzuge Karls V. in Antwerpen"[1718].

1875, NOVEMBER:
Wilhelm Camphausens im Auftrag des deutschen Kaisers geschaffenes Gemälde *Siegeseinzug in Berlin am 18. Juni 1871* wird in der Kunsthandlung von Eduard Schulte in Berlin ausgestellt.[1719] Der Rezensent würdigte die gemalte Reportage als ein zwar vom künstlerischen Standpunkt her wenig ansprechendes, als Dokument des denkwürdigen Ereignisses jedoch durchaus wertvolles Werk, das "jedenfalls bald durch verschiedene Vervielfältigungen in weiteren Kreisen bekannt werden dürfte".

1875, DEZEMBER:
Ein reicher Amerikaner namens Stewart macht aus Ernest Meissoniers *1807*, das Napoleon vermutlich in der Schlacht bei Friedland (14. Juni 1807) zeige, das "am theuersten bezahlte Bild moderner Zeiten"[1720], indem er es für 300.000 Francs erwirbt. Vor der Abreise wird es für eine Woche in der Kunsthandlung von L. Petit ausgestellt und erfreut sich dort "eines großen Zuspruches".

1875, DEZEMBER:
Mit dem Jahresende stellen die *Dioskuren* ihr Erscheinen ein. In der letzten Nummer nahm die Redaktion "Abschied vom Leser"[1721] und begründete ihre Entscheidung. Als Hauptursache nennt sie die Erkenntnis, daß die selbst gewählte Aufgabe des Blattes eine unerfüllbare "Sisyphusarbeit" sei,

> "die Aufgabe nämlich - durch Bekämpfung einerseits des in dem heutigen Kunstleben sich parasitisch ausbreitenden *Virtuosenthums und spekulativen Kunstschwindels*, andererseits durch Opposition gegen das diese unwürdigen Strebungen unterstützende *mantelträgerische Reklamewesen* und die nicht minder unwürdige *Cotteriewirthschaft* - der wahren Kunst und dem echten Künstler einen Anhalt in der Öffentlichkeit zu gewähren".

Die führende Kunstzeitschrift im Deutschen Reich blieb bis zum Ende des Jahrhunderts die *Kunst-Chronik*.

1876

1876, JUNI:
In Rom machen Hendryk Siemiradzkis (1842-1902) *Lebende Fackeln des Nero* als "Sensationsbild" von sich reden.[1722] Dargestellt sind die Vorbereitungen zu einer Christenverbrennung unter Nero. Der Korrespondent der *Kunst-Chronik* lobte das Werk des polnischen, an der Akademie von St. Petersburg geschulten Künstlers als ein Historiengemälde, das weit mehr biete als schaurige Effekte. Über sein weiteres Schicksal wußte er folgendes zu berichten: "Das Bild bleibt den Sommer über in Rom, um gehörig auszutrocknen und kommt dann zunächst nach Wien, wenn sich daselbst Unternehmer finden, die den Transport und die Ausstellungskosten wagen wollen, dann geht es in die Akademie-Ausstellung nach St. Petersburg und über's Jahr wird es im 'Salon' debütiren".

Tatsächlich wurden die *Lebenden Fackeln des Nero* im November und Dezember im Wiener Künstlerhaus[1723] und im Februar 1877 in Berlin ausgestellt. Im Sommer 1878 bildete das Gemälde den

---

1717 Ebd., 1875, Sp. 693-695.
1718 Ebd., Sp. 694.
1719 Ebd., 1876, Sp. 124f. Das Zitat stammt von Sp. 125.
1720 Ebd., Sp. 185-188, hier Sp. 185. Das folgende Zitat stammt von Sp. 186.
1721 *Dioskuren*, 1875, S. 363. Vgl. den einleitenden Artikel "Was wir wollen" mit den Zielen des Blattes, ebd., 1856, S. 1.
1722 Ebd., Sp. 718-720. Das folgende Zitat stammt von Sp. 720.
1723 Im Wiener Künstlerhaus präsentierte man das Bild separat im "Großen Saal" im Obergeschoß. In den anderen Räumen fanden zu gleicher Zeit die Permanente Ausstellung und eine Gedächtnisschau für den verstorbenen Maler Joseph Holzer statt. In

Mittelpunkt der russischen Kunstabteilung auf der Pariser Weltausstellung und gewann eine Auszeichnung. Der Korrespondent der *Kunst-Chronik*, Adolf Rosenberg, bemerkte dazu bissig: "Das kolossale Bild gehört zu den Sensationsgemälden, die von spekulativen Bilderkornaks durch die Hauptstädte von Europa geführt werden. Aus diesem Grunde ist es wohl auch von der Weltausstellungsjury, welche den Werth der Bilder nach der Elle gemessen zu haben scheint, mit dem Ehrenpreise bedacht worden". Im Herbst November 1879 stiftete der Künstler es als "patriotische Gabe" dem zukünftigen polnischen Nationalmuseum in Krakau. Vorerst jedoch setzt es seine Reise fort, und zwar mindestens bis zum Sommer 1881, als es in der Schweiz, vermutlich in Zürich, dem gleichzeitig dort stattfindenden "Salon"[1724] Konkurrenz machte.

1877

1877, JUNI:
Bei Nicolaus Lehmann in Prag sind die Gemälde *Maria Magdalena* und *Judas Ischarioth* ausgestellt, die der Kunsthändler bei Gabriel Max als Pendant zu dessen "Christuskopf" bestellt hat.[1725] Nach Informationen der *Kunst-Chronik* hatten sie "den Gegenstand der 'verklärten' und der 'verzweifelten' Reue" zum Thema.

1877, JUNI:
Unterdessen ist ein anderes Werk des Künstlers, die *Erscheinung in der Walpurgisnacht am Brocken*, eine Darstellung des enthaupteten Gretchens in Anlehnung an Goethes Faust, unter großem inszenatorischen Aufwand in Deutschland und Österreich unterwegs, den Adolf Rosenberg in einem bissigen Artikel über "Sensationsmaler" beschrieb:

> "In Wien [auf der Weltausstellung von 1873, d. V.] war das Gretchen blos 'ausgestellt'; unter der Menge machte es nicht den gewünschten Effekt. Das wurde später anders. Ein Kunsthändler bemächtigte sich des Bildes. Er sah mit richtigem Blick und richtiger Erkenntniß des modernen Geschmacks, daß mit einer bloßen Ausstellung nichts gethan war. Das Gemälde mußte nach allen Regeln der Kunst 'inszenirt' werden. Zu diesem Zwecke wurden, ähnlich wie in den anatomischen Museen die cabinets séparés und in dem Panoptikum die Schreckenskammer, die geschlossenen Zimmer erfunden. In den Jahren 1876 und 77 machte das Bild in solcher Inszenirung seine Runde durch die Hauptstädte Österreich's und Deutschland's. Ich sah das Bild in Berlin wieder, wo es der 'Verein bildender Künstler' unter seine Protektion genommen hat. Daß auch diese ehrenwerte Körperschaft zu dem Humbug, mit welchem die Hamburger Besitzer das Bild zu umgeben für gut fanden, ihre Hand boten, ist für alle Zeiten mit schwarzen Lettern in ihre Chronik eingetragen.
>
> Durch einen dunklen Vorhang war von dem großen Ausstellungssaal ein Gemach abgegrenzt. Schlug man die Portière zurück, so trat man in ein schwarz verhangenes Zimmer, in welches von außen kein einziger Lichtstrahl hineinfiel. Aus dem Hintergrunde trat dem Eintretenden eine weiße, grell beleuchtete Gestalt entgegen: ein todtenbleiches Angesicht starrte ihn mit glanzlosen Augen an, den Augen, 'die eine liebende Hand nicht schloß' ... An der linken Seite des Bildes war eine regelrechte Koulisse aufgerichtet, hinter der zwei große Lampen angebracht waren, die ihr Licht in einen metallenen Hohlspiegel warfen und von dort auf das Bild reflektiren ließen. Diese unwürdige Komödie mußte natürlich jedem ernsthaften Kunstfreunde den Genuß an den trefflich gemalten Einzelheiten verleiden ..."[1726].

---

den vom 1. November bis zum 15. Dezember erschienenen Katalogen des Künstlerhauses steht als Erläuterung unter dem Bildtitel: "Man hat die Christen mit Hohn getödtet, mit Thierfellen bedeckt, den Hunden zum Zerfleischen gegeben oder gekreuzigt und verbrannt oder angezündet, wie Fackeln, die in der Dämmerung geleuchtet haben. Zu diesem Zwecke verwendete Nero seine Gärten.' Tacitus". *Katalog zur Ausstellung im Künstlerhause*, Künstlerhaus-Archiv. Zum folgenden s. *Kunst-Chronik*, 1876, Sp. 347 (Berlin), und 1878, Sp. 831 (Pariser Weltausstellung), sowie 1880, Sp. 77 (Stiftung), und 1881, Sp. 655 (Schweizer Salon).

1724 Mit "Salon" ist wohl die Turnusausstellung des Schweizerischen Kunstvereins gemeint, die im Juni - der Artikel ist Ende Juni verfaßt - in Zürich stattfand. Vgl. Jaccard, "Turnus, Expositions nationales suisses des beaux-arts", S. 442.

1725 *Kunst-Chronik*, 1877, Sp. 594f. Das Zitat stammt von Sp. 594.

1726 Rosenberg, "Drei Sensationsmaler. III: Gabriel Max", S. 24.

1878

1878, MÄRZ:
Das Gemäldes *Kaiserin Elisabeth am Sarge Deaks* des ungarischen Malers Mihály Zichy (1827-1906) wird im Österreichischen Kunstverein ausgestellt.[1727] Die *Kunst-Chronik* schilderte in ihrer Besprechung zunächst die raffinierten technischen Mittel, mit denen der Verein um die Gunst des Publikums warb, bevor er auf das Bild selbst und seine Wirkung auf den Betrachter eingeht:

> "Das schon lange angekündigte Sensationsbild: "Kaiserin Elisabeth am Sarge Deak's " von M. Zichy wurde endlich in geschickter Inscenirung dem Wiener Publikum vorgeführt. Da das Gemälde Oberlicht bedingt, in den Kunstvereinssälen aber zuweilen selbst das Seitenlicht auszugehen pflegt, so griff man - wohl auch mit der Absicht, den Effekt über das Normale zu steigern - zu künstlichem Licht. Mit Reflektoren wird aus der Höhe aus unbekannten Fernen der Lichtstrom auf das Bild geworfen, welches im dunklen, schwarzdrapirten Raum mit seinen Fackeln und Sternen den Beschauer in eine gar andächtig kirchliche Stimmung versetzt. Konstatiren wir zunächst, daß der äußere Erfolg des Werkes, der Kassa-Erfolg ein glänzender war und der Effekt der Beleuchtung geradezu verblüffte. Das Auge wurde geblendet von der Plastik der Hauptgestalt und dem Lichtzauber, der über die ganze Leinwand sich ergoß. Nun aber zum Bilde selbst! Die Leiche des großen ungarischen Staatsmannes ruht im offenen Sarge auf mäßig ansteigenden Stufen, umgeben von zahlreichen Fackeln, Kerzen und den letzten Liebeszeichen; die Kaiserin ist herangetreten und legt einen Kranz mit riesigen Seidenbändern auf den Sarg. Das ist der historische Moment. Der Künstler suchte aber in allegorischer Form auch der Poesie des Vorganges Ausdruck zu verleihen, indem er bei dem Haupte des Todten die trauernde Hungaria anbrachte und einen geflügelten Genius, der eine Sternenkrone über dem Haupte der Kaiserin hält, erscheinen ließ. Diese mehr ätherischen Gestalten sind Zichy ganz vortrefflich gelungen; darin war er allerdings durch nichts gebunden: historische Treue verlangte aber die Wirklichkeit, und Freiheiten konnten höchstens im Detail-Arrangement gestattet sein. Er hat sich der Aufgabe entledigt, so gut es eben anging, dabei aber auf das Nebensächliche, auf Stoffwerk, Seidenbänder ec. zu viel Wert gelegt. Der Kopf der Kaiserin, so ähnlich derselbe ist, läßt uns vollends gleichgültig; ebensowenig lesen wir in den Zügen des Todten den großen Mann der Nation. Diese Leere des Gemäldes wird mehr und mehr deutlich, wenn man sich von der ersten Überraschung der Beleuchtung erholt hat. Ueber das Technische, die Farbe an und für sich, läßt sich nicht gut reden, da man hierzu denn doch den Maßstab bei natürlichem Lichte nehmen müßte".

1878, MÄRZ:
Im Wiener Künstlerhaus stellt Makart sein neues Kolossalgemälde *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* zugunsten der Künstlergenossenschaft aus.[1728] Nach einer insgesamt dreijährigen Rundreise durch Europa findet es 1881 eine bleibende Stätte in der Hamburger Kunsthalle.

1878, OKTOBER:
Defreggers *Todesgang Andreas Hofers* erscheint auf der Berliner Akademieausstellung.[1729] Adolf Rosenberg würdigte es als ein Makarts *Einzug Karls V.* und anderen "Sensationsgemälde[n] ähnlichen Schlages" weit überlegenes Werk. Ähnlich wurde es - ebenfalls in der *Kunst-Chronik*, aber wohl einem anderen Kritiker - im Februar 1879 im Österreichischen Kunstverein begrüßt: "Nach so vielen sogenannten Sensationsbildern und anderen Spektakelstücken der Malerei mit ungewöhnlichem Inhalt und ungewöhnlicher Beleuchtung endlich ein Kunstwerk - und eines in des Wortes edelster und schönster Bedeutung!". Zwei Monate später erwarb das Königsberger Stadtmuseum Defreggers Bild zum Preis von 38.000 Mark.

1727 *Kunst-Chronik*, 1878, Sp. 388f. Das in schlechtem Zustand befindliche Gemälde befindet sich seit mehreren Jahrzehnten zusammengerollt in einem Depot der Ungarischen Nationalgalerie und ist möglicherweise nicht mehr zu retten. Auskunft erteilte freundlicherweise Herr Nilz Blunck, M. A., Budapest.
1728 Vgl. hierzu Teil "B." dieser Arbeit.
1729 *Kunst-Chronik*, 1879, Sp. 2-4 (Zitat), 320f. (Wien) u. 453 (Ankauf).

1878, NOVEMBER:
Das Künstlerhaus präsentiert das monumentale Historiengemälde *Die Schlacht bei Grünwald* von Matejko.[1730] Die riesige, fast 10 Meter breite Leinwand versetzte den Betrachter mitten in das Getümmel der Schlacht bei Grünwald (Tannenberg), wo das polnisch-lithauische Heer am 15. Juli 1410 die Ritter des Deutschen Ordens besiegte. Es sei, äußerte ein Kritiker in der *Kunst-Chronik*, anzuerkennen, daß Matejko sich als Maler so sehr für sein Vaterland einsetze. Er habe mit dem Bild denn auch einen "unerhörten Begeisterungssturm" in seiner Heimat ausgelöst.[1731] Ein Nichtpole beurteile es jedoch vom künstlerischen Standpunkt, und von diesem aus seien trotz der "mächtigen Wirkung" des Gemäldes gravierende Schwächen unübersehbar. Im Jahre 1879 folgten Ausstellungen in Warschau, St. Petersburg, Berlin, Lvov und Budapest.

1878, DEZEMBER:
In einer abendlichen Separatausstellung, bei künstlicher Beleuchtung und gegen Zahlung eines besonderen Eintrittsgeldes, präsentiert der Österreichische Kunstverein ein spektakuläres Gemälde Zichys, *Die Waffen des Dämons der Verwüstung*, eine Allegorie des Krieges und der Vernichtung.[1732] Auf der Pariser Weltausstellung wurde es auf Anordnung der französischen Ausstellungskommission wegen seines politischen Inhalts aus der ungarischen Abteilung entfernt. Auf der Leinwand waren Phantasiewesen zusammen mit Gestalten und Mächten Europas zu einer Orgie der Gewalt versammelt, die der Korrespondent der *Kunst-Chronik* folgendermaßen beschrieb:

> "Hoch auf schwarzer Wolke rast mit furienhafter Geberde der Dämon der Vernichtung heran, sein Orchester dirigirend; unter ihm breitet sich das mit Schädeln besäete Schlachtfeld aus, auf dem wir im Hintergrunde über der Leiche Napoleon's die Gestalt Kaiser Wilhelm's erblicken. Die deutschen Fürsten huldigen ihm. Daneben taucht die Gestalt der Republik Frankreichs auf; am Horizonte Christus im Glorienschein! Mehr im Mittelgrunde sitzt auf einer Schädelpyramide Pius IX. und hält die Schlüssel Petri zürnend erhoben. Im Vordergrunde kämpfen Russen und Türken; der Czar führt mit dem Doppelkreuze die Seinen zum Sturme. Bulgarische Massacrescenen reihen sich an die Gräuel der Kämpfenden ...".

1879

1879, JANUAR:
Mihály Munkácsys (1844-1909) auf der Pariser Weltausstellung von der Kritik gefeiertes und ausgezeichnetes Gemälde *Milton diktiert seinen Töchtern "Das Verlorene Paradies"* wird im Wiener Künstlerhaus ausgestellt.[1733] Die sechswöchige Schau fand getrennt von der Permanenten Ausstellung im "Stifter-Saal" statt; der Eintritt betrug 50 Kreuzer, die Einnahmen beliefen sich auf 3.799 Gulden.[1734] Das Bild zeigt den englischen Dichter und Staatsmann John Milton (1608-1674), wie er trotz seiner Erblindung (1654) an seinem berühmten Versepos arbeitet. Im März war es im Lokal des Berliner Künstlervereins zu sehen, rief dort aber "bei weitem nicht die Sensation" hervor wie Makarts *Einzug*, der zur gleichen Zeit im Uhrsaal der Akademie "ungezählte Schaaren" anzog.[1735] Seine Wanderung endete

---

1730 Ebd., Sp. 169-171. Die folgenden Zitate stammen von Sp. 171. Zum Zustandekommen der Wiener Ausstellung vgl. S. 284f. Vgl. den *Katalog zur Ausstellung im Künstlerhause* vom 21. November 1878, *Künstlerhaus-Archiv*, sowie Batorska, "Political Censorship of Matejko", S. 58-60, und Ostrowski, *Polnische Malerei*, S. 84.

1731 Die preußischen und russischen Behörden gaben Matejko, der am historischen Schauplatz Studien anfertigen wollte, 1877 nur nach langem Zögern die Einreiseerlaubnis. Später verboten sie in den besetzten Gebieten die Verbreitung von Reproduktionen. Am 28. September 1878 stellte Matejko das vollendete Gemälde im Rathaus der Stadt Krakau aus, die ihm einen Monat später ein goldenes Szepter als Symbol seiner Stellung als führender polnischer Künstler verlieh. Batorska, "Political Censorship of Matejko", S. 60; hier sind auch die im Text genannten Ausstellungsorte erwähnt. Interessant wäre es, das Presseecho in Berlin näher zu untersuchen. Zu den Ausstellungen des Bildes in polnischen Städten s. Maria Szypowska, Jan Matejko: wszystkim znany, Warschau 1985, S. 233-249. Szypowskas Ausführungen konnten für diese Arbeit wegen sprachlicher Probleme nicht berücksicht werden.

1732 *Kunst-Chronik*, 1879, Sp. 180f. Zum Ausstellungsverbot in Paris s. S. 264.

1733 Ebd., Sp. 249-253. Zum folgenden vgl. Sp. 393 (Berlin) und 1880, Sp. 187f. (Erwerbung). Vgl. *Katalog zur Ausstellung im Künstlerhause*, 1. und 19. Januar 1879, Künstlerhaus-Archiv.

1734 *Akte "Munkácsy/Matejko"*, Künstlerhaus-Archiv.

1735 Vgl. dazu oben, S. 208f.

im November in New York, wo der Mäzen und Sammler Robert Lenox Kennedy es erwarb und der Stadt zum Geschenk machte.

1879, FEBRUAR:
Die *Kunst-Chronik* berichtet von der Februar-Ausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft:

> Die Februar-Ausstellung ist eine sehr ärmliche; es ist nicht zu erwarten, daß sie ein zahlreiches Publikum anlocken wird ... Die ganze Ausstellung, alle Oelgemälde, Aquarelle und die zum Theil sehr hübschen plastischen Kleinigkeiten zusammengenommen, weist kaum hundert Nummern auf, und davon sind gut zwei Drittheile Ueberbleibsel von der Januar-Ausstellung. Es wäre somit kein besonderer Anlaß zum Besuche dieser Ausstellung vorhanden, selbst für die 'Freischärler' und 'Pflichtexemplare', d. h. auch für die Mitglieder und Berichterstatter nicht, welche der Besuch der Ausstellung nur Zeit kostet - wenn sich nicht doch ein großes Bild eingefunden hätte, das man zum Aushängeschild für eine 'neue' Ausstellung hätte benutzen können. Das Bild ist Vaclav Brozik's 'Gesandten Ladislaw's am Hofe Karl's VII. von Frankreich'".
>
> Nach Matejko und Munkacsy hat Brozik einen schweren Stand als Träger und Retter einer ganzen Ausstellung. Die ihm also zugedachte Führerrolle ist ihm sogar entschieden gefährlich, weil sie den Beschauer verleitet, fast unwillkürlich eine strengere Kritik zu üben, als sie vielleicht unter normalen Umständen geübt worden wäre. Was für die Polen Matejko, für die Magyaren Munkacsy ist, das soll wohl Brozik ungefähr für die Czechen sein"[1736].

Dazu fehlten ihm jedoch alle Voraussetzungen; man könne sich ihn nur gefallen lassen, "so lange er uns nicht aufgedrungen und aufdisputirt wird als ein nationaler Heros, der er ganz und gar nicht ist". Brôzik (1851-1901) sei ein passabler Maler, doch mangele es ihm an jeglicher künstlerischen Individualität:

> "Wir haben nicht einmal Verirrungen, dafür aber auch keine hervorstechenden Züge. Es ist Alles hübsch, recht hübsch, nur etwas zu groß. Warum so groß? Ein Viertel der jetzigen Größe hätte auch ausgereicht für dieses Motiv, oder für das, was der Künstler in das Motiv hineinzulegen und aus demselben herauszuschlagen vermocht hat. Das Motiv? Wir haben ja noch gar nichts darüber gesagt, und eigentlich ist auch nichts darüber zu sagen"[1737].

Der Verfasser des Artikels sprach noch einen anderen interessanten Aspekt an:

> Das Neueste ist übrigens, daß diese Ausstellung auch bei bengalischer - Pardon! - bei elektrischer Beleuchtung gezeigt wird. Man macht im Künstlerhause Experimente, das liebe Sonnenlicht, wenn schon nicht zu verdrängen, so doch zu ersetzen und unnöthig zu machen. Solche Experimente schaden nun freilich Niemandem, aber uns will es denn doch fraglich erscheinen, ob es einer Künstlergenossenschaft auch würdig sei, sich in solche Experimente einzulassen, die erstlich sich doch a priori als fruchtlos darstellen müssen, und die weiter eigentlich sich nur wie eine Ironie auf die Kunst der Malerei ausnehmen ... So stellt sich unserer Empfindung nach die Sache dar, bei aller Hochachtung, die wir dem elektrischen Lichte zollen ... Das elektrische Licht ist bei vollkommener physikalischer Theilbarkeit und bei billigerer Erzeugung sicherlich dazu berufen, große Umwälzungen in unserem sozialen Leben hervorzurufen - aber von der Kunst, wenigstens von der Malerei - für die Plastik mag es angemessen sein - halte man es ferne! Und was ist eingestandenermaßen der Endzweck dieser Versuche? Man will womöglich auch zu abendlichen Ausstellungen Publikum heranziehen. Nun steht aber die Sache so: wird nichts Rechtes geboten, dann kommt das Publikum weder bei Tag noch bei Nacht; wird aber für sehenswerthe Ausstellungen gesorgt, dann wird man auch das Auskommen finden durch die Besuche bei Tage. Macht also gute Ausstellungen, und ihr braucht die ganze Elektricität nicht ...!"[1738].

1879, JULI:
Am 19. des Monats wird in München die Internationale Kunstausstellung eröffnet.[1739] Die Säle für französische Kunst sind zu diesem Zeitpunkt noch leer, und auch über die "ersehnten Prunkstücke",

---

1736 Ebd. 1879, Sp. 297-300, hier Sp. 297. Vgl. *Katalog zur Ausstellung im Künstlerhause*, 4. Februar 1879, Künstlerhaus-Archiv.
1737 Ebd., Sp. 298.
1738 Ebd., Sp. 299f.
1739 Ebd., Sp. 649-656, zum folgenden Sp. 649.

darunter Makarts *Einzug Karls V.*, Munkácsys *Milton* und verschiedene Bilder Feuerbachs, seien die Verhandlungen "noch nicht zum Abschluß gediehen".

1880

1880, MÄRZ:
Im Uhrsaal der Berliner Akademie präsentiert ein Münchener Kunsthändler dem Publikum Pilotys *Girondisten* und Alphonse de Neuvilles *(1836-1885) Episode aus dem Kampf von Le Bourget* (30. Oktober 1870).[1740] Adolf Rosenberg, der die Ausstellung besprach, bevorzugte entschieden das "zwar stark chauvinistische, aber doch künstlerisch unanfechtbare"[1741] Gemälde des Franzosen. Auch in Dresden, wo Neuvilles Schlachtenbild im April in der Galerie des Kunsthändlers A. Ernst ausgestellt wurde, fand es "eine sehr beifällige Aufnahme". Positive Stimmen überwogen im folgenden Monat ebenso in Wien, wo es bei Miethke zu Gast war, obgleich man hier seine mangelnde Objektivität stärker beklagte: "Wie der vom Aussteller publicirte Prospekt zutreffend sagt", heißt es in der Besprechung, "ist eine 'absichtliche Verschärfung' der nationalen Gegensätze von Seiten des Künstlers nicht zu verkennen, und was die Wahl der Physiognomien der preußischen Krieger betrifft, so 'machen derbe Formen und geistige Leere nur hie und da einer erfreulicheren Abwechslung Platz, die meist ins Fuchsartige spielt'".

Dargestellt war die Übergabe des vor den Wällen von Paris gelegenen Dorfes Le Bourget durch französische Offiziere, die sich mit einer Handvoll Soldaten in der Kirche verschanzt gehalten und der preußischen Übermacht trotz aussichtsloser Lage bis zuletzt hartnäckigen Widerstand geleistet hatten. Das Bild, 1878 vollendet, gehörte zu einer Reihe von Militärstücken, mit denen Neuville, der selbst als Offizier am Krieg von 1870/71 teilnahm, in den siebziger Jahren zu einem der populärsten Maler dieses Fachs in Frankreichs aufstieg. Bestechend durch seine koloristischen Qualitäten und die Fülle realistisch gegebener Details habe es, wie die *Kunst-Chronik* anläßlich der Berliner Ausstellung bemerkte, bei seiner ersten Präsentation in Paris "allgemeines Aufsehen"[1742] erregt, und halte gegenwärtig "einen förmlichen Triumphzug durch die europäischen Kunsthauptstädte".

Erstaunlich ist die Tatsache, daß dieser 'Triumphzug' auch durch Deutschland führte und die Kritik hier gelassen auf fragwürdige Einzelheiten in der Wiedergabe des Geschehens, vor allem auf die übertriebene Heroisierung der unterlegenen Franzosen und die wenig vorteilhafte Charakterisierung der Deutschen, reagierte. Der Kritiker der *Börsen-Zeitung* Verständnis dafür, daß Neuville die preußischen Regimenter selbst Artillerie benötigen ließ, um die Verteidiger zur Aufgabe zu zwingen, und so einer von französischen Militärhistorikern erfundenen Legende folgte: "Daß der Künstler für sein Bild auch diese sagenhaften Kanonen verwerthet, werden ihm die großmüthigen Sieger sicherlich gerne hingehen lassen; er ist ja Franzose, und da wäre es zu viel verlangt, wollte man von ihm den Verzicht auf die schmeichelhafte Mythe beanspruchen"[1743]. Mit derselben Generösität sprach er über die unterschiedliche Darstellung der Soldaten; seiner Auffassung nach rächte sich die "verzeihliche Parteilichkeit"[1744] des Künstlers sogar "in wunderlicher Weise". Während nämlich die Franzosen zwar schöne, aber schablonenhaft einheitliche, am Ideal von Theater und Salon orientierte Gesichter hätten, zeichneten sich die Deutschen durch Originalität, Charakter und Naturwahrheit aus: "Jeder Einzelne darunter repräsentirt fast eine eigenartige Individualität, und in Jedem, sei die Hülle auch eine etwas rohe, finden sich die Grundzüge des tüchtigen germanischen Wesens und die Geradheit, die Einfachheit, der kaltblütige Muth, die Strammheit, die Gutmüthigkeit und Biederkeit. Es sind vollendete, prächtige, urwüchsige Typen aus dem Volke ...". Diese Sichtweise riet er, erfüllt von Anerkennung für Neuvilles künstlerische Leistung, aber offenbar ebenso vom Bewußtsein der Totalität des deutschen Triumphes von 1870/71, auch deswegen an, weil das Bild auf seiner Reise durch Deutschland sicherlich viele Gegner finden werde.

1740 Ebd. 1880, Sp. 353f. u. 387. Zum folgenden s. auch Sp. 447 (Dresden) u. 563f. (Wien). Vgl. Francois Robichon, "Der Krieg von 1870/71 und die französische Malerei", Ausst.-Kat. *Anton von Werner*, S. 62-79.
1741 *Kunst-Chronik*, 1880, Sp. 354.
1742 Ebd., Sp. 387. Mit diesen Bemerkungen leitete die Redaktion den Abdruck eines zuvor in der *Berliner Börsen-Zeitung* erschienenen Artikels ein, der sich mit dem Gemälde beschäftigte.
1743 Ebd., Sp. 387.
1744 Ebd., Sp. 388.

1880, MAI:
Die *Kunst-Chronik* berichtet von der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus:

> Das Ereigniß des Tages ist Prof. Hans Makart's neuestes großes Bild: 'Diana'. Durch Aufnahme desselben in die am 15. Mai eröffnete zweite Abtheilung hat die Jahresausstellung des Künstlerhauses eine Anziehungskraft gewonnen, welche den schon recht spärlich gewordenen Besuch wieder mächtig beleben wird. Das etwa 20 Fuß hohe und über 30 Fuß breite Bild nimmt dieselbe Stelle an der Hauptwand des großen Saales ein, welche während der ersten Ausstellungshälfte der 'Titanenkampf' Griepenkerl's füllte, und leuchtet gleich an der Eingangspforte des Hauses den Besuchern entgegen ...[1745].

Nach der Besprechung des Bildes schloß der Artikel mit Hinweisen zu dessen zu befürchtendem weiteren Schicksal:

> "Wahrhaft beklagenswerth müssen wir aber schließlich die Thatsache nennen, daß auch diesem Bilde der Zugang zu unsern öffentlichen Galerien - aus Geldmangel versperrt bleiben wird. Da kommt denn wohl heut' oder morgen der rettende Kunsthändler, der seinen Vortheil besser versteht und der Diana mit ihrem Jagdgefolge diesseits und jenseits des Oceans die beliebte Kunstreise antreten läßt, bis sie endlich ihren dauernden Platz findet in einer der Sammlungen des - Auslandes!"[1746].

Tatsächlich wurde das Gemälde wenige Monate später für 40.000 Gulden von der Kunsthandlung Fleischmann in München erworben und zunächst auf eine Wanderausstellung durch Europa geschickt, bevor es im Juli 1883 für 35.000 Dollar in die Vereinigten Staaten verkauft wurde.[1747] Im Jahre 1974 befand es sich in einem Museum in Sarasota (Florida), war dort allerdings seit 1956 nicht mehr ausgestellt.

Anläßlich der Münchener Ausstellung der *Jagd der Diana* im Juli 1880 äußerte sich Friedrich Pecht in der überregional verbreiteten Augsburger *Allgemeinen Zeitung* generell zu der Praxis, Bilder einzeln gegen Eintrittsgeld auszustellen. Im Gegensatz zu vielen anderen Kritikern - namentlich sei der in dieser Studie immer wieder zitierte Adolf Rosenberg erwähnt - sah er in der spekulativen Investition in monumentale Gemälde und in kommerziellen Einzelbildausstellungen keine kulturelle Verfallserscheinung, sondern ein Mittel zur Demokratisierung und 'Nationaliserung' von Kunst - wobei er sich, zufällig oder nicht, mehrmals der Argumentation Davids[1748] annäherte:

> "Das gehört nun auch ins Kapitel der Demokratisirung unserer deutschen Kunst, wenn einfache Kunsthändler es wagen können solche kolossale Productionen wie Makarts 'Caterina Cornaro', dann 'Karl V' und dieses Bild, im Vertrauen auf ihre Zugkraft zu kaufen, und sich durch die Besteuerung der Schaulust dafür, wenn nicht bezahlt zu machen, so doch in Stand gesetzt zu sehen das Werk, nachdem es seinen Rundgang vollendet, um die Hälfte des Preises an Museen oder Sammlungen abzugeben, diesen also die Erwerbung nicht nur materiell, sondern auch durch Feststellung des Urtheils ganz außerordentlich zu erleichtern. Dieß ist offenbar ein ungeheurer Fortschritt nach allen Seiten; denn es ermöglicht den Künstlern die das Zeug dazu wirklich haben, dergleichen große Arbeiten zu unternehmen; es macht ferner Hunderttausende mit denselben bekannt die sie sonst nie gesehen hätten, zeigt ihnen also, was die deutsche Kunst wirklich leisten kann, was sie in den Kunstvereinen nie erfahren würden. Es sichert also den Werken des echten Genie's die weitestgehende, wohlthätigste Wirkung in einer Weise wie sie früher nur Büchern und allenfalls Theaterstücken zukam. Noch höher ist aber der Gewinn anzuschlagen daß solch' kraftvoller Appell an die Masse große Künstler ganz selbständig, völlig unabhängig von den Launen und Marotten vornehmer Mäcene macht. Daß jetzt die Nation ihr einziger Protector ist, daß sie nur ihres Gleichen zu rühren und zu erschüttern oder zu entzücken brauchen, aber auch das ganze Volk über sie zu Gericht sitzt, ist gewiß ein ungeheurer Vortheil für die Künstler wie für die Kunst. Dadurch entsteht allein jenes innige Wechselverhältniß zwischen ihnen und der Nation, wie es unerläßlich ist zur Erzeugung wahrhaft classischer Werke, die allemal nur zur Hälfte das

---

1745 Ebd., Sp. 521-524, hier Sp. 521..
1746 Ebd., Sp. 523.
1747 Ebd., 1883, Sp. 684, und Frodl, *Makart*, S. 390f.
1748 Siehe oben, S. 83f.

Product des Meisters sind der sie ausgeführt, zur anderen aber das des Gemeinwesens in dem sie entstanden und dessen höchster Ausdruck sie sind"[1749].

1880, DEZEMBER:
Georg Bleibtreus großformatiges Schlachtenbild, welches das "Eingreifen der würtembergischen Truppen während der Schlacht bei Wörth"[1750] (6. August 1870) schildert und im Auftrag Karls I. von Würtemberg entstanden ist, wird dem Stuttgarter Publikum präsentiert. Der König ließ es anschließend "in allen bedeutenderen Orten des Landes zum Vortheil der Invalidenstiftung" ausstellen. Im März 1883 war die Rundreise beendet; der Ertrag belief sich auf 20.000 Mark.

1881

1881, MÄRZ:
Adolf Rosenberg bespricht Anton von Werners im Auftrag des Berliner Magistrats geschaffenes, für den Festsaal des Rathauses bestimmte Gemälde *Der Berliner Kongreß* (1878):

> Das Gemälde ist nun am 22. März eingeweiht worden, und da hat sich denn sofort herausgestellt, daß es trotz seiner Größe für die kolossalen Dimensionen des Festsaales noch viel zu klein ist und daß es in dem weiten, leeren Raume eine recht unglückliche Rolle spielt, auch weil es zu grell und scharf beleuchtet ist ...[1751].

Gegen Ende seiner Ausführungen, in denen er wenig Lob für das Bild fand, hieß es:

> "So ist auch das Kongreßbild wenig mehr als eine tüchtig und korrekt gemalte Illustration einer Ceremonie geworden, deren welthistorische Bedeutung man in den Büchern der Geschichte nachlesen muß ... Der Maler hat übrigens eine Erläuterungstafel für sein Bild gezeichnt, welche außer den Porträts der Dargestellten ihre Namen enthält, die von einer allegorischen Umrahmung eingeschlossen ist. Man möchte behaupten, daß in diesen sinnreichen Allegorien von Krieg und Frieden mehr Witz und Geist enthalten ist als in dem großen Bilde. Das hübsch gezeichnete Blatt ist im Verlage von Paul Bette in Berlin erschienen"[1752].

Ende Oktober 1881 äußerte sich der Wiener Herausgeber der *Kunst-Chronik*, Carl von Lützow, über das Kongreßbild, das im Vormonat im Künstlerhaus ausgestellt war.[1753] Im Wesentlichen könne er Rosenberg beipflichten, schrieb er, und fügte dann hinzu:

> "Was Werners Gemälde vorteilhaft auszeichnet und auch seine Wirkung auf die große Mehrzahl der Beschauer wohl vornehmlich erklärt, ist eine gewisse plastische Kraft der Darstellung, welche den Gestalten Rundung und äußeres Leben verleiht: eine Eigenschaft, wie wir sie bei gut gemalten Panoramen zu finden gewohnt und dort in erster Linie zu verlangen berechtigt sind. In der Perspektive dagegen finden sich auffallende Mängel ...".

1881, APRIL:
Als "Sensationsbild ersten Ranges"[1754] ziert Makarts *Sommer*, die Darstellung eines Reigens spärlich oder gar nicht bekleideter Frauen beim Müßiggang in einem üppig ausgestatteten Prunkgemach, die Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft. Ursprünglich *Das Römische Bad* genannt, bildete es das erste Stück eines Zyklus der vier Jahreszeiten, zu dem der Künstler aber lediglich ein weiteres ausführte, den *Frühling*. Nach jahrelanger Wanderung durch Europa gelangte der *Sommer* in die Staatlichen Kunstsammlungen von Dresden, wo das Bild im Februar 1945 bei der Bombardierung der Stadt zerstört wurde.

1749 Friedrich Pecht, "Münchener Kunst", *Allgemeine Zeitung*, Beilage, Nr. 183, 1. Juli 1880, S. 2.674-2.676, hier S. 2.675f.
1750 *Kunst-Chronik*, 1881, Sp. 236, und 1883, Sp. 433 (Ende der Rundreise).
1751 Ebd., Sp. 481-483, hier Sp. 482.
1752 Ebd., Sp. 483.
1753 Ebd., 1882, Sp. 49-53, hier Sp. 49.
1754 Ebd. 1881, Sp. 465-467, hier Sp. 465. Vgl. Frodl, *Makart*, S. 398f., der auch Stationen der folgenden Ausstellungsreise nennt. Anläßlich der Ausstellung beim Berlin Künstlerverein im Oktober 1881 brachte die *Kunst-Chronik*, 1882, Sp. 1-3, eine ablehnende Besprechung.

1881, MAI:
Der Pariser Korrespondent der *Kunst-Chronik* berichtete folgendes über die Vorgeschichte der Ausstellung von Munkácsys neuem Monumentalgemälde *Christus vor Pilatus* (Abb. 107):

> "Endlich ist das Bild von Munkacsy an die Öffentlichkeit getreten: man hat es ausgestellt, man betrachtet es, bewundert es, aber nach wieviel Wechselfällen und Abenteuerlichkeiten! 'Christus vor Pilatus' wurde für den 'Salon' nicht zum festgesetzten Termin fertig. Die Ausstellungsjury blieb unerbittlich und bewilligte keine weitere Frist. Munkacsy machte darauf nachfolgenden Vorschlag: 'Stellt mein Bild in einem besonderen Saal aus, stellt vor die Thür desselben ein spezielles Tourniquet [Drehkreuz, d. V.], und ich garantire euch eine Einnahme von 50000 Frcs.; was darüber eingeht, ist euer!'. Die Jury verharrte in ihrer Unbestechlichkeit. Verschweigen wir es nicht, daß sie zum großen Teil aus Malern besteht, und daß viel Unparteilichkeit, ja Seelengröße dazu gehört, um einen Kollegen, der ein so zu fürchtender Rivale ist, zu einem Erfolge zu verhelfen ... Noch ein zweiter Vorschlag tauchte auf. In demselben Industriepalast, den der 'Salon' nicht völlig ausfüllt, besteht auch die permanente Ausstellung der dekorativen Künste, mit besonderem Tourniquet und besonderem Eintrittsgeld (1 Fr). Warum kann man dort nicht Munkacsy's Bild unterbringen? Diese Kombination glich aber leider zu sehr der ersten, als daß sie vor den Augen der Jury hätte Gnade finden können. Was sollte nun geschehen? Man konnte doch die Pariser nicht für alle Ewigkeit oder bis zum nächsten Jahr des Anblickes einer solchen Meisterschöpfung berauben? Nein! Hr. Sedelmeyer, ein - wie bekannt - sehr wohlsituirter Kunsthändler mit einem sehr schönen Ausstellungslokal, legte sich ins Mittel und nahm den verfolgten Christus in seine Räume (und in was für Räume!) auf. Munkacsy hätte einer solchen mise en scène nicht bedurft. Nachdem man einen schönen Garten passirt hat, kommt man zunächst in eine glasbedeckte Vorhalle und wird von dort durch einen schwarz gekleideten Diener mit höflicher Verbeugung in den ersten Salon gewiesen. Er bildet eine Art Vorbereitung für das Allerheiligste: Studienköpfe von Munkacsy, der Meister mit seiner Frau im Atelier und andere Bilder hängen an den Wänden umher. Dann kommt man in einen dunkeln Raum; man muß acht geben, um nicht zu stolpern. Eine Wendung - es wird Licht, und wir stehen vor dem großen, bewundernswert beleuchteten Gemälde! Stühle laden zum Sitzen ein, kurz alle Umstände vereinigen sich, um uns das Bild in Muße und Bequemlichkeit genießen zu lassen"[1755].

Sedelmeyer verdiente offenbar glänzend an der Ausstellung; zumindest erwarb er das Gemälde von Munkácsy, um es auch in anderen Städten zu zeigen. Vom 1. Januar bis Mitte Februar 1882 war es bei der Wiener Künstlergenossenschaft im Rahmen der Permanenten Ausstellung zu sehen.[1756] In dieser Zeit kamen 46.791 Besucher in das von neun Uhr morgens bis acht Uhr abends geöffnete Künstlerhaus. Ab fünf Uhr nachmittags fand die Schau bei elektrischem Licht statt. Bei einem Eintrittsgeld von 50 Kreuzern verbuchten die Veranstalter einen Reingewinn von 8.072 Gulden, von dem vermutlich der Großteil an Sedelmeyer ging, der Rest an die Künstlergenossenschaft, ein Teil vielleicht auch an den Künstler. Im Einvernehmen mit diesem spendete Sedelmeyer den in der ersten Woche erzielten Gewinn in Höhe von 2.524 Gulden den Hinterbliebenen der Opfer des Ringtheater-Brandes vom 8. Dezember 1881; darüber hinaus stiftete er 6.000 Francs, die einem begabten Maler einen einjährigen Studienaufenthalt in Paris ermöglichen sollten.[1757] Von Wien aus setzte das Bild seine Ausstellungsreise fort.

Im März 1884, als *Christus vor Pilatus* beim Berliner Künstlerverein zu Gast war, setzte sich Adolf Rosenberg kritisch mit dem Bild und seiner Ausstellungsgeschichte auseinander:

> "Noch nicht drei Jahre sind verstrichen, seit das umfang- und figurenreichste Werk Munkacsy's das Atelier des Künstlers verlassen, und schon hat dasselbe eine Geschichte hinter sich, die für die ferneren Wanderungen des Gemäldes nur von Vorteil sein kann ... Munkacsy's Gemälde wurde [in Paris, d. V.] in einer Separatausstellung von dem Besitzer, Kunsthändler Sedelmeyer, gezeigt und zwar, damit der Erfolg von vornherein durch die

---

1755 Ebd., 1881, Sp. 529-531, hier Sp. 529f. Vgl. den aus der Wiener *Montags-Revue* übernommenen Atelierbericht, Sp. 452-454.
1756 Eine wohlwollende Kritik anläßlich der Wiener Ausstellung brachte die *Kunst-Chronik*, 1882, Sp. 196. Die folgenden Angaben stammen aus Verwaltungsschriftstücken der Wiener Künstlergenossenschaft, Akte "Munkácsy/Matejko", Künstlerhaus-Archiv. Vgl. dort auch *Katalog zur Ausstellung im Künstlerhause*, 1. und 15. Januar 1882, mit Hinweisen auf das Bild.
1757 Akte "Munkácsy/Matejko", Künstlerhaus-Archiv (Spende für Brandopfer) und Schmidt, *Künstlerhaus*, S. 79 (Stiftung des Stipendiums).

äußere Inscenirung garantirt war, in einem Raume, der durch Vorhänge und Draperien in eine Art von halbdunkler Kapelle umgewandelt war. Der mystische Dämmerschein, welcher die Beschauer umgab, und im Gegensatz dazu das volle, auf das Bild herabfallende Tageslicht nahmen von vornherein die Sinne gefangen. Jedermann war schon bei seinem Eintritte fest überzeugt, vor einer ganz ungewöhnlichen Kunstoffenbarung zu stehen, und dieses Prestige blieb dem Werke auf seinen Wanderungen durch Österreich, Ungarn und England. In Ungarn kam das berechtigte Gefühl des Stolzes auf den großen Landsmann hinzu, der freilich alles spezifisch Nationale abgestreift hat, und man eröffnete eine Subskription, um das Gemälde für die ungarische Landesgalerie zu erwerben. Vorderhand hat der Besitzer jedoch den Verkauf desselben abgelehnt, weil er zuvor noch die Vorteile ausnutzen will, die er sich von einer Wanderung durch die großen Städte von Nordamerika verspricht. Wenn man den Zeitungsberichten trauen darf, soll der Enthusiasmus, den das Bild erregt hat, in England am größten gewesen sein. Jedenfalls hat die große von Cl. Albert Waltner nach demselben gefertigte Radirung, freilich ein Werk von seltenen Vorzügen, in England die meisten Abnehmer gefunden ... In Berlin, wo die Ausstellung des Bildes im Lokale des Künstlervereins erfolgt ist, hat man in den allgemeinen Enthusiasmus nicht so bedingungslos eingestimmt. Auch hier war der Oberlichtraum zu einem Sanktuarium eingerichtet worden, in welchem nur das Gemälde ein volles Licht empfing. Durch einen demselben gegenüber aufgehängten Spiegel suchte man die Wirkung noch zu verstärken. Wie bei der auf diese Weise bewirkten Zusammenfassung des Lichtes natürlich ist, traten, wenn man in den Spiegel blickte, die Figuren der vorderen Reihe noch plastischer hervor, als wenn man die Leinwand direkt betrachtete. Solche Hilfsmittel sollten aber bei einem wahrhaft vornehmen Kunstwerke verschmäht werden, wie überhaupt die ganze Inscenirung des Bildes einen schaubudenartigen Charakter hat. Selbst bei den Makartschen Wanderbildern hat man sich solcher Jahrmarktskniffe, zu denen auch die künstliche Beleuchtung des Abends gehört, nicht bedient"[1758].

Von Berlin aus wurde das Bild anläßlich der Vollendung von Munkácsys *Golgatha* nach Paris gebracht und dort zusammen mit diesem bei Sedelmeyer ausgestellt.[1759] Im Sommer 1884 zeigte die Kunsthandlung Fleischmann *Christus vor Pilatus* im Münchener Odeon.[1760] Von Dezember bis Ende Januar 1885 war das Gemälde zusammen mit anderen Werken aus dem Besitz Sedelmeyers noch einmal im Wiener Künstlerhaus ausgestellt.[1761] Bald danach wanderte es dann tatsächlich über den Atlantik, wo der Unternehmer John Wannamaker es zu Beginn des Jahres 1887 für 120.000 Dollar erwarb, um es als Dekoration in sein Warenhaus nach New York zu geben.[1762]

1881, OKTOBER:

Adolf Rosenberg berichtet über das Berliner Ausstellungsleben, das gegenwärtig unter anderem von Neuvilles *Erstürmung des Friedhofes von St. Privat* beherrscht werde:

"Ein anderes Ereignis des Tages ist das neue Gemälde des französischen Schlachtenmalers Alphonse de Neuville, das gegenwärtig in dem von der Behrenstraße nach den Linden Nr. 13 übergesiedelten Kunstsalon von Fritz Gurlitt in Verein mit etwa 40 anderen Bildern lebender Künstler ausgestellt ist. Das Bild gehört zu den besten Leistungen des diesjährigen Pariser Salons, was allerdings nicht viel sagen würde, da es dort nicht gegen große Rivalen zu kämpfen hatte. Indessen besteht es auch in seiner jetzigen Isolirung eine scharfe Prüfung mit Ehren ... Bei der Betrachtung desselben muß man aber jede nationale Empfindlichkeit beiseite lassen. Neuville führt bekanntlich auf seiner Leinwand einen erbitterten Revanchekrieg gegen die Prussiens, die er für ein Gemisch aus Hunnen, Sorben und ähnlichen körperlich verwahrlosten Völkerschaften hält ... und von diesem Gesichtspunkte

---

1758 *Kunst-Chronik*, 1884, Sp. 359-364, hier Sp. 360f. Die Radierung schuf Charles Albert Waltner (1846-1925), ein seinerzeit bedeutender Kupferstecher.

1759 Das geht aus einer 1884 von Sedelmeyer publizierten Broschüre (s. hierzu Anm. 1761), S. 12, hervor.

1760 *Kunst-Chronik*, 1884, Sp. 486.

1761 Ebd., 1885, Sp. 311f. Anläßlich der Schau gab Sedelmeyer in Wien eine Broschüre heraus, in der Munkácsys religiöse Monumentalgemälde *Christus vor Pilatus* und die anschließend geschaffene *Kreuzigung* - unter anderem durch den Abdruck positiver Kritiken - als Meisterwerke der Gegenwartskunst gefeiert wurden. *Die Kreuzigung und Christus vor Pilatus. Gemalt von Michael von Munkácsy*, Wien 1884, Künstlerhaus-Archiv.

1762 *Kunst-Chronik*, 1887, Sp. 334.

> schildert er auch den Kampf um den Kirchhof von St. Privat, welcher in der vierten Nachmittagsstunde des 18. August 1870 die Schlacht Schlacht von Gravelotte entschied, indem damit eine der wichtigsten Positionen der Franzosen genommen wurde ..."[1763].

Das Aufeinandertreffen der verfeindeten Truppen sei mit einer "so ungewöhnlichen dramatischen Kraft" geschildert, "daß das künstlerische Interesse das patriotische in den Hintergrund drängt". Die anderen bei Gurlitt ausgestellten Arbeiten deutscher Maler hätten es schwer, gegen Neuvilles Meisterwerk zu bestehen.

Bereits im September 1881 hatte der Münchener Kunstverein Verhandlungen mit dem Besitzer des Bildes, der auch in Berlin mit einer Filiale vertretenen Kunsthandlung Goupil & Co., aufgenommen, um es anzumieten.[1764] Im November oder Dezember war es dann in München ausgestellt. Im Protokoll der Vereinsakten vom 31. Januar 1882 findet sich die Feststellung, "'daß der in jüngster Zeit äußerst zahlreiche Beitritt neuer Mitglieder zweifellos mit der Ausstellung des Neuville'schen Schlachtengemäldes und der von der Vorstandschaft erlassenen Einladung zum Beitritte zusammenhängt'". Im März 1882 war das Bild bei dem Kunsthändler Schnell in Wien zu sehen.[1765]

1881, OKTOBER:

Carl von Lützow berichtet in demselben Artikel, in dem er Werners Gemälde *Der Berliner Kongreß* bespricht, auch von den anschließend im Wiener Künstlerhaus ausgestellten Arbeiten des russischen Malers Wassilij Wassiljewitsch Wereschtschagin (1842-1904), "die noch in höherem Grade als jenes vielbesprochene Gruppenporträt der europäischen Staatsmänner die Masse des Publikums anzuziehen imstande"[1766] seien:

> "Von einem viel geistigeren Reiz, teilweise nur von einem allzu starken, sind die Werke W. Wereschagins [sic!]. Dieser russische Künstler, welchem ein bedeutender Ruf voraufging, hatte hier bisher, soviel wir uns erinnern, niemals ausgestellt. Jetzt hat er mit einem Schlage eine Popularität errungen und einen Massenerfolg erzielt, welcher, selbst Makarts Triumphe mitgerechnet, in der Geschichte des Künstlerhauses kaum seinesgleichen gefunden haben dürfte. Was er bietet, ist allerdings auch mehr, als ein Künstler sonst auszustellen pflegt: es sind nicht nur seine Werke, es ist sein ganzer Atelierschmuck, ein förmliches Museum von Waffenstücken aller Art, Schmucksachen, kostbaren Teppichen, Kostümen u. dgl., womit der Künstler die Säle und den Treppenraum des Künstlerhauses ausgestattet hat. Die Anordnung zeugt von dem feinsten Geschmack: jeder Teil kommt zu entsprechender Geltung, auch das kleinste Fleckchen ist ausgenutzt, und doch herrscht nirgends Überladung. Im Mittelsaal und in den sechs Seitenräumen sind die großen Bilder und Ölstudien ausgestellt, der Treppenraum enthält die Zeichnungen, Schmucksachen und textilen Arbeiten, im Stiftersaal findet man die nach Wereschagins Werken von Braun u. a. aufgenommenen verkäuflichen Photographien"[1767].

Wereschtschagin habe 1867 die Expedition des russischen Generals Kauffmann nach Turkestan mitgemacht, 1875 Indien bereist und anschließend "an dem letzten großen russisch-türkischen Kriege" (1877/78) teilgenommen. Die Erlebnisse dieses "Schauerdramas" hätten das Schaffen des Künstlers fortan geprägt; die Bilder vom bulgarischen Kriegsschauplatz seien die "Hauptanziehungspunkte" der Ausstellung. Doch bevor er sich diesen zuwende, wolle er noch einige Bemerkungen über Wereschtschagins "asiatische Reisefrüchte" machen: "Sie sind für uns der erfreulichere Teil seiner Schöpfungen ... Es sind sechzig größere und kleinere Ölbilder (gegenwärtig Eigentum des Herrn Tretiakoff in Moskau) mit Architekturen, Landschaften, Kriegsbildern, Genrescenen und einzelnen Figuren ...". Vertiefe man sich in den Genuß dieser Gemälde, so schrecke einen plötzlich ein "schriller Mißton"[1768] auf, hervorgerufen durch "den Anblick einer Schädelpyramide", die als '"Apotheose des

---

1763 Ebd., 1882, Sp. 3f., hier Sp. 3. Zum folgenden siehe Sp. 4.

1764 Langenstein, *Münchener Kunstverein*, S. 208. Das folgende Zitat stammt von S. 283, Anm. 736.

1765 *Kunst-Chronik*, 1882, Sp. 385.

1766 Ebd., 1882, Sp. 49-53, hier Sp. 49. Bei Schmidt, *Künstlerhaus*, S. 77, heißt es, die Schau habe vom 27. Oktober bis zum 30. Dezember gedauert und 95.000 Besucher angelockt.

1767 *Kunst-Chronik*, 1882, Sp. 50. Die folgenden Zitate stammen von Sp. 51.

1768 Ebd., Sp. 52. Der Münchener Naturforscher Adolf Schlagintweit wurde am 26. August 1857 während einer Expedition durch Chinesisch-Turkestan in Kaschgar ermordet. Zu dem Gemälde s. *Schrecken und Hoffnung: Künstler sehen Frieden und Krieg*, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 1. Oktober bis 15. November 1987, hg. v. Werner Hofmann, Köln 1987, S. 252.

Krieges'" betitelt und im Katalog mit dem Beisatz "'Gewidmet allen Siegern der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft'", sowie der Bemerkung "'Der Kopf des deutschen Gelehrten Schlagintweit geriet in eine solche Pyramide, welche der kleinkaschgarische Despot Welischa Ture zu seinem Vergnügen errichten ließ'". Dieses Bild könne als "Ouverture" dienen zu der "grauenvollen Serie von Scenen aus dem letzten russisch-türkischen Kriege", mit denen die Wände von vier Sälen bedeckt seien. "Auch diese Werke tragen selbstverständlich den Stempel der seltenen Begabung des Künstlers an der Stirn; ohne diese würde die Welt sich sofort mit Schaudern abwenden von dem, was ihr hier geboten wird". Wer sich aber nach der Bewunderung der künstlerischen Qualitäten der "erschütternden Wahrheit dieser Schauderscenen" hingebe, werde "alles andere als einen erhebenden und künstlerisch befriedigenden Eindruck davontragen". Diesen habe Wereschtschagin auch gewiß nicht beabsichtigt:

> "Daß er gesagt haben sollte: 'Ich will für alles lieber gehalten werden, als für einen Tendenzmaler!' dünkt uns kaum glaublich, klingt wenigstens etwas naiv im Munde einer so überlegenen Persönlichkeit. In Wahrheit ist es die ausgesprochene Tendenz, was uns in diesen Werken vor Augen steht. Gewiß handelte der Künstler in der edeln Absicht, den Krieg als die größte Plage der Menschheit darzustellen. Aber doch immer in einer Absicht, welche über die Bestimmung der Kunst hinausgreift; denn diese soll absichtslos sein in ihrem Schaffen wie die Natur"[1769].

Schließlich ging Lützow auf den außergewöhnlichen Erfolg der Ausstellung ein:

> "Auch der enorme Erfolg, welchen die Werke Wereschagins erzielen, gehört mit zu ihrer Charakteristik; derselbe übersteigt, wie gesagt, alles bisher in Wien Dagewesene; an einem der Festtage bald nach der Eröffnung der Ausstellung wurden gegen 7.000 Karten gelöst. Die Künstlergenossenschaft wird davon den alleinigen materiellen Nutzen ziehen, da ihr der Künstler mit größter Liberalität die ganze Einnahme widmete und auch die bedeutenden Transportkosten von Paris nach Wien trug. Die Ausstellung erfreut sich besonders lebhaften Besuchs in den Abendstunden von 6-9 Uhr, während welcher die Räume mit elektrischem Licht (nach dem System von Siemens & Halske in Berlin) erhellt werden. Da wird oft aller freie Verkehr in den Sälen zur Unmöglichkeit, und die schaulustige Menge steht in 3-4 Reihen dicht gedrängt vor den Bildern, deren Gegenstand wohl hin und wieder ein improvisirter Cicerone durch Vorlesen der betreffenden Katalogstelle den Umstehenden erläutert. Unter solchen Verhältnissen kann von künstlerischem Genuß natürlich keine Rede sein. Aber die Wirkung auf die Massen ist erreicht!"[1770].

Im Februar 1882 berichtete Adolf Rosenberg von der Eröffnung der Wereschtschagin-Ausstellung in Berlin:

> "Die Gemälde des russischen Malers Wasili Wereschagin sind seit dem 5. Februar in Berlin ausgestellt, aber nicht in den Räumen des Künstlervereins, welche für die hundert zum Teil sehr großen Bilder nicht den entsprechenden Platz geboten haben würden, sondern in zwei großen Sälen des Kroll'schen Etablissements. In dem ersten haben die meisterlichen Bleistiftzeichnungen ... und die ethnographischen Sammlungen des Künstlers Aufstellung gefunden, in dem gewaltigen Königssaale die Gemälde, welche sich von purpurroten Draperien abheben und überdies mit Arrangements von lebenden Pflanzen umgeben sind. Die Fenster sind ganz verdeckt, so daß die Gemälde nur bei elektrischem Lichte zu sehen sind. Der Künstler, der bei der Eröffnung der Ausstellung zugegen war, behauptet, daß dieselben unter der elektrischen Beleuchtung gewinnen. Uns schien es, daß wenigstens zwei Farben, weiß und blau, unzweifelhaft dabei verlieren. Das Blau nimmt einen eigentümlichen bleiernen Ton an, und im Weiß machen sich violette Tinten bemerkbar ... Da die Gemälde schon bei ihrer Ausstellung in Wien an dieser Stelle eine ausführliche Würdigung erfahren haben ... mit der wir uns in völliger Übereinstimmung befinden, wollen wir uns auf die Mitteilung beschränken, daß der Künstler es für gut befunden hat, hinter der 'Scene' einen

---

1769 *Kunst-Chronik*, 1882, Sp. 52f.

1770 Ebd., Sp. 53. Vgl. 1882, Sp. 387f., wo ein Brief Wereschtschagins an den Berliner Zeichner und Schriftsteller Ludwig Pietsch zitiert wird, in dem sich der Künstler gegen den Vorwurf verteidigte, Tendenzmalerei zu betreiben. Die Einnahmen vom 20. November wurden auf Wunsch des Künstlers an das Hauspersonal verteilt. Schmidt, *Künstlerhaus*, S. 77.

Sängerchor aufzustellen, der mit Begleitung eines Harmoniums vermutlich Friedenshymnen singt! Durch solche ganz ungehörige Zuthaten wird der künstlerische Genuß ... leider beeinträchtigt ..."[1771].

1882

1882, JANUAR:
Der Österreichische Kunstverein veranstaltet anläßlich der Ausstellung von Munkácsys *Christus vor Pilatus* im Künstlerhaus ebenfalls eine Schau mit Arbeiten des Künstlers, in der neben Studien zu dem neuen Hauptwerk auch andere, bisher in Wien unbekannte Gemälde, oder Photographien nach solchen, gezeigt werden.[1772]

Darüber hinaus wartet er mit einer besonderen Attraktion auf, um sich als führende Ausstellungsinstitution Wiens neben der Künstlergenossenschaft zu behaupten und die Vereinskasse durch zusätzliche Einnahmen zu füllen: Abends präsentiert er bei künstlicher Beleuchtung das große Gemälde *Der Brand des Ringtheaters* von Josef Hoffmann (1831-1904).[1773] "Noch vibrirt das Entsetzen über das namenlose Unglück vom 8. Dezember in der gesamten Bevölkerung Wiens", schrieb die *Kunst-Chronik*, "und fast täglich bringen die Journale von der Unglücksstätte neue Details der Katastrophe, in der Hunderte ihr grauenvolles Ende fanden". Es sei daher leicht begreiflich, daß die bildliche Darstellung auf großes Interesse stoße, zumal das schreckliche Ereignis erst sechs Wochen zurückliege. Man habe ausführlich darüber in den Tagesblättern gelesen, nun gebe Hoffmann eine nochmalige Schilderung mit dem Pinsel:

> "Er läßt uns von der dritten Galerie aus einen Blick nach dem Zuschauerraume werfen, der, bereits von den Flammen ergriffen, einem Glutmeere gleich erscheint. Im Vordergrunde wälzt sich der Knäuel der Menschen dem Ausgange zu; aber es stockt bereits die Masse, der Tod hat sein Vernichtungswerk begonnen. Eine Reihe von ergreifenden Episoden führen dem Beschauer den letzten Todeskampf Einzelner vor Augen; im Hintergrunde stürzt ein Teil der oberen Galerie mit brennenden Leichen in die Tiefe. Es ist ein grauenvolles Effektstück ...".

1882, APRIL:
Die *Kunst-Chronik* berichtet aus dem Berliner Kunstleben:

> "Das Gemälde von Gabriel Max *'Es ist vollbracht!'* ist auf der üblichen Wanderung in Berlin eingetroffen, wo es in dem Kunstsalon von Emil Ph. Meyer & Co. ausgestellt ist, dessen Besitzer sich mit Erfolg bemühen, das Kunstleben Berlins etwas frischer und wechselvoller zu gestalten, als es der Künstlerverein mit seiner permanenten, aber 'permanent' langweiligen Ausstellung zu thun vermag"[1774].

Diese Kreuzigungsdarstellung biete allerdings ein "mehr pathologisches als künstlerisches" Interesse und lasse vermuten, daß die "krankhafte Sucht des Malers, barocke Einfälle zu gestalten ... bereits in das Stadium der Unheilbarkeit übergegangen" sei. Der verkümmerte, grünlich-gelb gefärbte Leib Christi sehe aus, als habe er bereits monatelang unter der Erde gelegen; die verfinsterte Sonne und eine wie erstarrt wirkende Wasserhose im Hintergrund seien bis zur Lächerlichkeit mißlungen. Vor allem aber die unten am Kreuzesstamm sich emporreckenden fünf Paare gefalteter Hände, deren Besitzer sich der Betrachter hinzudenken müsse, seien ein abstruser, unverzeihlicher Mißgriff.

Zwei Wochen später meldet die Zeitschrift folgendes:

> "Das Gemälde von Gabriel Max 'Es ist vollbracht!' war in einem Berliner Kunstsalon des Abends unter künstlicher Beleuchtung ausgestellt worden, angeblich, weil der Künstler sein Werk von vornherein auf dasselbe berechnet hätte. In einem nach Berlin gelangten Schreiben verwahrt sich Professor Max sehr energisch gegen diese Insinuation und erklärt zugleich, daß derartige Schaustellungen seiner Gemälde keineswegs seinen Intentionen entsprächen"[1775].

1771 *Kunst-Chronik*, 1882, Sp. 276.
1772 Ebd., Sp. 257.
1773 Ebd., Sp. 259f. Die Zitate stammen von Sp. 259.
1774 Ebd., Sp. 449.
1775 Ebd., Sp. 484.

Der eingangs zitierte Kritiker, offenbar kein ausgesprochener Anhänger des Künstlers, konterte in der folgenden Nummer mit einem ironisch-trockenen Kommentar, der Max als scheinheilig entlarvte:

> "Der Inhaber des Kunstsalons hat sich, wie wir in der vorigen Nummer gemeldet, den Bannstrahl des Professors Gabriel Max zugezogen, weil er seinen 'Christus am Kreuz' bei Licht ausgestellt hat. Die Entrüstung des Münchener Malers ist um so auffallender, wenn man sich erinnert, daß er es Jahre lang ruhig mit angesehen hat, wie sein 'Gretchen' bei Licht gezeigt wurde, ohne daß er jemals dagegen eingeschritten ist. Die Ausstellung bei Licht ist übrigens auf Veranlassung des Besitzers des Gemäldes, des Prager Kunsthändlers Lehmann, erfolgt. Die durch ein paar Öllampen bewirkte Beleuchtung schadet auch keineswegs dem Bilde"[1776].

Im November 1882 schickte Lehmann das Kreuzigungsbild nach München, wo es zusammen mit anderen Gemälden auf einer Elektrizitätsausstellung gezeigt wurde, um die Vor- und Nachteile der elektrischen Beleuchtung von Kunst zu erproben.[1777] Im Februar und März 1883 war es im Wiener Künstlerhaus zu Gast.[1778] An der Kasse konnten die Besucher die von Lehmann herausgegebene Broschüre *Stimmen der Kunstkritik* erwerben, eine Sammlung von Besprechungen, die das Bild während seiner bisherigen Wanderung erfahren hatte.[1779] Diese begann im Januar 1882 in München und führte noch im selben Monat nach Prag. Auf Berlin folgte im Mai Breslau als nächste Station. Die Artikel spiegeln die Diskussion um die zumindest eigenwilligen, von vielen als geschmacklos empfundenen Elemente der Kreuzigungsdarstellung, doch selbstverständlich fanden sich in diesem Werbeblatt neben den enthusiastischen Lobeshymnen keine Stimmen, die das Werk vollständig ablehnten. Man störte sich vor allem an den abgeschnittenen Händen, für die Max, jeder wisse es, seine eigenen sowie die seiner Frau und drei Kinder als Vorlage benutzt habe. Ein Berliner Kritiker äußerte gar die Hoffnung, der Künstler möge die "unglückliche Idee opfern, Originelles, noch nie Dagewesenes geben zu wollen"[1780], und etwa die untere Partie mit einer Wolkenschicht übermalen, bevor das Bild seine "europäische Reise" antrete. Auf der letzten Seite des Heftes warb Lehmann für Photographien nach Werken von Max, die er in seinem Prager Verlag in verschiedenen Qualitäten herausgab.

1882, JUNI:
Der Österreichische Kunstverein präsentiert Siemiradzkis neues Gemälde *Die Piratenhöhle*.[1781] Es sei in Melbourne mit der "goldenen Medaille" ausgezeichnet worden und werde sich "wohl auch auf den europäischen Ausstellungsplätzen überall ehrenvoll behaupten".

1882, NOVEMBER:
"Nicht geringes Aufsehen"[1782] erregt in Wien Matejkos im Frühjahr vollendetes Monumentalgemälde *Der Huldigungseid Preußens an Polen im Jahre 1525*, das im Gebäude der Gartenbaugesellschaft zur Ausstellung gelangt. Dargestellt ist die Belehnung Albrechts von Hohenzollern mit dem zu einem weltlichen Herzogtum umgewandelten bisherigen Ordensstaat Preußen durch Sigismund I. von Polen. Ein für die *Kunst-Chronik* tätiger Rezensent kann, abgesehen von dem "grellen Kolorit", weder thematisch noch stilistisch Aufregendes an dem Bild finden, es sei "feierlich und ruhig". Dasselbe könne leider nicht von der in schlechtem Deutsch verfaßten Broschüre gesagt werden, die im Ausstellungssaal erhältlich sei: "Sie verrät zwar keineswegs einen beunruhigenden Grad an Intelligenz, aber desto mehr aufreizende Gehässigkeit gegen Deutschland und seine Dynastie, und hat dem Erfolge des Bildes gewiß eher geschadet als genützt".

1776 Ebd., Sp. 497f.
1777 Ebd., Sp. 756. In dem Artikel werden die Wirkungen zweier unterschiedlicher Systeme, der "Glühlichter" von Edinson und der "Bogenlampen" von Siemens und Halske, diskutiert.
1778 Ebd., 1883, Sp. 384 u. 462.
1779 Lehmann (Hg.), *Stimmen der Kunstkritik*.
1780 Siehe ebd. den Artikel aus dem *Berliner Tagblatt*.
1781 *Kunst-Chronik*, 1882, Sp. 563.
1782 Ebd., 1883, Sp. 109f., hier Sp. 109. Die folgenden Zitate stammen von Sp. 110. Vgl. die aus der Wiener *Presse* übernommene Beschreibung des Bildes, ebd., 1882, Sp. 498, sowie Ostrowski, *Polnische Malerei*, S. 84. Zu den Ausstellungen des Bildes in polnischen Gebieten s. Szypowska, *Matejko*, S. 266-282.

Erstaunlicherweise war das Gemälde im August 1884 auf der Berliner Akademieausstellung vertreten, ebenso wie einen Monat später auf einer Matejko-Schau in Posen.[1783] Anläßlich der Preisverteilung in Berlin machte Wilhelm I. allerdings klar, was er von dem Werk des Polen hielt, und strich es als einzigen Vorschlag aus der Prämierungsliste des akademischen Senats. Die *Kunst-Chronik* sah es als "sehr begreiflich" an, das "tendenziöse Ceremonienbild" Matejkos von der Medaillenvergabe auszuschließen.

1883

1883, FEBRUAR:
Der Historienmaler Peter Johann Theodor Janssen (1844-1908) vollendet in Düsseldorf nach dreijähriger Arbeit eine kolossale *Erziehung des Bacchus* und stellt das Gemälde in der städtischen Kunsthalle der Öffentlichkeit vor.[1784] "Die Ausstellung", hieß es in der *Kunst-Chronik*, "... ist eine Art Ereignis im Düsseldorfer Kunstleben, wo vielleicht noch nie eine Leinwand von so monumentalen Dimensionen zur Aufnahme eines Historienbildes gedient hat ...". Anschließend wanderte Janssens Werk zu seinem Auftraggeber, der Berliner Kunsthandlung Emil Ph. Meyer & Co., die es bereits im März in ihrem Lokal in der Taubenstraße 34 präsentierte.[1785]

1883, MÄRZ:
Die *Kunst-Chronik* berichtet "Aus den Münchener Ateliers"[1786]:

> "... Der Kunstfreund findet nur zu oft Gelegenheit, seinem Bedauern darüber Ausdruck zu geben, daß die weitaus größere Mehrzahl unserer heutigen Künstler die zahlreichen Motive unbenutzt läßt, welche das Kulturleben der Gegenwart darbietet. Man denke nur an modernes Gerichtsverfahren, Eisenbahnen, Dampfschiffahrt und dergleichen, und man wird einer Fülle der für künstlerische Darstellung brauchbarsten Stoffe begegnen".

Eine Ausnahme sei Emanuel Spitzer (1844-1919), der eben letzte Hand an ein großes, figurenreiches Bild lege:

> "Es ist 'Der avisirte Bahnunfall', den er zum Gegenstande seiner fesselnden Komposition gewählt. Die Scene spielt auf einem Bahnhof. Personen aus allen Ständen haben sich eingefunden: es herrscht unter ihnen die größte Aufregung: der Telegraph hat gemeldet, daß der Zug von einem Unfall getroffen ward. Auf allen Gesichtern Bestürzung, Sorge, tötliche Angst um die teuren Angehörigen ...".

Nach der ausführlichen Beschreibung des Bildes wies der Verfasser des Artikels abschließend darauf hin, daß es in den Besitz des Berliner Kunsthändlers Max Levit übergegangen sei und demnächst eine "Rundreise"[1787] antreten werde.

Noch im März stellte Levit seine Neuerwerbung in Berlin aus, wo es allerdings laut Adolf Rosenberg nicht überzeugen konnte: "Das Gemälde hat in Berlin bei weitem nicht das Interesse erregt, welches nach der großen von München ausgegangenen Reklame erwartet wurde. Wenn auch die Stoffwahl eine glückliche ist, so muß doch mit allem Nachdruck betont werden, daß die künstlerischen Vorzüge des Gemäldes gleich Null sind ..."[1788].

1883, NOVEMBER:
Der Müchener Kunstverein stellt das von der Akademie mit der "großen Medaille"[1789] prämiierte Gemälde *Das Bai des Todes* des österreichischen Nordpolfahrers Julius von Payer aus. Es zeigte die letzten überlebenden Mitglieder einer 1845 unter der Leitung des britischen Seeoffiziers und Polarforschers Sir John Franklin (1786-1847) aufgebrochenen Arktisexpedition. Das tragische Schicksal Franklins und seiner Begleiter sei bekannt, hieß es in einer Besprechung, habe es doch Jahrzehnte

---

1783 *Kunst-Chronik*, 1884, Sp. 687 (Berlin) u. 711f. (Posen), sowie 1885, Sp. 58 (Streichung aus der Prämierungsliste).
1784 Ebd., 1883, Sp. 386.
1785 Ebd., Sp. 402 u. 432f.
1786 Ebd., Sp. 402f., hier Sp. 402.
1787 Ebd., Sp. 403.
1788 Ebd., Sp. 432f.
1789 Ebd. 1884, Sp. 110f., hier Sp. 110. Die folgenden Zitate stammen von Sp. 111.

hindurch "die ganze civilisirte Welt" beschäftigt. Nach einigen historischen Erläuterungen[1790] ging der Verfasser auf die Darstellung ein:

> Payer erwählte sich zum Vorwurfe seines Werkes das grausige Ende, welches die letzten Mitglieder der Franklin-Expedition gefunden. Den Mittelpunkt der riesigen Leinwand nimmt ein offenes Boot ein, dessen unterer Teil in gewaltige Eis- und Schneemassen eingeklemmt ist. Ein leichtes, gebrechliches Fahrzeug, welches, ein Spiel der furchtbaren Elementarkräfte, eine traurige Ladung birgt. Monatelang hat die tapfere Schar allen Schrecknissen der Natur Stand gehalten, bis sie endlich, nachdem die letzten Lebensmittel verzehrt waren und die grausige Kälte die Kräfte erschöpft hatte, gestorben sind. In wildem Todeskampfe, mit geballten Fäusten, verkrümmten Fingern, starren Augen und geöffneten Munde haben sie den letzten Seufzer, der sie von ihren schrecklichen Qualen erlöste, ausgehaucht. Wunderbar und schaurig zugleich hat es der Maler verstanden, aus dem Gesichtsausdrucke und der Lage der Leichen die Charakteristik der einzelnen Personen lesen zu lassen. Neben dem verzweifelt blickenden jungen Offizier der alte Seemann, der in stiller Ergebenheit ruhig eingeschlafen zu sein scheint; der dort hat im frommen Glauben an ein besseres Jenseits seine Seele dem Herrn empfohlen und bis zum letzten Herzschlage noch die Bibel in den erstarrten Fingern gehalten; jener hat die ihn umringenden Gefahren und nach seinem Tode seiner wartenden Schrecknisse nicht mehr zu schauen vermocht, und mit einer Binde vor den Augen ist er verschieden. Ein beutegieriger Eisbär umschnüffelt bereits des Unglücklichen Beine. Nur einer lebt, ein Bild kühnsten Mannesmutes und beispielloser Energie. Mit entblößtem Haupte, in den erfrorenen Händen das Gewehr haltend, starren Auges auf die das Boot umkreisenden, die Leichen witternden Raubtiere blickend, spricht aus seinem verhungerten Antlitze jener fanatische Mut, der entschlossen ist, erst mit dem letzten Blutstropfen sein junges Leben hinzugeben. Die das grausige Schauspiel umgebende Scenerie bilden gigantische Eisblöcke, grauschmutzige, unabsehbare Schneemassen, das unendliche Meer, und über dem ganzen der grauschwarze Horizont ohne Wolkenbildung, ohne Lichteffekt - ein großes, schweres Leichentuch! Mit ganz ungewöhnlicher dramatischer Lebendigkeit, mit zwingender Wahrheit hat Payer den Stoff behandelt, und auch technisch - namentlich in der Behandlung der Luft, des Schnees und Eises - Bewundernswertes geleistet".

Niemand eignete sich nach damaliger Auffassung besser als Payer dazu, das Drama, das sich im Eismeer abgespielt hatte, auf der Leinwand zu rekonstruieren. Als gestandener Polarfahrer, der selbst um ein Haar das Schicksal Franklins geteilt hätte, war der talentierte Amateurmaler ein Garant für jene Wahrhaftigkeit und Naturnähe der Darstellung, die das zeitgenössische Publikum und die Kritik so sehr schätzten. Zu Beginn der Besprechung hieß es, das Bild entspreche den "großen Erwartungen, welche man auf Grund der seltenen Auszeichnung zu hegen berechtigt war"[1791]; es besteche vor allem dadurch, daß es "empfunden und erlebt" sei, "denn auch ein mit der reichsten Phantasie begabter Künstler vermöchte die dramatische Lebendigkeit und die Naturwahrheit nicht in dem Maße zu erreichen, wie dies Payer geglückt ist".

Payer plante - vielleicht erst nach dem Ausstellungserfolg in München und anderen Städten - die Ausführung von drei weiteren Gemälden, um den Verlauf der Expedition zu schildern, die schließlich in der "Bai des Todes" ihr schreckliches Ende fand.[1792]

1790 Etwa mit folgendem Wissensstand - im folgenden wird eine Zusammenfassung eines Artikels aus dem *Brockhaus' Konversations-Lexikon* (1894), Bd. 7, S. 49f., gegeben - dürften viele der Besucher vor das Bild getreten sein: Die Schiffe wurden im Herbst 1845 auf der Suche nach einer Nordwestpassage durch das nördliche Polarmeer vor King Williams Land im Norden Kanadas vom Eis eingeschlossen. Nach zwei Überwinterungen starb Franklin im Juni 1847. Weitere zehn Monate später brachen die 105 Überlebenden zu Fuß auf, um das Festland und die Stationen der Hudsonbai-Kompanie zu erreichen, doch keiner von ihnen erreichte ihr Ziel. Im gleichen Jahr machte sich eine Suchexpedition auf den Weg, die erste von insgesamt rund vierzig bis zum Jahr 1879, um Näheres über das Ende Franklins und seiner Männer zu erfahren. Es dauerte elf Jahre, bis man 1859 erstmals Spuren der Verschollenen fand.

1791 *Kunst-Chronik*, 1884, Sp. 110.

1792 Diese Absicht wird ebd., 1888, Sp. 466f., erst anläßlich der Besprechung des zweiten Bildes erwähnt. Vgl. unten, S. 494. Die *Kunst-Chronik* erwähnt von den weiteren Stationen von *Die Bai des Todes* lediglich den Berliner Künstlerverein, wo das Bild im Februar 1885 ausgestellt war (1885, Sp. 335.

1884

1884, APRIL:
Munkácsy vollendet in Paris das monumentale Gemälde *Golgatha*, ein Pendant zu *Christus vor Pilatus*, das wie dieses in den Besitz von Sedelmeyer übergeht.[1793] Zur Erstausstellung in einem Anbau seiner Galerie - zeitgleich mit der Eröffnung des Salons - ließ er *Christus vor Pilatus* aus Deutschland kommen. Im Herbst zog *Golgatha* in Pest innerhalb weniger Wochen 92.000 Besucher an. Beide Bilder trafen im Dezember im Wiener Künstlerhaus wieder zusammen, wo sie die Hauptattraktionen einer von Sedelmeyer veranstalteten Ausstellung bildeten, die Werke von in Paris tätigen österreichischen und ungarischen Künstlern vereinte.[1794] Nach weiteren Wanderungen wurde *Golgatha* im August 1888 für 100.000 Dollar an eben jenen amerikanischen Unternehmer Wannamaker verkauft, der bereits Christus vor Pilatus erworben hatte.[1795]

1885

1885, MAI:
Die *Kunst-Chronik* berichtet aus München:

> "Lenbachs Porträt Leo's XIII. bildet, seit der Münchener Kirchenbauverein es gegen eine Gebühr von 50 Pf. ausgestellt hat, den Hauptgesprächsstoff der Künstler und kunstfreundlichen Kreise der Isarstadt. Und das mit Recht ... Leo XIII., den das Bild uns als Kniestück vorführt, ist ein hagerer, kaum mittelgroßer Mann, von einfachster, fast asketischer Erscheinung ... ein Gelehrter, ein Mönch, und dabei gleich dem zehnten Träger seines Namens auf dem päpstlichen Stuhle ein ausgezeichneter Staatsmann und ein vorurteilsfreier Geist, der denselben Künstler mit der Ausführung seines eigenen, wie des Bildnisses seines großen Gegners Bismarck beauftragte. - Leo XIII. hat sein Bild dem Münchener Kirchenbauvereine zum Geschenk gemacht und dieser mit der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft (vorm. Friedrich Bruckmann) ein Übereinkommen getroffen, wonach diese das allgemeine Vervielfältigungsrecht und die Befugnis erhielt, das Original während einer gewissen Zeit im In- und Auslande auszustellen"[1796].

Das Geschenk des Papstes und die Ausstellung des Porträts in München sind zu verstehen als Gesten der Annäherung zwischen den deutschen Katholiken und der Kurie, die unter Leo XIII. (1878-1903) von ihrem kompromißlos ultramontanen Kurs, der außerhalb Roms vielerorts auf Ablehnung stieß, abwich.[1797] Im April 1886 war das Porträt im Wiener Künstlerhaus zu sehen.[1798]

1885, MAI:
Auf der Nachlaßauktion des kürzlich verstorbenen Makart in Wien erwirbt dessen Kunsthändler Miethke das letzte, unvollendet gebliebene Werk des Malers, den *Frühling*, zum "verhältnismäßig sehr geringen Preis"[1799] von rund 16.010 Gulden. Er beabsichtigte, es auf eine Wanderausstellung durch Europa zu schicken, deren Erlös der Mutter Makarts in Form einer lebenslangen Rente zugute kommen sollte.

1885, NOVEMBER:
Im Österreichischen Kunstverein trifft das großformatige Gemälde *Bismarck in Versailles* des Düsseldorfer Malers Carl Wagner (1839-1923) auf "lebhaftes Interesse"[1800]. Es zeigte die Verhandlungen zwischen dem deutschen Reichskanzler und dem französischen Präsidenten Adolphe Thiers über den Abschluß eines Präliminarfriedens (26. Februar 1871), und zwar den Moment, als

---

1793 Sedelmeyer (Hg.), *Kreuzigung und Christus vor Pilatus*, S. 12 (Vollendung u. Ausstellung in Paris) u. 24 (Pest).
1794 Ebd. und *Katalog zur Ausstellung im Künstlerhause*, Dezember 1884, Künstlerhaus-Archiv. Vgl. *Kunst-Chronik*, 1885, Sp. 311f.
1795 Ebd., 1888, Sp. 706.
1796 Ebd., 1885, Sp. 524f.
1797 Vgl. Nipperdey, *Deutsche Geschichte*, Bd. 1, S. 433.
1798 Schmidt, *Künstlerhaus*, S. 92.
1799 *Kunst-Chronik*, 1885, Sp. 525-530, hier Sp. 527. Vgl. zu dem Bild Frodl, *Makart*, S. 427.
1800 Ebd., 1886, Sp. 101f., hier Sp. 100. Das folgende Zitat stammt von Sp. 101.

Bismarck, unzufrieden über den zähen Fortgang der Gespräche, aufsprang und die berühmten Worte sprach: "'Ich will nicht, daß man später sagt, die Feder hat verdorben, was das Schwert errungen'". Die *Kunst-Chronik* hielt Wagners Leistung für respektabel, doch war ihr die Darstellung zu theatralisch. Mißlich sei vor allem der Versuch, in den beiden Hauptfiguren das Geschick ihrer Staaten zum Ausdruck bringen zu wollen: "... dort das gebrochene Frankreich und hier das siegreiche stolze Deutschland. Bei aller patriotischen Verherrlichung des großen Kanzlers hätte in Thiers denn doch der Diplomat nicht so ganz unterdrückt werden sollen".

1886

1886, JANUAR:
Die *Kunst-Chronik* berichtet aus Wien, wo der Österreichische Kunstverein in Benjamin Constants (1845-1902) *Blutgericht im Serail* ein "Zugstück ersten Ranges"[1801] erhalten hat:

> "Der Künstler führt uns in das Prunkgemach des Harems eines Maurenfürsten, der soeben sieben seiner schönsten Favoritinnen durch das Schwert und den Strick ermorden ließ. Die Würger haben ihr Werk vollbracht, die blühenden Frauengestalten liegen in ihrem Blute auf dem Boden und den teppichgeschmückten Otomanen ... Constant ist ein Schüler Cabanels und hat von seinem Meister außer der schönen Farbengebung besonders die klare Modellirung des Nackten gelernt. Er holt seine Vorwürfe vorwiegend aus den Frauengemächern des Orients und besitzt für dieses Genre entschieden Geschmack und Geschick. Diesmal schien es ihm aber zu wenig, den Beschauer durch die Reize der schönen Odalisken allein zu fesseln und das Auge mit den blühenden Formen schöner Weiblichkeit zu ergötzen: diesem Empfinden sollte ein grauenhafter Gegensatz gegeben werden ... Das Bild fesselt durch seinen glanzvollen Vortrag, läßt aber in den sich widerstrebenden Empfindungen, die es wachruft, einen ebenso unangenehmen wie unbefriedigenden Eindruck zurück. Das ist denn doch nicht die Mission der Kunst, schonungslos an unseren Nerven zu rütteln, und es ist nur zu bedauern, wenn Talente solchen Ranges wie Constant ihre Kraft in so widerwärtigen Sensationsstücken vergeuden, durch welche die heiligen Hallen der Kunst zur Arena erniedrigt werden".

1886, MÄRZ:
Von einem Sensationsbild ähnlichen Schlages berichtet Adolf Rosenberg in der *Kunst-Chronik*:

> "Ein großes, figurenreiches Bild des französischen Malers Georges Rochegrosse, welches zuerst im Pariser Salon von 1885 zur Ausstellung gelangt und seitdem durch Abbildungen in Zeitschriften, Katalogen und Sammelwerken weiter bekannt geworden ist, macht gegenwärtig die übliche Rundreise durch Europa. Zur Zeit hat ihm die Kunsthandlung von P. del Vecchio in Leipzig die Pforten ihres Ausstellungslokales geöffnet. Es stellt eine blutige grauenhafte Scene aus der Jacquerie, dem Bauernaufstande dar, welcher im Jahre 1357 die nördlichen Provinzen Frankreichs heimsuchte, aber bald unterdrückt wurde, indem die Seigneurs für die Greuelthaten der Bauern eine ebenso grausame Rache nahmen. Rochegrosse, ein Schüler von Lefebvre und Boulanger, ist in Deutschland nicht unbekannt. Auf der Münchener internationalen Ausstellung sah man von ihm ein Schauerstück ersten Ranges aus dem Salon von 1882: den Kaiser Vitellius [69 n. Chr., d. V.], welcher unter den blutigsten Mißhandlungen vom Pöbel durch die Straßen Roms gejagt wird. Im Salon von 1883 überbot Rochegrosse dieses bluttriefende Gemälde noch durch ein größeres und grauenvolleres: Andromache, vor deren Augen Odysseus den kleinen Astyanax [den Sohn von Andromache und Hektor, d. V.] von der Höhe der Mauer [Trojas, d. V.] herabschleudert. Die Jacquerie ist auf dieselbe Tonart gestimmt. In den Saal eines Schlosses, dessen Thür durch einen Schrank verrammelt ist, hat sich die Familie des Schloßherrn, vier Frauen und drei Kinder, geflüchtet, ein Häufchen Unglücklicher, in deren Mienen sich alle Stadien des Entsetzens spiegeln. Sie wissen, daß sie von den entmenschten Wütrichen kein Mitleid zu erwarten haben. An die Thür hat ein Teil der Unholde Feuer gelegt, und Rauch und Flammen dringen bereits durch die Spalten. Der größere Haufe hat jedoch die Fenster erstürmt und

---

1801 Ebd., Sp. 267.

dringt gerade in den Saal hinein. Wenn Rochegrosse hat schildern wollen, bis zu welchem Grade der Mensch zur Bestie werden kann, hat er dieses Ziel vollkommen erreicht. Eine wahre Musterkarte von vertierten Physiognomien, die kaum den Augenblick erwarten können, bis sie sich auf ihre Opfer stürzen. Einer streckt das blutige Haupt des Schloßherrn auf einer Gabel den Unglücklichen in grausamem Hohn entgegen, ein anderer hat das Herz, welches sie dem Ermordeten aus dem Leibe gerissen haben, auf die Spitze seiner Lanze gesteckt! ... Die Energie der Darstellung, die Vortefflichkeit der Zeichnung und Modellirung, die Schärfe der Charakteristik und die ergreifende Stimmung des Kolorits, diese Vorzüge sollen nicht bestritten werden. Aber man darf billig fragen, ob das höchste Ziel der Historienmalerei in der krassen realistischen Wiedergabe solcher Greuelscenen zu suchen ist"[1802].

1886, APRIL:
Eine zweite große Auswahl von Gemälden Wereschtschagins, 82 Gemälde und eine Vielzahl von Studien, gelangt auf ihrer Reise durch Europa nach Berlin, wo sie vom 15. des Monats an im "Krollschen Etablissement"[1803] gezeigt wird. Ein Bild, das in Wien und Pest "am meisten Ärgernis erregt hat", die *Auferstehung Christi*, ist nicht zur Ausstellung zugelassen.

1886, DEZEMBER:
Wie weit die Bemühungen des Österreichischen Kunstvereins gingen, das Wiener Publikum durch ungewöhnliche Arrangements anzulocken, verrät folgende Meldung in der *Kunst-Chronik*:

"In der Abendausstellung übt J. Koppay's vielgenanntes und vielfach reproduzirtes Pastellgemälde 'König Ludwig II. auf dem Paradebette', welches der Künstler in der Nacht vom 16. auf den 17. Juni l. J. nach der Natur gezeichnet, große Anziehungskraft. Die Vereinsleitung hat überdies mehrere in letzter Zeit entstandene und auf die Königstragödie bezügliche allegorische Kompositionen, Ansichten von den königlichen Schlössern ec. acquirirt, hat dazu, um den Besucher in die nötige romantische Stimmung zu versetzen, ein paar Dekorationen in größeren Dimensionen mit Darstellungen aus dem Leben des unglücklichen Königs ausführen lassen, und so eine 'König-Ludwig-Ausstellung' zusammengebracht, in welcher freilich mehr der Neugierde als dessen künstlerischen Bedürfnissen Rechnung getragen wurde"[1804].

1887

1887, FEBRUAR:
Die *Kunst-Chronik* berichtet aus Wien:

"Österreichischer Kunstverein. Das neue Historiengemälde Matejko's 'Der Triumphzug der Jungfrau von Orleans in Rheims', welches gegenwärtig in einer separaten Abendausstellung für einen halben Gulden (!) Entree im Wiener Kunstverein zu sehen ist, übertrifft an räumlicher Ausdehnung alle früheren Bilder des berühmten Krakauer Meisters. Der Koloß nimmt die ganze Diagonale des Hauptsaales ein und reicht, auf die Linie gemessen, vom Boden bis zur Decke. Umsonst sucht der Beschauer in dem engen Raum einen Punkt, das Ganze zu übersehen, um halbwegs einen Totaleindruck der Komposition zu gewinnen. Dazu ist die Beleuchtung in nächster Nähe von unten gegeben, also im hohen Grade ungleichmäßig, was auch nicht dazu beiträgt, den Kunstgenuß zu erhöhen. Schreitet man das Riesenbild der Länge nach ab, so begegnet man einem Wust von Gestalten, einem Gewirre von bunten Kostümfiguren, Geräten, Waffen, ec. von denen jedes interessant sein will. Man sucht vergebens einen Ruhepunkt, ein Centrum in der großen Parade, und selbst wer sich die

1802 Ebd., Sp. 378f. Von den Stationen der späteren Wanderausstellung wird lediglich der Österreichische Kunstverein genannt, wo das Bild von Rochegrosse (1859-1938) im Oktober 1886 ausgestellt war (1887, Sp. 43).
1803 Ebd., 1886, Sp. 474.
1804 Ebd., 1887, Sp. 168.

Mühe nimmt, aus den Kommentaren die Namen der verschiedenen Persönlichkeiten kennen zu lernen, wird nicht klüger als zuvor ..."[1805].

1887, SEPTEMBER:
Die *Kunst-Chronik* druckt einen längeren, zuvor im Wiener *Fremden-Blatt* erschienenen Artikel über das Ausstellungsleben in London ab:

"Was London alljährlich während der Season an Kunstausstellungen aufzuweisen hat, findet sich in einigen bekannten Straßen des Westends beisammen, in Pall Mall, Piccadilly und Bond Street. In der erstgenannten Straße befindet sich die Royal Society der Aquarellmaler, in Piccadilly die bekannte Royal Academy, der Palast der englischen Malerakademie, und in Bond Street die Grosvenor Gallery, das Ausstellungslokal der 'wilden' englischen Maler, die mit dem Zunft- und Zopfwesen der Akademiker nichts gemein haben wollen. Rings um diese drei großen Ausstellungen giebt es eine Menge kleinerer. Jeder Bilderhändler hat seine eigene Galerie, in welcher alljährlich die Werke eines besonderen Meisters ausgestellt werden, und in jedem zweiten Hause der Bond Street giebt es größere Räume, für temporäre Bilderausstellungen bestimmte Bilderhotels, die in der einen Saison Gustav Doré, in der nächsten Meissonier, in einer anderen Munkacsy beherbergen. In Frankfurt a. M. oder Karlsruhe oder Hannover würde eine derartige Straße als Sitz der schönen Künste gewiß den Namen 'Musenstraße' oder 'Corneliusgasse' führen, aber die Engländer sind praktischer. Sie nennen das Kind beim rechten Namen, sie gehen der Sache auf den Grund, und da konnten sie in der That keine passendere Bezeichnung für diesen Sitz englischer Malerkunst finden als 'Bond Street', 'Pfandbriefstraße'. Der Name riecht zwar nach Börse, nach Wechselstuben u. dergl., aber, Gott der Gerechte, was sind denn diese Winkelausstellungen anders als Wechselstuben? Irgend ein Impresario erwirbt von einem berühmten Maler um schweres Geld das Recht, einige seiner Bilder auszustellen, er drapirt sie dann in einem dunklen Saal mit rotem Tuch, läßt elektrisches Licht auf sie fallen, und rechnet dem schaulustigen Publikum einen Schilling per Person Eintrittsgeld. Derlei Ausstellungen giebt es augenblicklich in London einige Dutzend, alle in Bond Street, Piccadilly und Pall Mall. Hier steht in großen Lettern angeschrieben: 'Große Munkacsy-Ausstellung, Eintrittspreis 1 Schilling' - nebenan 'Die Meisterwerke Meissoniers' und einige Häuser weiter: 'Alma Tadema-Galerie'. - In den Straßen aber promeniren im Gänsemarsch hintereinander Dutzende zerlumpter Gesellen, wahre Hungerleider, die auf Brust und Rücken große Holztafeln tragen, auf welchen schreiende Annoncen das Publikum auf die Kunstgenüsse der Bond Street aufmerksam machen. 'Nur hereinspaziert, meine Herrschaften, es kostet nur einen Schilling!' - der reine Wurstelprater der Malerkunst.

Warum Alma Tadema, Munkacsy, Meissonier und andere Pinselhelden ihre Bilder nicht in der Akademie ausstellen? Weil die Kunst nach Brot geht. Weil Bilderhändler und Spekulanten den Künstlern große Summen für die leihweise Überlassung ihrer Bilder zu Ausstellungszwecken zahlen, weil sich alles um das liebe Geld dreht und die Künstler in der Akademie für das Ausstellen ihrer Bilder, statt Geld zu bekommen, die Kosten selber tragen müssen. Deshalb wird anstandshalber ein Bildchen nach der Akademie geschickt, der Rest aber wandert in die Separatausstellungen in Bond Street oder nach den anderen periodischen Galerien, welche in den letzten Jahren entstanden sind und der königl. Akademie gewaltige Konkurrenz machen, nach der Grosvenor Gallery und der neuen fashionablen New Gallery in Regent Street.

Aber ungeachtet dieser Konkurrenzunternehmungen ist die jährliche Ausstellung der Royal Academy doch der Areopag der englischen Malerkunst geblieben, und nichts kann dem Fremden einen besseren Einblick in den Fortschritt englischer Malerei gewähren, als ein Rundgang durch diesen 'Salon' von London ... In den elf Sälen, welche die elfhundert Ölbilder und sechshundert Aquarellbilder der diesjährigen Ausstellung enthalten, herrscht eine so eigentümliche Ruhe und Behaglichkeit, daß man gerne in ihnen verweilt und sie wieder und wieder besucht, während man die Säle des französischen Salons mit Abscheu und Entsetzen durchjagt. Es kann in der That keine größeren Kontraste geben, als den Salon von

1805 Ebd., Sp. 310. Nach der Fertigstellung des Werkes in Krakau präsentierte Matejko es im Mai 1886 im Nationalmuseum der Stadt dem Publikum. Ebd. 1886, Sp. 594.

Frankreich und die Royal Academy von England ... Beim Durchschreiten des Pariser Salons war es mir manchmal, als befände ich mich in einem Schlachthaus, in der Folterkammer der Inquisition, in einer Totenkammer oder in einem Frauenbade. In dem einen Saale wurde ich von Abscheu, im zweiten von Entsetzen, im dritten von Ekel überfallen. Die Bilder mochten noch so schön, so flink und technisch vollkommen gemalt sein, die Sujets waren so frech, unschicklich, bluttriefend oder grauenhaft, daß man über dem Gegenstand die Art der Darstellung vergaß. Den Franzosen genügt es nicht, menschliche Köpfe zu malen, sie müssen sie zuvor vom Rumpfe trennen ... Dabei drängen sie derlei Gemälde dem Beschauer auf riesengroßen Leinwanden auf ..."[1806].

1888

1888, APRIL:
Die Kunsthandlung Schulte in Berlin zeigt das zweite Bild von Payers Franklin-Zyklus, *Das Verlassen der Schiffe*.[1807] Der Künstler hatte es bereits Ende 1886 vollendet und erstmals im Pariser Salon von 1887 der Öffentlichkeit vorgestellt, wo es eine Medaille "dritter Klasse" gewann. Geschildert war der Moment, in dem die Überlebenden sich auf jenen unheilvollen Marsch begaben, der schließlich in der "Bai des Todes" endete. Das Gemälde machte auf Adolf Rosenberg, der es für die *Kunst-Chronik* besprach, einen schwächeren Eindruck als das vorige, doch müsse sich die Kritik bei Bildern dieser Gattung, auf denen das "Gegenständliche" die Hauptrolle spiele, eine "gewisse Zurückhaltung" auferlegen, zumal "die Beurteilung des landschaftlichen Elements, der Lufttöne, der Beleuchtung u. s. w. nur einem Kritiker möglich sein würde, der zugleich Nordpolfahrer ist". Für die Genauigkeit der Darstellung bürge die bekannte Tatsache, daß Payer an drei Nordpolexpeditionen teilgenommen habe.

1888, NOVEMBER:
Das Wiener Künstlerhaus zeigt, seiner Größe wegen ohne Rahmen, Matejkos im Mai vollendetes und bereits in Krakau, Lemberg und Posen zur Ausstellung gebrachtes Gemälde *Kosciuszko in der Schlacht bei Raclawice*.[1808] Dargestellt ist der polnische Nationalheld Thaddäus Kosciuszko (1746-1817) inmitten seiner schlecht ausgerüsteten, teilweise nur mit Sensen und Piken bewaffneten Miliztruppen, mit denen es ihm dennoch am 14. April 1794 gelang, das russische Heer zu schlagen. Die Szene spielt unmittelbar nach Beendigung der Kämpfe, in der Ferne sind fliehende Russen erkennbar.

Am 30. November bedankte sich Matejko telegraphisch aus Krakau beim Vorstand der Wiener Künstlergenossenschaft für eine Auszeichnung, die ihm in seiner Abwesenheit für sein Bild verliehen wurde: "mit innigstem danke nehme ich die unverhoffte auszeichnung an. das derzeitige allgemeine ignoriren alles dessen was polnisch ist verleiht dem mich so ehrenden beschlusze [sic!] ein besonderes charakteristisches kennzeichen. es leben hoch die vertreter der wahren kunst in oesterreich - jan matejko"[1809].

1889

1889, FEBRUAR:
In der Akademie von St. Petersburg sorgt Henryk Siemiradzkys *Phryne auf dem Poseidonfest zu Eleusis*, eine gigantische Leinwand von 60 Quadratmetern, für Aufsehen.[1810] Das Thema sei, wie der für die *Kunst-Chronik* schreibende Korrespondent, J. Norden, lobte, "ohne eine Spur Frivolität oder gar

---

1806 Ebd., 1887, Sp. 681-687.
1807 Ebd., 1888, Sp. 466f. Die folgenden Zitate stammen von Sp. 467.
1808 Vgl. die das Bild betreffende Korrespondenz zwischen dem Vertreter eines polnischen Ankaufskomitees und der Wiener Künstlergenossenschaft, in der es um die Festlegung der Mietsumme für eine vierwöchentliche Ausleihe des Bildes geht. Akte "Munkácsy/Matejko", Künstlerhaus-Archiv. Nach den dortigen Angaben maß das Gemälde mit Rahmen 527 cm x 934 cm. Vgl. die Besprechung in der *Kunst-Chronik*, 1889, Sp. 161f. Die Meldung über seine Fertigstellung und eine geplante Europareise findet sich ebd., Sp. 546. Die Ausstellungsorte Posen und Lemberg gehen aus dem oben genannten Schriftwechsel hervor.
1809 Telegramm Nr. "9426", Akte "Munkácsy/Matejko", Künstlerhaus-Archiv.
1810 *Kunst-Chronik*, 1889, Sp. 373f. Das folgende Zitat stammt von Sp. 373.

Cynismus" behandelt: Während einer Prozession zu Ehren von Poseidon streift sich die schöne griechische Hetäre am Meeresufer vor den Augen des staunenden Volkes die Kleider ab, um sich in die Fluten zu stürzen. Eine nähere Beschreibung des durch seinen Farbenzauber berückenden Gemäldes sei überflüssig, da es binnen kurzem durch Reproduktionen allgemein bekannt sein werde. Gerüchte nach wolle der Zar das bislang nur in Siemiradzkys Wirkungsstätte Rom ausgestellte Werk für 50.000 Rubel, umgerechnet [laut Norden] 120.000 Mark, ankaufen. Dazu kam es zunächst offenbar nicht: Im September und November war das Gemälde beim Berliner Künstlerverein zu Gast, und dies war vermutlich erst der Beginn einer längeren Ausstellungsreise.[1811]

1890

1890, MÄRZ:
Der Berliner Kunsthändler Schulte präsentiert das dritte Bild des Payerschen Franklin-Zyklus.[1812] Das bereits auf der Pariser Weltausstellung des Vorjahres vertretene Werk stelle, so berichtet ein Kritiker, "den Tod Franklins in der Kajüte seines Schiffs am 11. Juni 1847 oder vielmehr den Abschied von seinen Gefährten dar".

1890, MÄRZ:
Ein erstaunliches Ausstellungsergebnis meldet die *Kunst-Chronik* aus New York.[1813] Dort habe die Ausstellung von Jean Francois Millets (1814-1875) *Angélus* sowie einiger anderer Arbeiten französischer Künstler in der Galerie der American Art Association einen "Ertrag" von [umgerechnet] 205.000 Francs gebracht.

1890, APRIL:
Der Österreichische Kunstverein eröffnet in einem Holzpavillon am Stubenring in Wien eine Filialausstellung, die nach Ansicht eines Kritikers den Zweck habe, "dem auf der Ringstraße lustwandelnden Publikum die künstlerischen Genüsse näher zu rücken"[1814]. Zu den ersten vorgeführten Werken gehört Makarts *Bacchus und Ariadne*, das hier aber nicht überzeuge: "Es ist ein für künstliches Licht berechnetes Effektstück, weshalb auch seine Wirkung in der Abendausstellung früher weitaus vorteilhafter war, als gegenwärtig in dem zerstreuten Tageslicht der Holzbaracke".

1890, JUNI:
Von einem "grossartige[n] Versuch, die künstlerische Technik zu erweitern"[1815], berichtet ein Besucher aus dem Wiener Atelier von Carl Oderich, einem ehemaligen Schüler Makarts. Noch niemand vor ihm habe es gewagt, eine Leinwand von 3 Metern Höhe und 5 Metern Breite in Wasserfarben auszumalen. Neben der Technik sei das *Löwenschlacht* betitelte Bild aber auch thematisch bemerkenswert. Es zeige Ramses II. (1290-1224 v. Chr.), wie er während einer Schlacht in einen Hinterhalt geriet und in höchster Bedrängnis seine Löwen auf die Feinde hetzte. Die Episode sei historisch verbürgt und werde in altägyptischen Epen besungen. Die erste Anregung zur Gestaltung des Stoffes habe Oderich aus der Lektüre von Georg Ebers (1877-1881) Roman *Uarda* erhalten; später seien während einer Ägyptenreise "die unmittelbare Anschauung des Ortes und der fremden Menschenart" als fruchtbare Eindrücke hinzugetreten. Der Artikel schloß mit dem Hinweis, das Gemälde solle im September oder Oktober in Wien zur Ausstellung gelangen.

Nüchterner fiel das Urteil eines Kritikers aus, der die *Löwenschlacht* im April oder Mai des folgenden Jahres im Berliner Künstlerverein in Augenschein nahm.[1816] Ohne auf das Thema näher einzugehen, stellte er fest, daß die angewandte Technik - es scheine sich um eine Verbindung von Wasser-, Öl- und Temperafarben zu handeln - sich nicht bewährt habe, da das Bild schon zahlreiche Risse und Sprünge aufweise.

1811 Ebd., 1890, Sp. 120.
1812 Ebd., Sp. 306.
1813 Ebd., Sp. 356f.
1814 Ebd., Sp. 368f., hier Sp. 368. Das folgende Zitat stammt von Sp. 369.
1815 Ebd., Sp. 493-496. Die Zitate stammen von Sp. 494.
1816 Ebd., 1891, Sp. 413.

1891

1892

1892, APRIL:
Auf der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus gilt Payers vom Kaiser für das Kunsthistorische Museum angekaufte Gemälde *Nie zurück* als das "bedeutsamste Werk"[1817] eines österreichischen Künstlers. Es handelt sich dabei nicht etwa um das Abschlußbild des Franklin-Zyklus, sondern um die Schilderung der eigenen Erlebnisse während der knapp zwei Jahrzehnte zurückliegenden Expedition mit Weyprecht.

1892, OKTOBER:
Auf der Münchener Jahresausstellung im Glaspalast sticht das "vielbesprochene Riesenbild"[1818] *Der Fall Babylons* (1891) von Rochegrosse ins Auge, dessen Fertigstellung angeblich drei Jahre dauerte und den Künstler 40.000 Francs kostete. Der Künstler, so bemerkte ein Kritiker mit genüßlicher Ironie, habe die Gelegenheit ergriffen,

> "alle Lüste dieser Welt zu einem grossen Opernschluss zu vereinigen. Es ist der Ausklang der letzten Orgie, während im Hintergrunde schon die Rächerscharen des Kyros hereinstürmen. Die Baalspriester liegen mit ihren Schönen auf kostbaren Teppichen und Bergen von Früchten und umgestürzten Bechern herum, wie die fetten Schinken und Hummer auf einem Stilleben von Snyders ...".

Einen Monat später sorgte das Bild im Wiener Künstlerhaus für "großes Aufsehen"[1819].

1893

1893, MAI:
Die *Kunst-Chronik* berichtet aus Berlin:

> "Ein grosses Bild des in München lebenden russischen Malers Wladimir Schereschewski ist zur Zeit im Berliner Künstlerverein ausgestellt. Es ist bereits als 'Sensationsbild' in München und Budapest gezeigt worden, entspricht aber keineswegs den Erwartungen, welche die voraufgeschickte Reklame rege gemacht hat. Es trägt den aufregenden Titel 'Nach Sibirien' und stellt das Innere eines Etappengefängnisses, also eine Scene während des Transportes der Verbannten dar. Ein Trupp dieser Unglücklichen hat nach beschwerlichem Marsche auf dem Moskauer Trakt, wie die mehrere tausend Kilometer lange Landstraße heißt, die Sibirien von Westen nach Osten durchschneidet, in einem der Etappenhäuser Halt gemacht, in dem sie ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht zusammengepfercht, um so, in schrecklichem Elend, auf den bloßen Steinfliesen liegend, die Nacht zu verbringen ... Das Bild giebt die Luftstimmung im Innern eines Kerkerraumes treffend wieder, lässt aber in der Durchführung der Einzelheiten manches zu wünschen übrig. Jedenfalls ist es kein so hervorragendes Kunstwerk, dass es würdig wäre, in Sonderausstellungen von Stadt zu Stadt herumgeführt zu werden. Es wird als 'gemaltes Manifest' zum Sturz des russischen Kolosses so wenig beitragen wie zur Förderung der Malerei"[1820].

1817 Ebd., 1892, Sp. 485.
1818 Ebd., 1893, Sp. 3 (Ausstellung, Besprechung) u. 105 (Dauer und Kosten).
1819 Ebd., Sp. 92-94, hier Sp. 92. Bei dem Artikel handelt es sich um den Abdruck einer überaus positiven Kritik aus dem *Neuen Wiener Tagblatt*, in dem das Gemälde als großes Kunstwerk und zugleich als archäologisches Lehrstück gefeiert wurde.
1820 Ebd., Sp. 441.

1893, JUNI:
Die *Kunst-Chronik* meldet aus Berlin: "A. v. Werners großes Gemälde der ersten Reichstagseröffnung durch Kaiser Wilhelm II., an dem der Künstler fast fünf Jahre gearbeitet hat, ist am 25. Juni, dem fünften Jahrestage der Feierlichkeit, im Landesausstellungsgebäude zur Schau gestellt worden"[1821].

1894

1895

1895, JULI:
Das Herzstück der russischen Abteilung auf der Münchener Jahresausstellung bildet Ilja Jefimowitsch Repins (1844-1930) *Kosackenlager*, das nach Angaben des Rezensenten in Deutschland bereits durch verschiedene Reproduktionen bekannt sei und nun seine "erste Rundreise"[1822] durch Europa antrete. Repin zeigte die urwüchsigen Reiterkrieger bei der Abfassung eines Antwortschreibens auf ein Ultimatum des türkischen Sultans, zu dem jeder der Versammelten "sein Schärflein Hohn und Spott beisteuert".

Im Vergleich zu Schereschewskis gemalter Anklage gegen politische Unterdrückung und Willkürherrschaft vermittelte dieses anekdotische, und doch beunruhigende, bedrohlich wirkende Historiengemälde ein ganz anderes Bild von Rußland. Bei dem kulturpessimistischen Kritiker weckte Repins Zusammenstellung von "Rassentypen, wie sie das westliche Europa seit der Hunnenwanderung nicht mehr gesehen", alte abendländische Furchtinstinkte: "Der Gedanke an ein 'vae victis' drängt sich recht gewaltsam auf, wenn diese kraftstrotzenden slavischen Nomaden, bei denen sich List mit Gewaltthat paart, zu dereinstigen Besiegern der sinkenden westlichen Civilisation ausersehen sein sollen!".

1896

1896, MÄRZ:
Munkácsy stellt in Paris sein eben vollendetes *Ecce homo* aus, das dritte und letzte Bild seines Christus-Zyklus.[1823] Im weiteren Verlauf des Jahres war es erst auf der Budapester "Milleniumsausstellung" zu sehen und danach, im November, im Wiener Künstlerhaus. Dort enttäuschte es als monumentale Komposition, weil ihm jeder innere Zusammenhalt fehle. Auch im Dresdener Kunstverein, wo es im Dezember Station machte, konnte es nicht überzeugen. Mehr als die Schwächen des Gemäldes störte den dortigen Kritiker aber die an der Kasse erhältliche Broschüre über Munkácsy:

> "Wenn man den Worten der kleinen Broschüre über Munkácsy (Wien, im Verlage S. Boros), die an der Kasse für 25 Pf. zu haben ist und das Bild wie die ganze Thätigkeit des Künstlers eingehend bespricht, so hätten wir es hier wiederum mit einem Meisterwerke ersten Ranges zu thun, ja mit 'einer der großartigsten Schöpfungen, welche die Kunstgeschichte kennt'. Wenn derjenige, der dieses Urteil niedergeschrieben hat, selbst an seine Richtigkeit glaubt, können wir ihm nicht helfen und gönnen ihm seine Meinung; wir aber und viele andere mit uns haben uns von dieser Bedeutung des Bildes nicht überzeugen können ..."

Von Dresden aus wandert es nach Berlin und wurde dort Anfang 1897 in der Akademie ausgestellt.

1897

1897, JUNI:
Julius von Payer stellt im Wiener Künstlerhaus das kolossale Bild *Der Untergang der Franklin-Expedition* aus, bei dem es sich wiederum nicht um den ursprünglich vorgesehenen vierten Teil des

---

1821 Ebd., Sp. 494.
1822 Ebd., 1895, Sp. 484.
1823 Ebd., 1896, Sp. 255 (Vollendung), und 1897, Sp. 123f. (Budapest u. Wien), 231 (Dresden) u. 442 (Berlin).

Zyklus handelte, sondern um eine vergrößerte, effektvoller gestaltete Version seines Erstlingswerkes *Bai des Todes*.[1824] Der Rezensent würdigte das Gemälde als die bislang beste Leistung des Künstlers. Daß er sich außerhalb aller "Tagesfragen der Malerei" halte, brauche wohl nicht erst betont zu werden. "Ihm liegt nichts daran, plein-airistische Experimente, impressionistische Farbenspielereien oder dekadente Seelenmalerei zu betreiben". Er schaffe vielmehr bleibende Dokumente in der Geschichte der Nordpolforschung.

1897, OKTOBER:
Erstmals seit 1882 ist Wereschtschagin wieder mit einer großen Kollektion von Werken in Dresden vertreten, und wie einst sorgt er mit einem außergewöhnlichen Arrangement für Aufsehen:

> "Die Wereschtschagin-Ausstellung im Sächsischen Kunstverein zu Dresden zieht gegenwärtig eine Menge Besucher an. Sie ist von dem Künstler selbst mit vielem Geschick ... in Scene gesetzt worden und repräsentirt sich auf den ersten Blick so günstig, dass man die sonst so frostigen Räume der Kunstausstellungsgebäude auf der Brühlschen Terrasse kaum wiedererkennt. Die Verwendung wundervoller persischer Teppiche zur Bekleidung der Wände, die Drapirung des Hintergrundes der Bilder mit dunkelrotem Sammet, die Aufstellung von Divans und Sesseln, vor allem aber das Spannen von Gazeschleiern in etwa halber Saalhöhe haben dazu beigetragen, die steife Pracht der Kunstvereinsräume in die Behaglichkeit eleganter Salons umzuwandeln, deren Intimität den Beschauer sofort günstig beeinflusst"[1825].

Anders als fünfzehn Jahre zuvor hielten die ausgestellten Bilder, besonders die Darstellungen aus dem Rußlandfeldzug Napoleons von 1812, aber nicht das, was deren aufwendige Inszenierung verspreche. Oft sei das Motiv unklar und man müsse erst in den "langatmigen Abhandlungen" des von Wereschtschagin selbst verfaßten Führers nachschlagen, um zu erfahren, was der jeweilige Gegenstand sei. Die nächste Station der Sammlung war Anfang November das Wiener Künstlerhaus.

1898

1898, NOVEMBER:
Das Wiener Künstlerhaus veranstaltet - vermutlich anläßlich des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums Franz Josephs I. - die Ausstellung "Fünfzig Jahre österreichischer Malerei"[1826]. Ein Hauch von Nostalgie lag über der Schau, dem sich auch der für die *Kunst-Chronik* schreibende Kritiker nicht ganz entziehen konnte. Von einer unkritischen Verklärung alter Zeiten war er allerdings weit entfernt. Er betrachtete die bekannten Spitzenwerke mit Anerkennung, aber auch mit deutlicher Distanz, aus der das Bewußtsein spricht, in einem neuen, durchaus verheißungsvollen (Kunst-) Zeitalter zu leben: "... sie geben Kunde von jener zum Teil sehr glänzenden Vergangenheit, von der das heutige Wien bis vor kurzem zehrte, welche nun aber durch eine kräftig vordringende Jugend abgelöst werden soll". Allen voran sei der mit mehreren Arbeiten vertretene Makart zu nennen. Ihr guter Zustand beweise, daß das Gerede um die vom Künstler verwendete Technik der Asphaltmalerei, durch die seine Bilder binnen kurzem unansehnlich würden, übertrieben sei. "Es wäre auch ein Jammer um diese herrlichen Denkmale einer grossen schönen Vergangenheit, in der ein farbenberauschtes Genie die glühenden Strahlen seiner untergehenden Sonne über Wien leuchten liess ...".

1899

1899, APRIL:
Im Berliner "Künstlerhaus"[1827] - gemeint war wohl das Lokal des Künstlervereins - wird mit - Rochegrosses *Jagd nach dem Glück* "nach längerer Zeit wieder einmal ein französisches Sensationsgemälde grossen Stils" ausgestellt. Das sei, so Adolf Rosenberg in der *Kunst-Chronik*, für den

---

1824 Ebd., Sp. 442.
1825 Ebd., 1898, Sp. 11f., hier Sp. 11. Die folgendenden Zitate stammen von Sp. 12. Vgl. Schmidt, *Künstlerhaus*, S. 134 (Wien).
1826 *Kunst-Chronik*, 1899, Sp. 65-68, hier Sp. 65f. Die folgenden Zitate stammen von Sp. 65 u. 66.
1827 Ebd., Sp. 329.

deutschen Kunstfreund insofern von Interesse, als es zeige, daß in Frankreich die Zeit der '"grossen Maschinen"' noch keineswegs vorüber sei. Ihm wolle jedoch dieses "Gemisch von effektvollem Aufbau, raffinierter Technik und kaltem theatralischen Pathos", das bereits unter Napoleon I. in höchster Blüte stand, "nicht mehr behagen".

Abbildungen

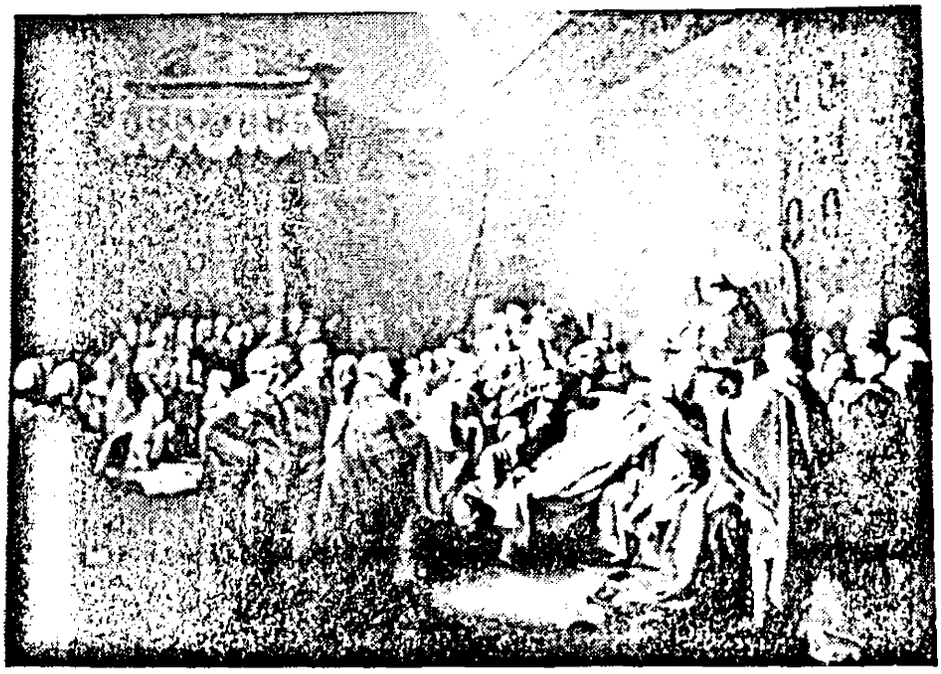
Maßangaben in Zentimetern (Höhe x Breite)
Angegeben ist jeweils das Jahr der Vollendung des Werkes

1 Benjamin West, *Der Tod des Generals Wolfe*, 1770; 153,7 x 213,4. National Gallery of Canada, Ottawa

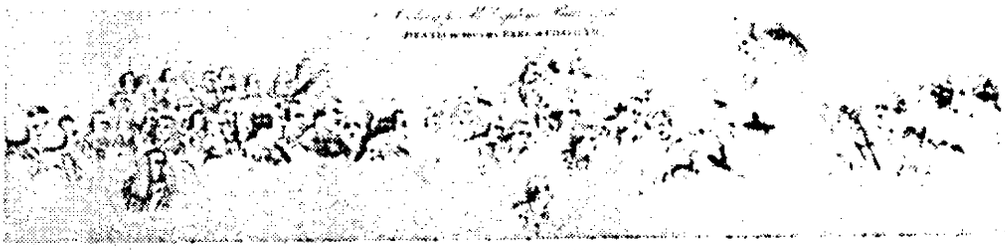
2 Francis Hayman, *Die Übergabe Montreals an General Amherst*, Studie, 1761; 70,8 x 91,4. Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, New Brunswick, Kanada. Das ausgeführte Gemälde (ca. 400 x 600) ist verschollen

3 Edward Penny, *Der Tod des Generals Wolfe*, 1763; 50,8 x 74,9. Privatsammlung

4 Nathaniel Hone, *Der Maler als Zauberer, die ganze Kunst der optischen Täuschung vorführend*, 1775; 145 x 174. National Gallery of Ireland, Dublin



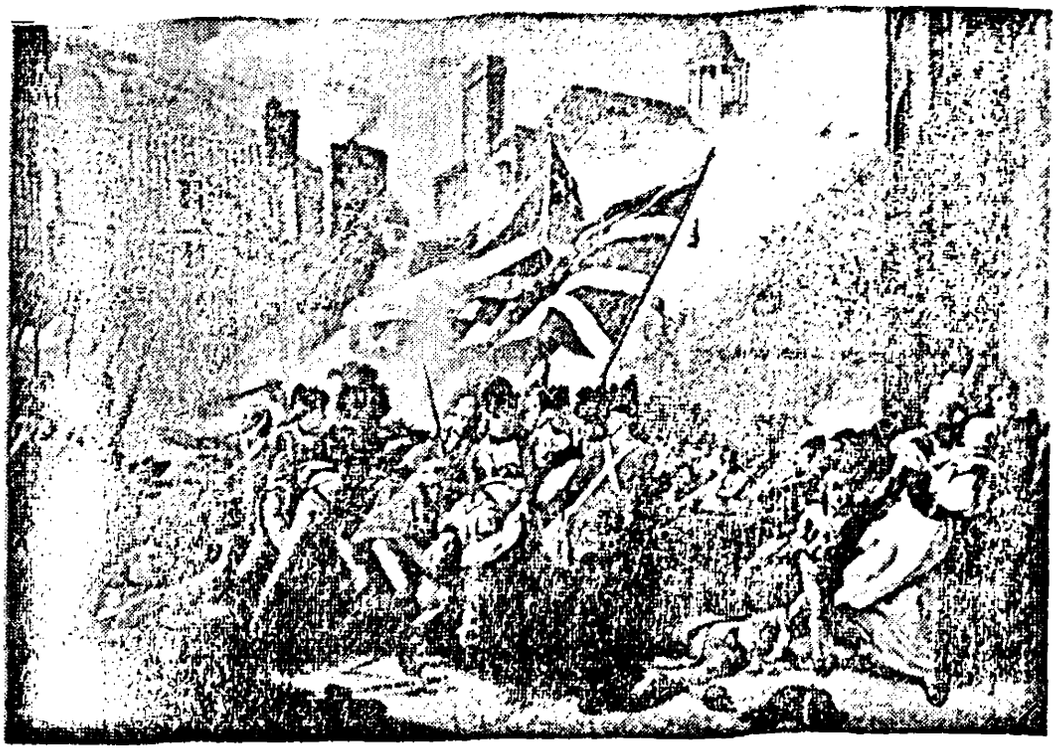
5 John Singleton Copley, *Der Tod des Earl of Chatham*, 1781; 229 x 305. National Portrait Gallery, London



393 Key to The Death of the Earl of Chatham, 1794

1 Lord Cardiff
2 Late Earl of Fermoy, then Hon. Mr. Shirley
3 Late Lord Robert Bertie
4 Earl Ravensberg (sic)
5 Late Duke of Montague
6 Lord Viscount Mount Edgcumbe
7 Lord Viscount Valletort, then Hon. Mr. Fitzwilliams
8 Late Earl Waldegrave
9 Lord Longtownsend, then Solicitor-General
10 Lord Chancellor Thurlow, then Attorney General
11 Late Lord George Germain
12 Earl of Guildford, then Lord North
13 Earl of Westmorland
14 Lord Onslow
15 Lord Weymouth
16 Earl of Ravensworth
17 Dr. Hinchliffe, Bishop of Peterborough
18 Dr. Shipley, Bishop of St. Asaph
19 Dr. Markham, Archbishop of York
20 Lord Chief Baron Skynner
21 Earl of Mansfield
22 Earl Bathurst, then Lord Chancellor
23 Marquis of Stafford, then Earl Gower
24 Earl of Sandwich
25 Lord Amherst
26 Earl of Dartmouth
27 Late Lord Viscount Dudley and Ward
28 Lord Scarsdale
29 Earl of Jersey
30 Earl of Harcourt
31 Earl Cholmondeley
32 Lord Camden
33 Richard Brocklesby, M.D. (sic)
34 Duke of Grafton
35 Late Duke of Manchester
36 Late Lord Viscount Courtenay
37 Earl of Coventry
38 Earl of Lisburne
39 Right Hon. William Pitt
40 Earl of Stanhope, then Lord Viscount Mahon
41 Late Hon. Mr. James Pitt
42 Present Earl of Chatham
43 Duke of Devonshire
44 Duke of Portland
45 His late Royal Highness, the Duke of Cumberland
46 The late Earl of Chatham
47 Marquis of Lansdowne, then Earl of Shelburne
48 Late Earl Temple
49 Earl of Radnor
50 Earl of Leicester, then Lord de Ferrers
51 Duke of Richmond
52 Late Marquis of Rockingham
53 Late Earl Spencer
54 Earl Fitzwilliam
55 Earl of Beverlingen

6 Schlüssel zu *Chatham*



7 John Singleton Copley, *Der Tod des Major Pierson*, 1784; 246,4 x 365,8. Tate Gallery, London.

On May 2d, 1796, will be delivered to the Subscribers only,

A MOST CAPITAL POINT OF THE

DEATH OF MAJOR PIERSON.

PAINTED BY J. S. COPLEY, ESQ. R.A. AND ENGRAVED BY MR. HEATH.

On Account of the length of time this Print takes in working off, it cannot be delivered to Non-subscribers until July 1st, 1796, when the Price will be raised to Four Guineas.

THE very gallant Action, which the Print that accompanies this paper is intended to perpetuate, is the Death of that brave young Officer, MAJOR PIERSON, at ST. HELIERS, in the ISLAND of JERSEY, on the Morning of the 6th of January, 1781; when that island was invaded by the French, and the Governor seized by surprise.

By the very spirited conduct of MAJOR PIERSON, the Enemy, to the number of eight hundred, were all killed, wounded, or taken prisoners. Their Leader, Baron de Rullecourt, was among the former; but unfortunately for his Country, in the moment of Victory, MAJOR PIERSON fell. This Action, which will for ever perpetuate the name of MAJOR PIERSON, cannot be described with more authenticity, than by the following extract from the London Gazette of January 16, 1781.

"MAJOR PIERSON having made a very able disposition of his Majesty's Troops, they rushed upon the Enemy with such vigour and impetuosity, that in less than half an hour, the French General being mortally wounded, the Officer next in Command to him, desired the Lieutenant-Governor (who had been compelled by the French General to stand close by him during the heat of the Action, saying, that he should share his fate) to resume the government, and to accept their submission as Prisoners of War.

"MAJOR PIERSON, who commanded the Troops, was unfortunately killed in the moment of Victory: the loss of this young Officer, whose Military Abilities, which were so remarkable upon

this occasion, held out the highest expectations to his Country, is most sincerely lamented by every Officer and Soldier, both of the Regulars and Militia, as well as by every inhabitant of the Island."

The Publishers of the present Print, happy in every occasion of raising the reputation of the Fine Arts in England, with the assistance of the Honour or Talents of their Countrymen, employed Mr. Copley to paint this Subject; and the Picture is allowed by the best judges, to be one of those happy efforts, that the greatest Painter cannot always command.*

The Engraving, to say the least of it, is the most masterly performance in that way, that ever was executed in this Country, or perhaps in any other. The Proprietors are sorry, however, to be obliged to add, that the publication of the Print has been so long delayed. Nothing but that extreme anxiety, to preserve the good opinion with which the Public have long honoured them, could compel them to speak of their private concerns on this occasion; but they think it is a duty they owe the Public in general, and the Subscribers to this Print in particular, to say, that the delay has been owing to several unforeseen accidents. They need offer no other proof of their earnest wish to forward the publication of the Print, than to mention, that they have held out on this, as they have done on all other occasions, the most liberal remuneration for exertion and despatch; and they are certain every admirer of the Fine Arts will credit admit the fact, when they are informed, that the present Print, with all contingent expences, has cost the Proprietors upwards of Five Thousand Pounds!

* The Public, and particularly the Subscribers to this Print, may at any time see the Picture in Mons. Boydell's Gallery, No. 90, Cheapside.

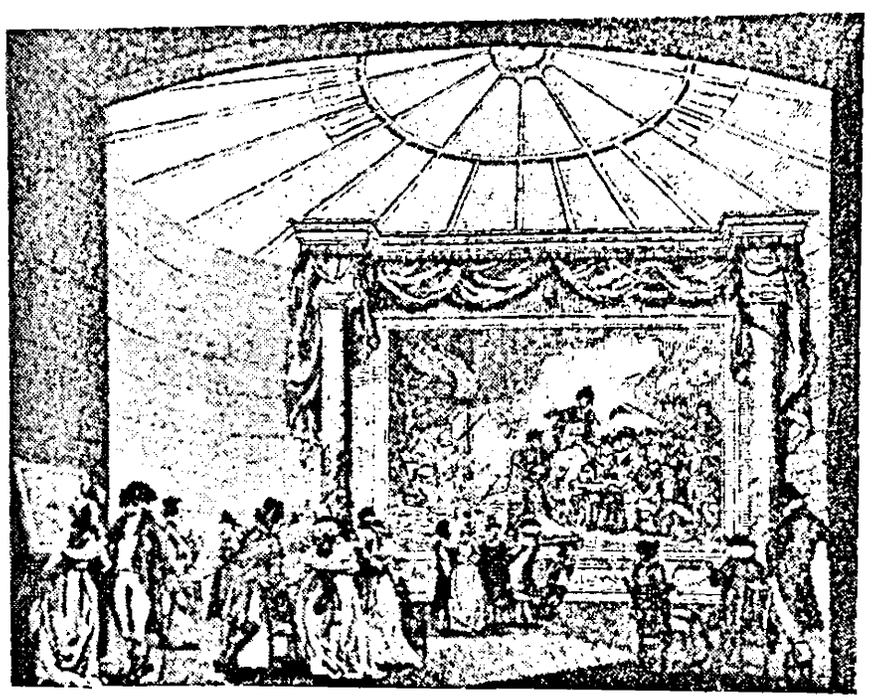
8-9 Werbebroschüre für den Stich nach *Pierson*, 1796

443. Key to The Death of Major Peirson, 1784

1. Captain Clephane
2. Captain Macneil
3. Major Peirson's black Servant
4. Captain Corbett
5. Lieutenant Drysdale
6. Ensign Rowan
7. Ensign Smith
8. Captain Hemery
9. Lieutenant Buchanan
10. Adjutant Harrison
11. Major Peirson

10 Schlüssel zu Pierson (Teil der Werbebroschüre)

11 John Singleton Copley, *Die Belagerung und Befreiung Gibraltars*, 1791; 670 x 765. Tate Gallery, London



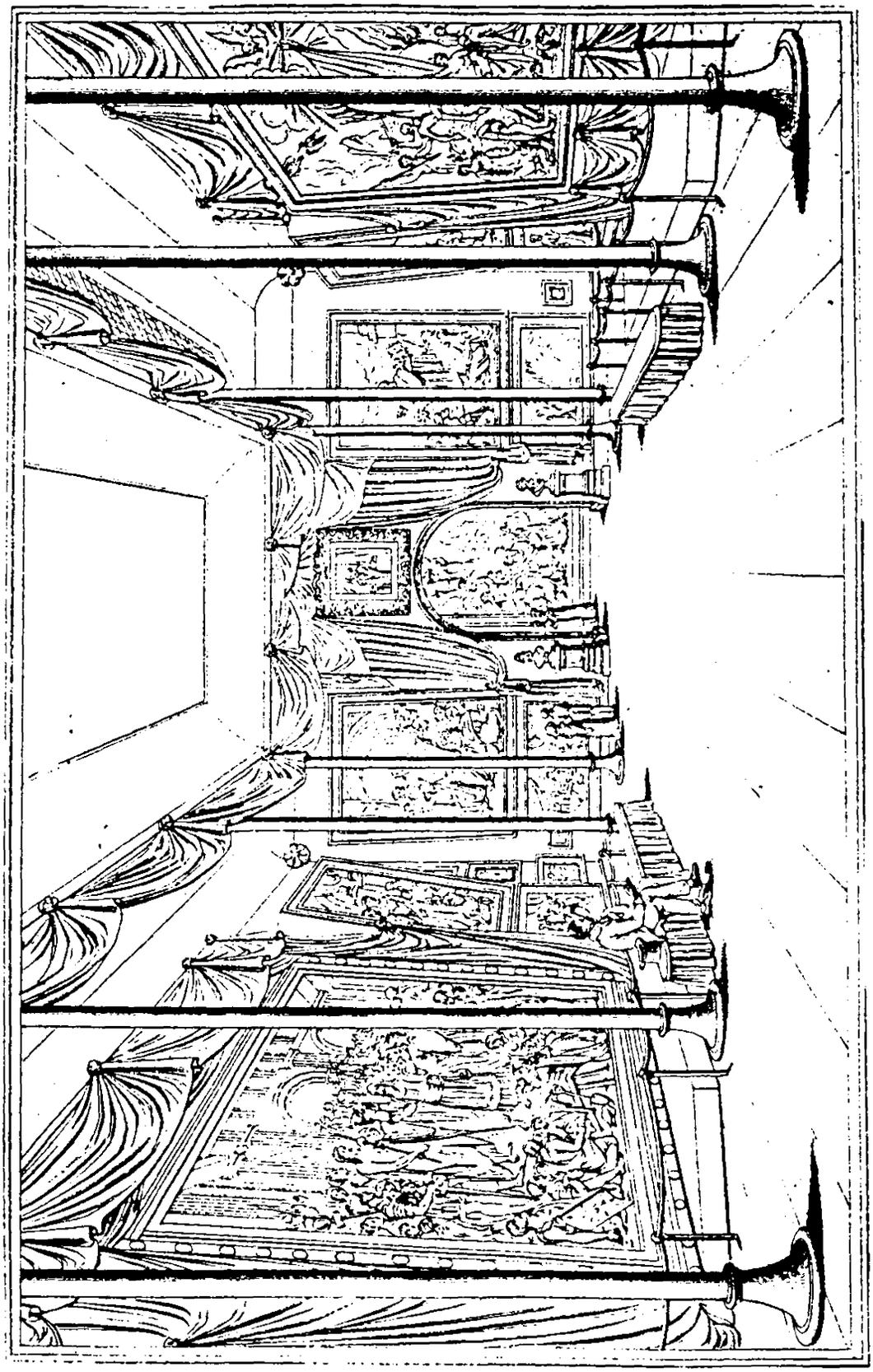
12 Francesco Bartolozzi, Eintrittskarte zur Ausstellung von *Gibraltar*, 1791

13 Benjamin West, *Der Tod des Lord Nelson*, 1806; 178 x 244. Walker Art Gallery, Liverpool

14 Benjamin West, *Christus heilt die Kranken*, 1815; 305 x 457. Pennsylvania Hospital, Philadelphia. Wiederholung des 1811 vollendeten Gemäldes

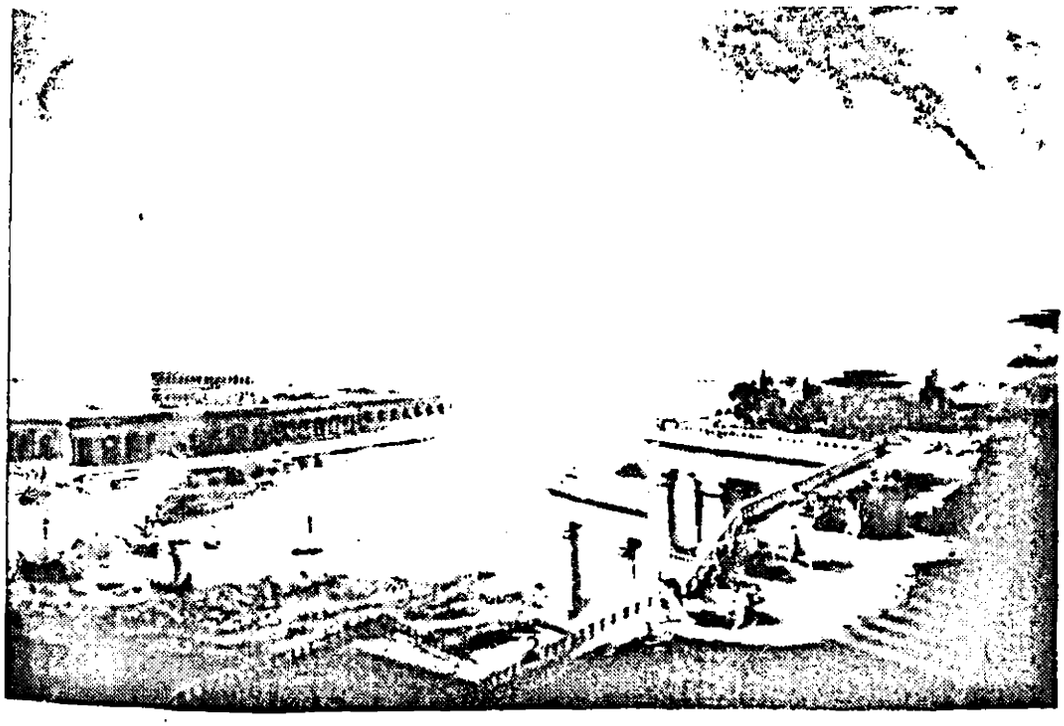
15 Benjamin West, *Die Verurteilung Christi*, 1814; 508 x 660. Pennsylvania Academy of The Fine Arts, Philadelphia

16 Benjamin West, *Der Tod auf dem fahlen Pferd*, 1817; 447 x 765. Pennsylvania Academy of The Fine Arts, Philadelphia



17 George Cattermole und John Le Keux, West's Picture Gallery, 1821

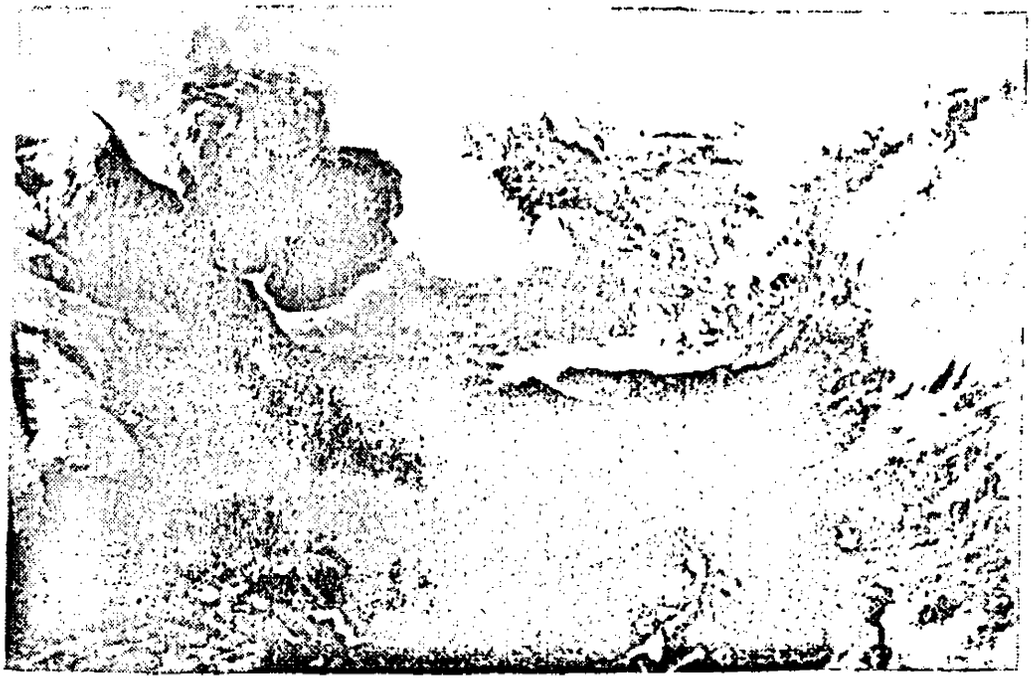
18 Benjamin Robert Haydon, *Christi triumphaler Einzug in Jerusalem*, 1820; 488 x 579. St. Mary's Seminary, Norwood, Ohio



19 John Martin, *Der Fall Babylons*, 1819; 155 x 244. Verbleib unbekannt.

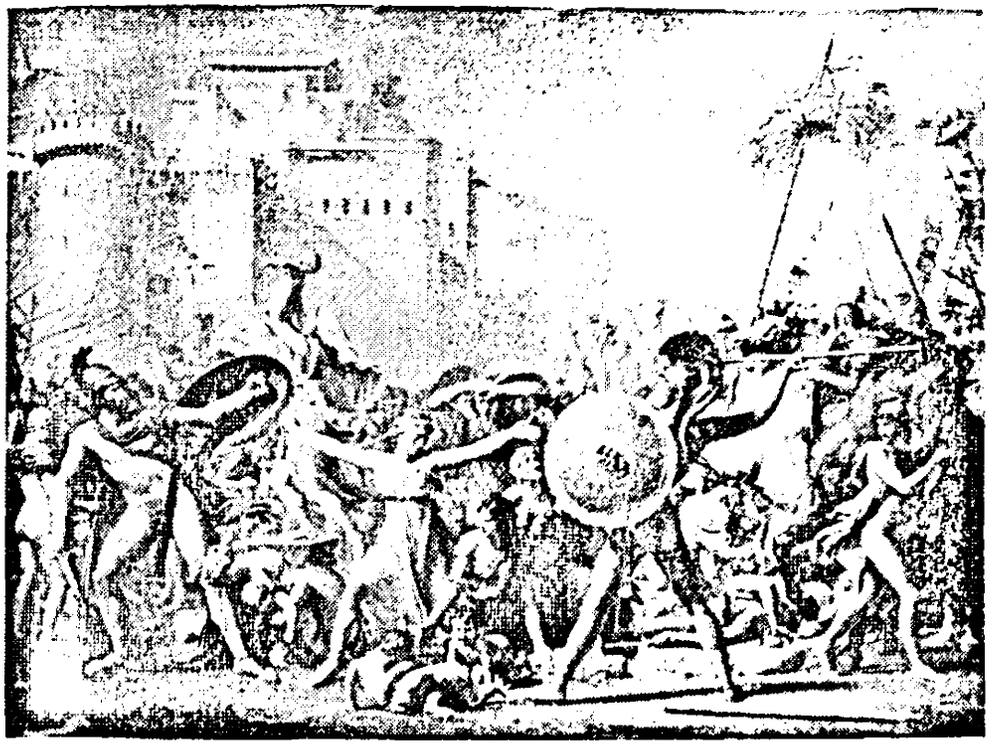
20 John Martin, *Das Festmahl des Belsazar*, 1821; 160 x 249. Privatsammlung

21 John Martin, *Das jüngste Gericht*, 1851-1853; 196,8 x 325,8. Tate Gallery, London



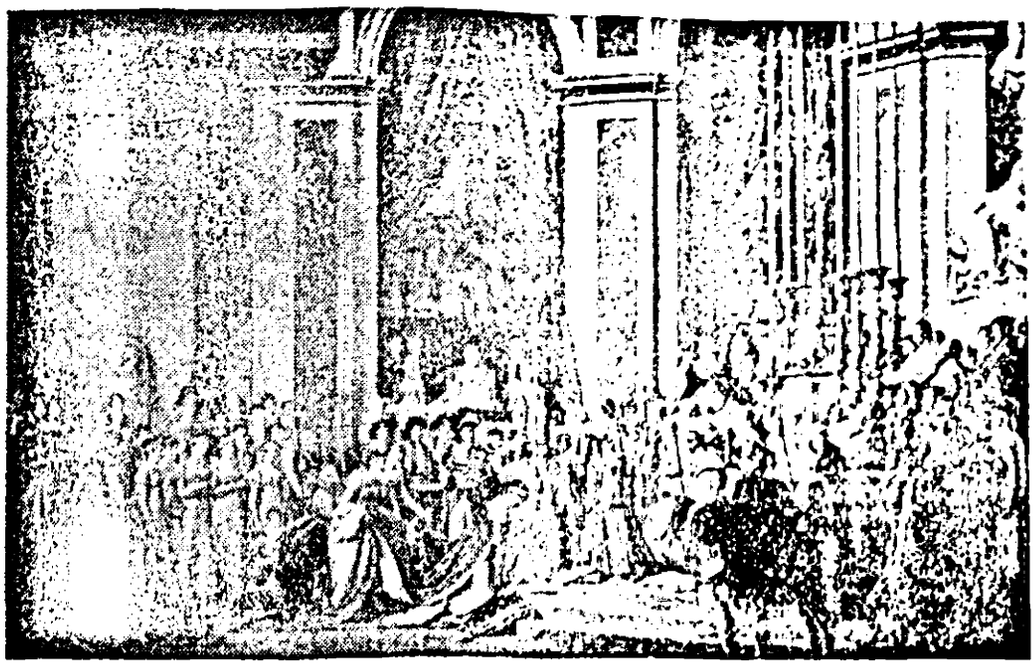
22 John Martin, *Der große Tag Seines Zorns*, 1851-1853; 196 5 x 303,2. Tate Gallery, London

23 John Martin, *Die Ebenen des Himmels*, 1851-1853; 198,7 x 306,7. Tate Gallery, London

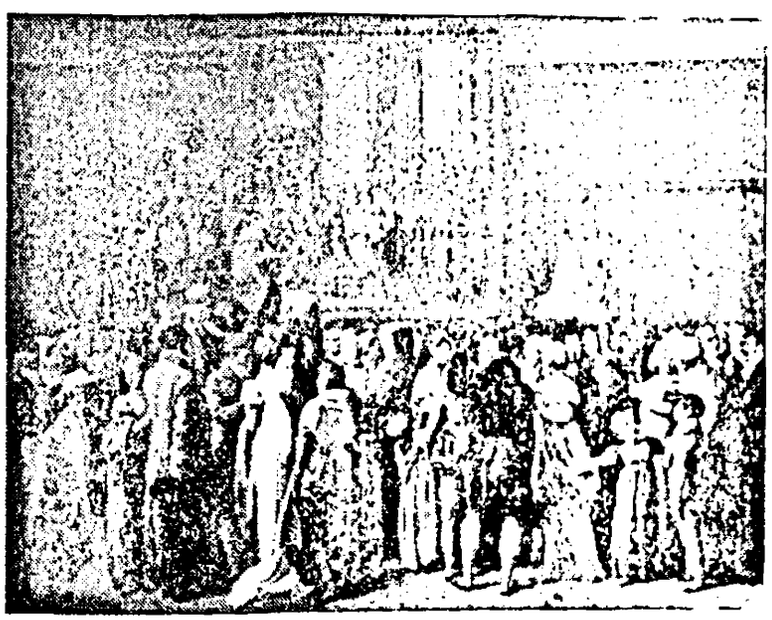


24 Jacques Louis David, *Die Sabinerinnen unterbrechen den Kampf zwischen Römern und Sabinern*, 1799; 385 x 522. Louvre, Paris

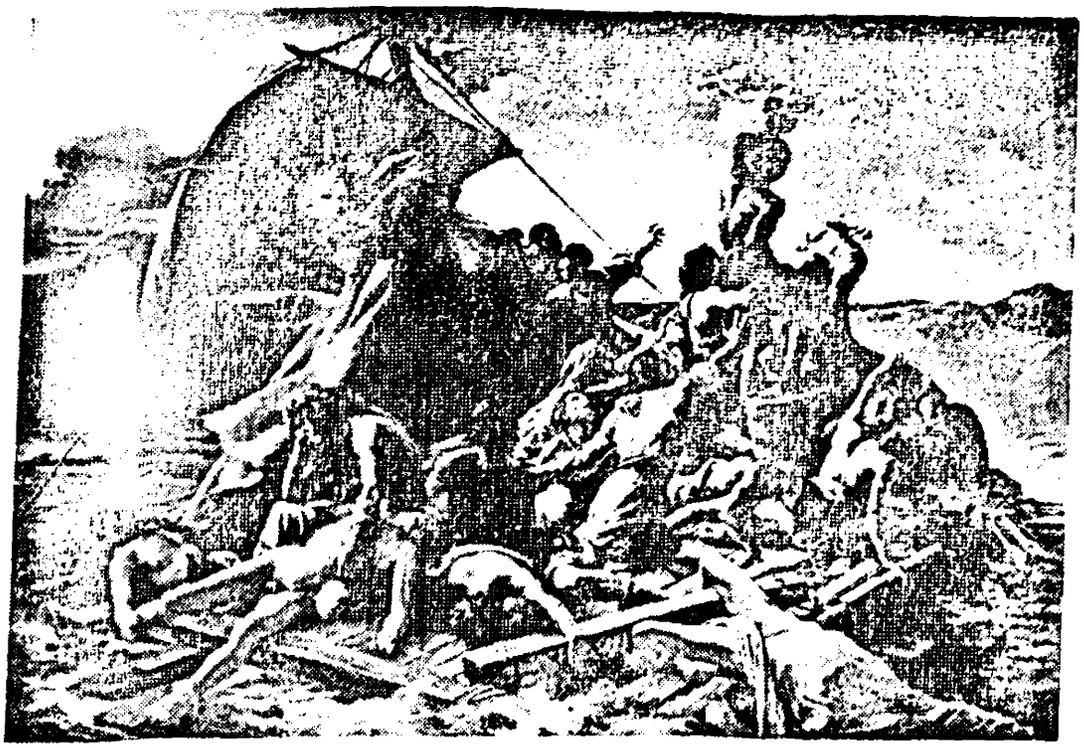
25 Jacques Louis David, *Napoleon überquert die Alpen am St. Bernhard-Paß*, 1801; ca. 260 x 220. Schloß Charlottenburg, Berlin.



26 Jacques Louis David, *Die Krönung des Kaiserpaars*, 1807; 629 x 979. Louvre, Paris



27 Louis-Léopold Bouilly, Die Ausstellung von Davids *Krönung des Kaiserpaars*, 1808. Privatsammlung, New York



28 Théodore Géricault, *Das Floß der Medusa*, 1819; 491 x 716. Louvre, Paris

29 Peter Heß, *Niederlage der Österreicher bei Wörgl am 13. Mai 1809*, 1832; 200 x 300. München, Residenz.

30 Eduard Julius Friedrich Bendemann, *Jeremias auf den Trümmern von Jerusalem*, Lithographie, 1835. Kunstmuseum Düsseldorf. Das verschollene Original maß laut *Kunst-Blatt*, 1835, S. 190, 7 Fuß x 12 Fuß

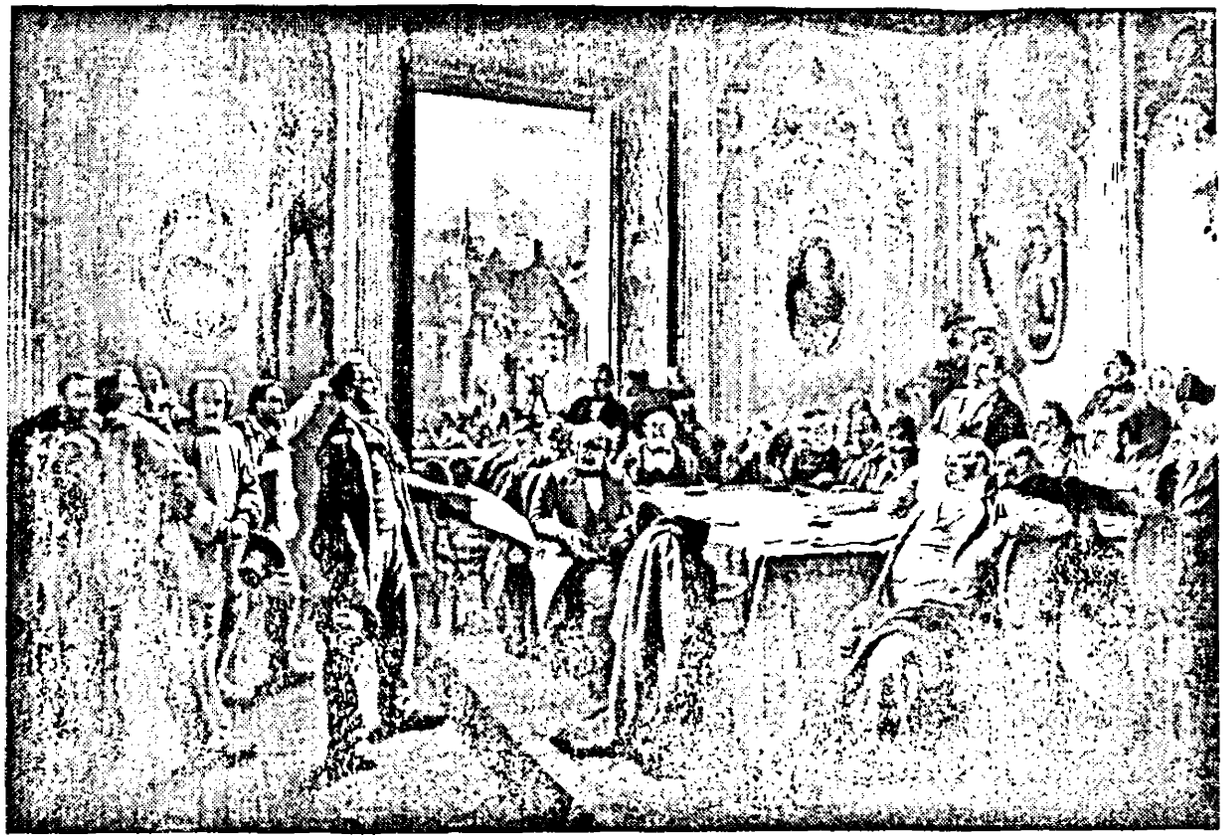
31 Carl Friedrich Lessing, *Die Hussitenpredigt*, 1836; 230 x 290. Kunstmuseum Düsseldorf

32 Friedrich Overbeck, *Der Triumph der Religion in den Künsten*, 1840; 392 x 392. Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.

33 Louis Gallait, *Die Abdankung Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipp II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555*, 1841; 485 x 683. Musée des Beaux-Arts, Tournai.

34 Eduard de Biéfve, *Der Kompromiß der flandrischen Edlen am 16. Februar 1566*, 1841; 482 x 680. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

35 Carl Wilhelm Hübner, *Die schlesischen Weber*, 1844; ca. 77 x 105. Eine von mehreren eigenhändigen Kopien des verschollenen Originals. Rheinisches Landesmuseum, Bonn.



36 Johann Peter Hasenclever, *Arbeiter vor dem Magistrat*, 1848/49; 154,5 x 224,5. Kunstmuseum Düsseldorf.

37 Emanuel Gottlieb Leutze, *Washington überquert den Delaware*, 1851; ca. 368 x 647. Metropolitan Museum of Art, New York.

[7]

L. Sachse & Co.,

Jägerstrasse Nr. 29. 30. 31.

Reichhaltiges Lager von *Oelgemälden der bedeutendsten neueren Schulen, Aquarellen, Handzeichnungen, Radirungen, Kupferstichen, Photographien und Lithographien etc., Prospecten, Stadtansichten und Albumsblättern.*

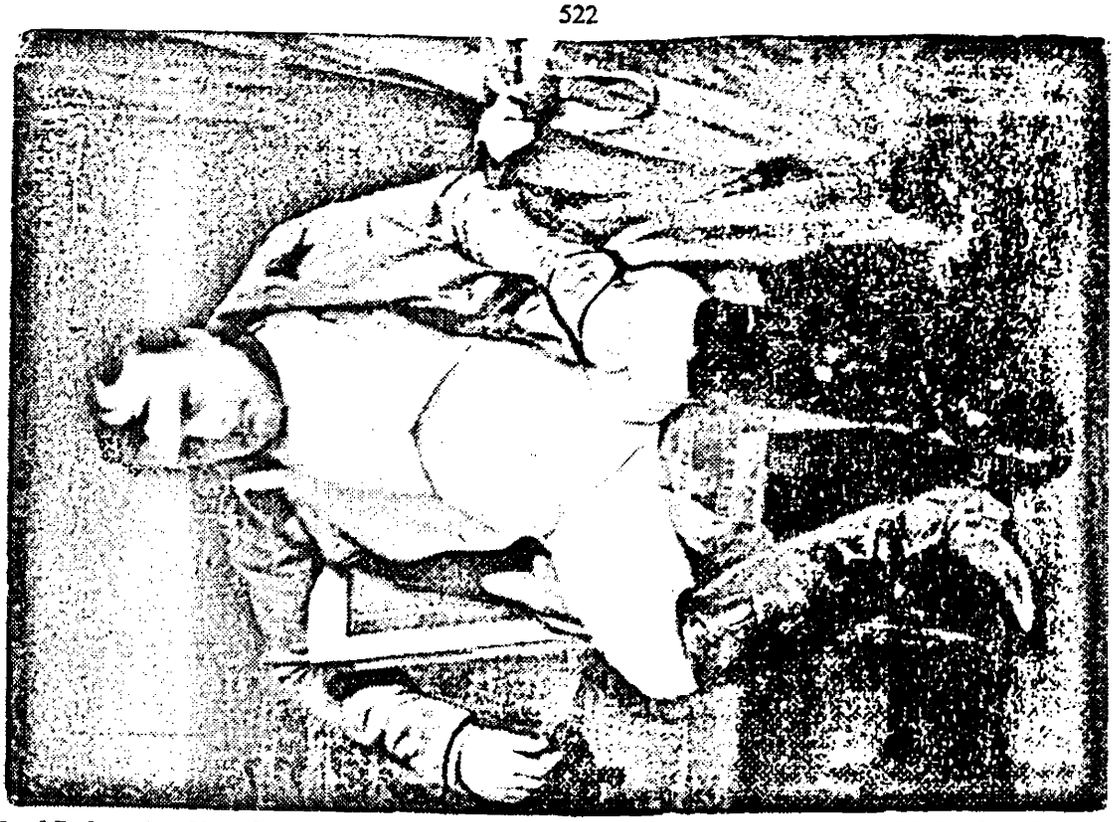
Lithographisches Institut und Kunst-Verlag.

Die permanente Gemälde-Ausstellung,

Jägerstrasse Nr. 29.

ist täglich von 10 bis 4 Uhr, gegen 5 Sgr. Entrée, geöffnet. Abonnements auf ein Jahr oder Halbjahr werden angenommen.

38 Werbung für Louis Friedrich Sachses Permanente Ausstellung. *Dioskuren*, 1856



39 Paul Delaroche, *Napoleon in Fontainebleau*, 1845; 180 x 137,5. Museum der Bildenden Künste, Leipzig.

Ausgaben (für die Verwaltung):

Lokal (wenn ein solches nicht unentgeldlich zu erlangen ist)	200	Thlr.	ob.	350	Gld.
Transport	200	„	„	350	„
Diener	300	„	„	525	„
Verpackung und Aufstellung	100	„	„	175	„
Antheil an den Kosten der Centralverwaltung	100	„	„	175	„
Summa	900	Thlr.	ob.	1575	Gld.

Einnahmen

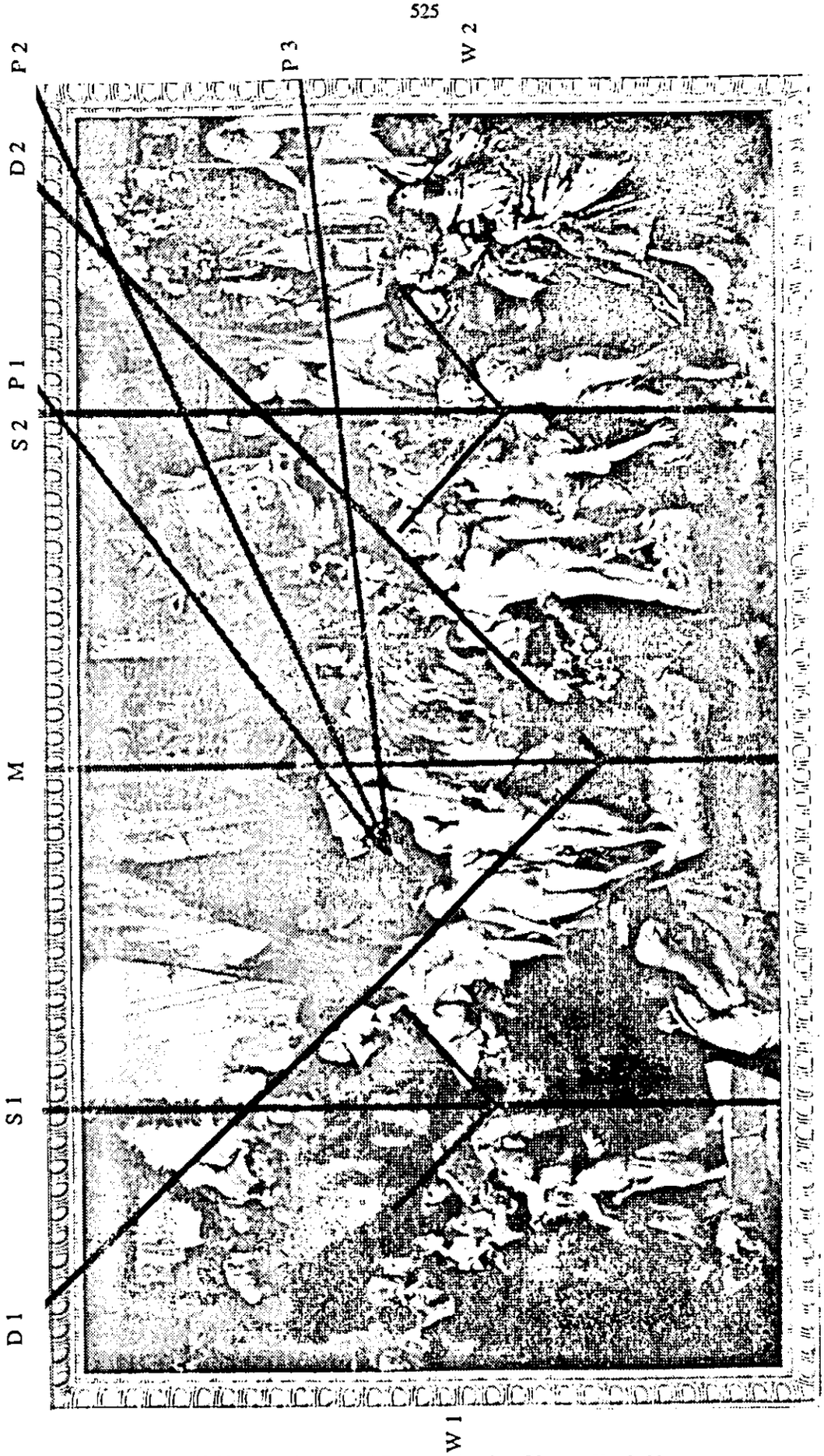
für eine Stadt von 20,000 bis 30,000 Einwohnern:

110 Familien à 4 und 5 Thlr. . .	500	Thlr.	ob.	875	Gld.
800 Einzelne à 2 Thlr.	1600	„	„	2800	„
1600 Eintrittsbillete à 7½ Sgr. oder 24 kr.	400	„	„	700	„
Etwaiger Beitrag des Hofes	200	„	„	350	„
Summa	2700	Thlr.	ob.	4725	Gld.
Fällt, wenn die Stadt keine Residenz ist, der Beitrag des Hofes weg . . .	200	„	„	350	„
so bleibt als Einnahme	2500	Thlr.	ob.	4375	Gld.
Ausgabe für die Verwaltung	900	„	„	1575	„
Bleibt Rest	1600	Thlr.	ob.	2800	Gld.
Geht nun hiervon der Jahresbeitrag an die Geschäftskommission ab mit . .	800	„	„	1400	„
so bleibt noch ein Ueberschuß von . . für Ankauf.	800	Thlr.	ob.	1400	Gld.

40 Ausschnitt aus dem Artikel "Motivirter Plan zur Durchführung der Ideen, welche in der von dem Karlsruher Künstlerverein an die im September 1860 in Düsseldorf abgehaltene Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft gerichteten Denkschrift niedergelegt waren", *Dioskuren*, 1861.

41 Hans Makart, *Der Einzug Karls V. in Antwerpen*, 1878; 520 x 952. Hamburger Kunsthalle.

42 Albrecht Dürer auf dem Gemälde Makarts



43 Komposition und Perspektive im *Einzug Karls V.*

44 Flämischer Elfenbeinschnitzer namens Luedelle, Triptychon mit dem Einzug Karls V. in Antwerpen, Kopie nach Makarts Gemälde, nach 1878. Virginia Museum, Richmond, Vereinigte Staaten von Amerika

45 Der Betrachter vor dem Gemälde Makarts

46 Durchschimmernde ältere Malschichten

47-48 Die Ehrenjungfrau mit Turban und Palmenzweig

49 Bernhard Strigel, *Kaiser Maximilian I. im Kreise seiner Familie*, 1515. Wien, Kunsthistorisches Museum.

50 (links) Konrad Meit (zugeschrieben), Karl V. als Siebzehnjähriger, 1517. Tonbüste; Gruuthuse-Museum, Brügge

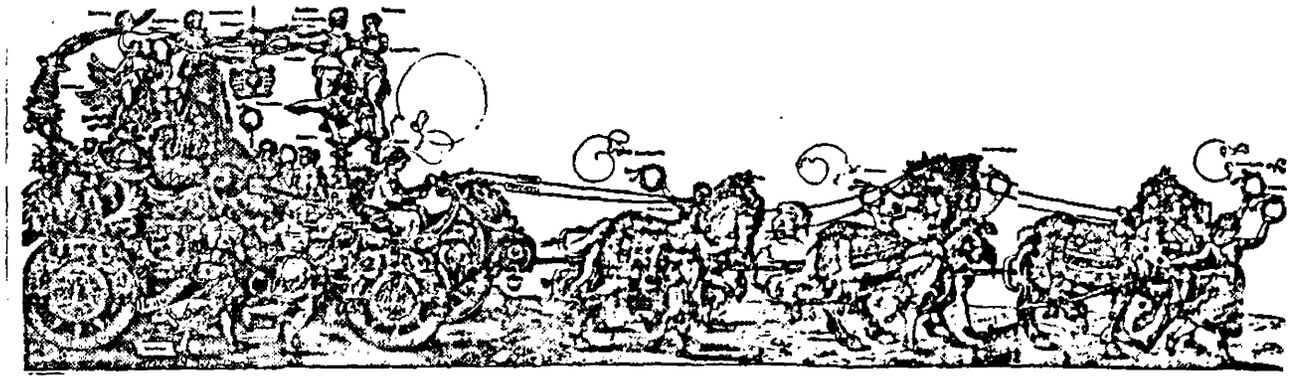
51 (rechts) Bernard van Orley, Porträt des jungen Karl V., um 1520, Ungarische Nationalgalerie, Budapest.

52 Karl V. auf dem Gemälde Makarts.

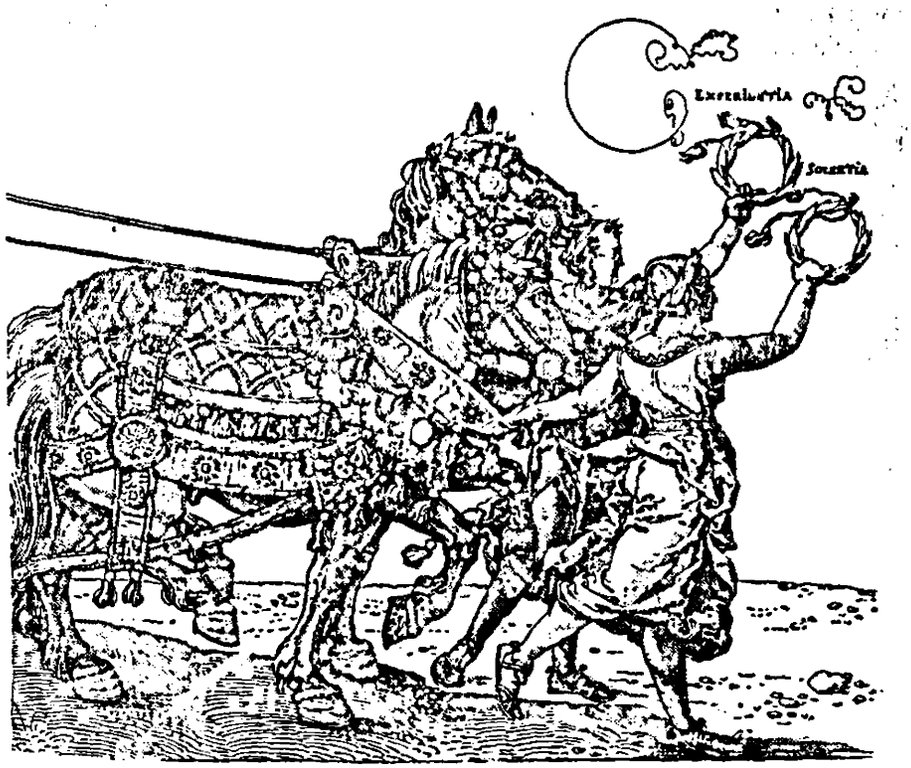
53 Albrecht Dürer, Selbstbildnis, 1500; 67 x 49. Alte Pinakothek, München

54 Der Standartenreiter mit dem Banner Antwerpens auf Makarts *Einzug Karls V.*

55 Albrecht Altdorfer, Die berittenen Bannerträger von Antwerpen, Salins und Mecheln, Holzschnitt, um 1516



56 Albrecht Dürer, *Der Große Triumphwagen Kaiser Maximilians I.*, Holzschnittfolge (Montage der Blätter zu einer Gesamtansicht), 1518.



57 Die Allegorien der Tüchtigkeit und der Erfahrung lenken die Pferde des Triumphwagens (Detail von Abb. 56)

58 Hans Makart, Vorstudie zum *Einzug Karls V.*, 1875; 127 x 240. Österreichische Galerie, Wien.

59 Werbung für photographische "Costüm-Portraits" der Teilnehmer am Kostümfest der Münchener Künstlergesellschaft Allotria im Februar 1876. *Kunst-Chronik*, 1876.

MÜNCHENER
KÜNSTLERFEST 1876.

Soeben erscheinen in Cabinetformat die Costüm-Portraits des Münchener **Künstler-Costümfestes**, welches im Februar d. J. in den Sälen des Königlichen Odeons, wohl einzig in seiner Art, stattfand.

Die ganze Sammlung, mit Hülfe von Künstlern zusammengestellt, und aus fünf unserer besseren photographischen Ateliers hervorgegangen, umfasst ca. 300 Nummern und enthält die Costüme und Portraits von Künstlern und Künstlerfrauen, der Elite des Adels, der Kaufmanns- und Beamtenwelt.

Der ganze Cyclus behandelt die bedeutungsvolle Epoche der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, eine Zeit malerischer, kleidsamer und zum Theil phantastischer Costüme aus Augsburgs und Nürnbergs Blüthezeit. Er enthält:

Kaiser Carl V. mit seinem Hofstaat, Ritter, Edelfrauen, Herolde, Landsknechte, Jäger, Sänger, Gelehrte, Reformatoren, Bürger und Bürgersfrauen, Gugelmänner, Scharfrichter, Kaufherren, Maler, Goldschmiede, Waffenträger, Hofnarren, Musikanten, Handwerker

theils einzeln, theils in Gruppen aufgestellt.

Zur Erleichterung der Auswahl habe ich *eine Muster-Collection in 2 Bänden à Band 25 Blatt enthaltend zusammengestellt und je mit einer sehr geschmackvollen Leinwanddecke mit Gold- und Schwarzdruckpressung und mit dem Titel: — „Münchener Künstlerfest 1876" — versehen,*

I. Band: Preis 36 Mark,
II. Band: Preis 40 Mark.

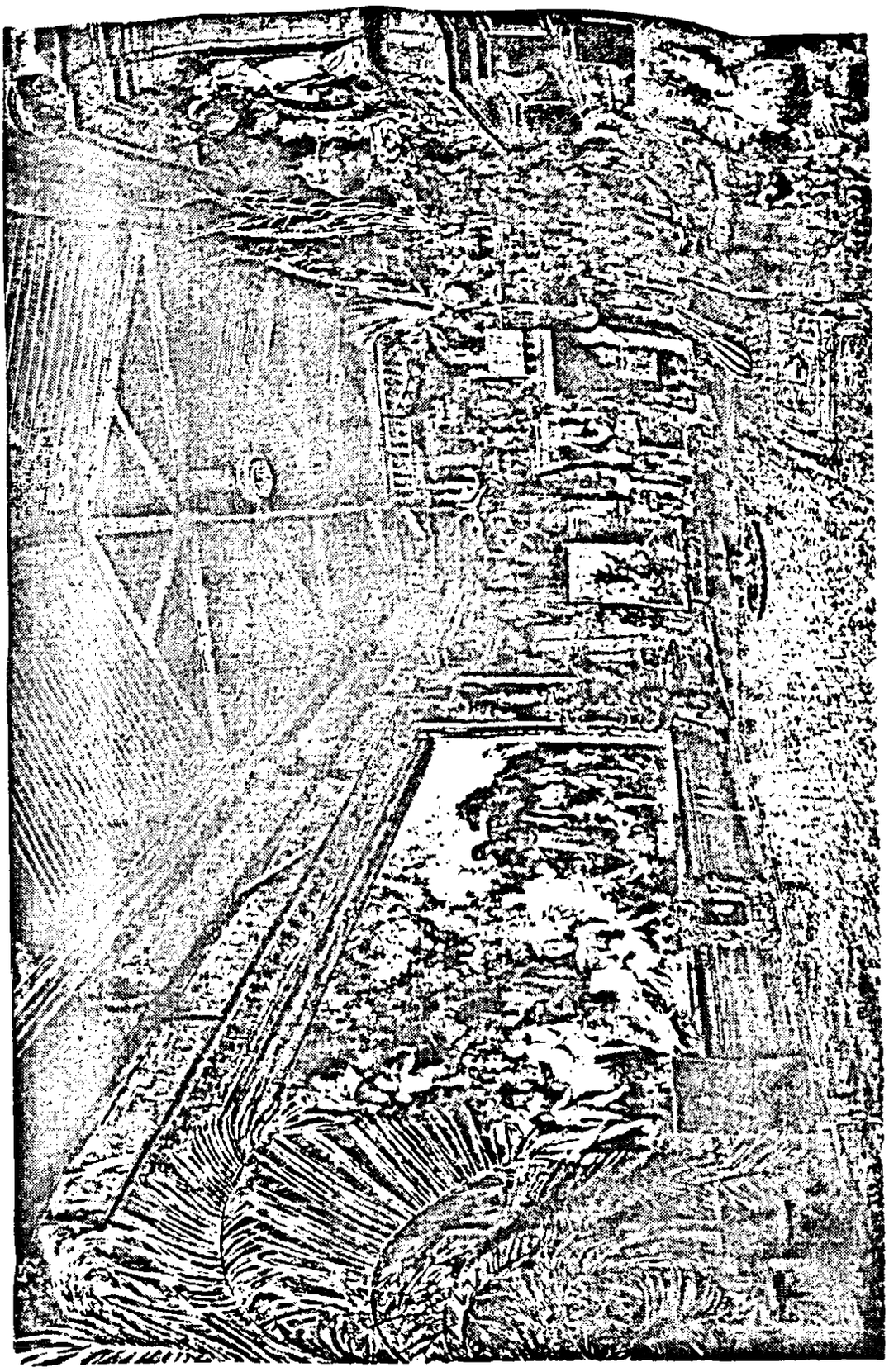
Adolf Ackermann,
Buch- und Kunst-Handlung,
Maximilianstr. 2, München.

60 Albert Landerer, *Einzug der schweizerischen Gesandten zum Basler Bundesschwur 1501*, 1855; 118 x 170. Öffentliche Kunstsammlungen, Basel

61 Carl Theodor von Piloty, *Thusnelda im Triumphzug des Germanicus*, 1872; 450 x 710. Neue Pinakothek, München.

62 Hans Makart, *Venedig huldigt Caterina Cornaro*, 1873; 400 x 1060. Österreichische Galerie, Wien

63 Hans Makart, Vorstudie zum *Einzug Karls V.*, 1876 oder 1877; 65,5 x 105,3. Hamburger Kunsthalle



64 Rudolf von Alt, *Das große Atelier Makarts*, 1885 (gemalt anläßlich der bevorstehenden Nachlaßauktion). Historisches Museum der Stadt Wien

Nr. 4862 Wien, Sonntag Neue Freie Presse.

Theater und Vergnügungen in Wien

am Sonntag den 10. März 1878.

K. k. Hofburg-Theater.

Geschlossen.

K. k. Hof-Operntheater.

„Die Königin von Saba."

Wiener Stadt-Theater.

„Die Räuber."

„Vaterunser, oder: Die Macht des Glaubens."

Carl-Theater.

„Der Courier des Czars."

„Die Erbschleicher von Paris."

„Bébé."

Theater an der Wien.

„Der böse Geist Lumpazivagabundus, oder: Das liederliche Kleeblatt."

„Die Czarevna."

Theater in der Josephstadt.

„Maria Candor."

Concert der Heinzelmännchen, oder: Die Unschuld aus dem Volkerthal."

Oesterreich. Kunstverein,

Stadt, Tuchlauben Nr. 8.

Täglich von 9 bis 5 Uhr:

„Kaiserin Elisabeth am Sarge Deak's."

Künstlerhaus,

Stadt, Lehrergasse Nr. 1.

Hanns Makart:

„Einzug Karl V. in Antwerpen"

Permanente Ausstellung.

Täglich geöffnet von 9 bis 5 Uhr.

K. k. pr. Kaiserin-Elisabeth-Bahn.

Auszug aus dem Fahrplane.

Abfahrt von Wien: Ankunft in Wien:

Wiener Rollschuh-Club.

(Sicsetang Mirak).

Jeden Sonntag, Dienstag und Freitag

PROMENADE-CONCERT.

Verlag der k. k. Hof- u. Staatsdruckerei in Wien.

Autographe

Correspondenzen

orientalische Angelegenheiten.

Gerold & Co., Buchhandlung in Wien, Stephansplatz.

Das wohlgetroffene Porträt

Sr. Heiligkeit

Papst Leo XIII.

Kupferstich-Auction.

Versteigerung.

C. J. WAWRA'S Kunsthandlung,

Wien, Plankengasse 7.

Kaiserl. königl.

Bau- u. Maschinen-Gewerbeschule

in WIEN,

Sommer-Semester 1878.

Die Direction.

Kunst-Auction Kenyon.

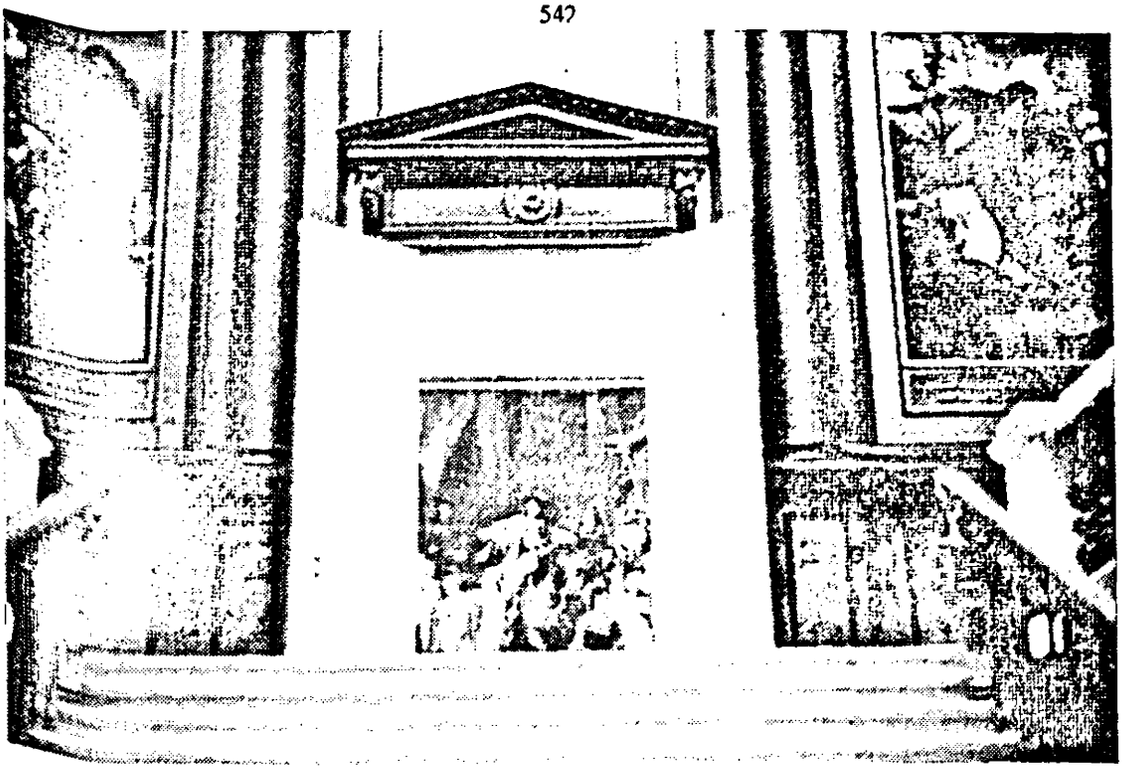
Versteigerung.

Versteigerung d. Bücher u. Prachtwerke.

Oeffentliche Ausstellung

C. J. Wawra, Kunsthandlung, Wien, Plankengasse 7.

65 Anzeigenseite aus der *Neuen Freien Presse*, März 1878



66 Blick von der Treppe zum Obergeschoß im Altbau der Hamburger Kunsthalle

67 Adolphe William Bouguereau, *Geburt der Venus*, 1879; 303 x 216. Musée d'Orsay, Paris

Vor dem Bilde Makart's im Künstlerhaus.

— Sie interessiren sich also auch für biblet historische Gemälde?
— Ja! denn wissen Sie, ich war heuer nicht auf dem Kostüm-Ball, und auf diesem Bilde, hab' ich gehört, sieht man auch alle Kostümirten Schönheiten.

Verantwortlicher Redakteur: Karl Zitter. — Buchdruck. Druck und Verlag von R. v. Waldheim. — Druck unter verantwortlicher Leitung von R. Rigl. — Graveure: Stadt, Gumpendorferstr. 13.

68-71 Karikaturen aus dem Satireblatt *Wiener Luft*, März und April 1878

BEITRÄGE für „FIGARO" und „WIENER LUFT" werden gut honorirt

MANUSCRIPTE werden nicht zurückgegeben

ALLE MITTHEILUNGEN werden franko erbeten an die REDAKTION: WIEN II., Taborstrasse Nr. 52.

Nr. 13. Beiblatt zum „Figaro". 1878.

Herr von Simpelhuber wird ungeduldig!

I begreif' nit, warum no ka Dichter auf den Einfall kommen is, die „Döblinger Französin" auf's Theater z'bringen, so wie 'n narrischen Schuster — 's beste Stück, was 's gibt und das a sein Glück g'macht hat! ... Acht Tag' sein's jetzt schon bald und i les' no allerweil nix, daß m'r so was z'seg'n kriegeten und Alles wart't schon d'rauf! .. I bin ka Dichter, aber so viel versteh' i do, daß der Stoff, wie m'r der Kellner von die „Hackeln" in der Josefstadt auseinander g'setzt hat, a „dramatisch's Leben" hat! ... Auch beim „Grundstein" warten's schon mit Schmerzen auf das Stück und beim „Riedhof" hat Einer sogar schon die Titeln von die „Bilder" in Vorschlag bracht. Ganz gute Ideen! „Ein Weib für Alles!" „Die Köchin als Königshof"; „Der Graf ohne Mazen"; „Der Ueberfall im Hemde!" „Das Grisi um den Zimmerherrn"; „Die Maskerade unterm Thor"; „Das Sattl für's Jenseits"; „Die verrätherische Linzertorten"; „Das Gespenst um Mitternacht"; „Lippenschaum und Spitalgurten"; „Mutterfreuden im Kerker"; „Der Detektive ohne Zündhölzeln"; „Hundertachtzig Fasttage oder die Söhne des höllischen Weibes." — Na, i sag' derweil nix, als daß, wann s' der rechte Dichter find't, der ihner das Stück aufsetzt, 's Theater zum d'erdrucken voll wird, aber wie g'sagt: der „rechte Dichter" muß s' d'rüber hermachen! Schad', daß i so was nit kann! ...

Die Auserwählten wollen auf dem Zentralfriedhofe um ihre Gräber eine besondere Hecke gezogen haben.

Was ist das für ein Geschrei, daß die Simmäre ein paar harmlose Personen getroffen hat! Mein Gott, die sind ja gar nicht so selten! Auch wir haben unsere Harmlosen gehabt!

Flocht, Feitner, Max Minter etc. etc.

Na, und wir etwa nicht auch?

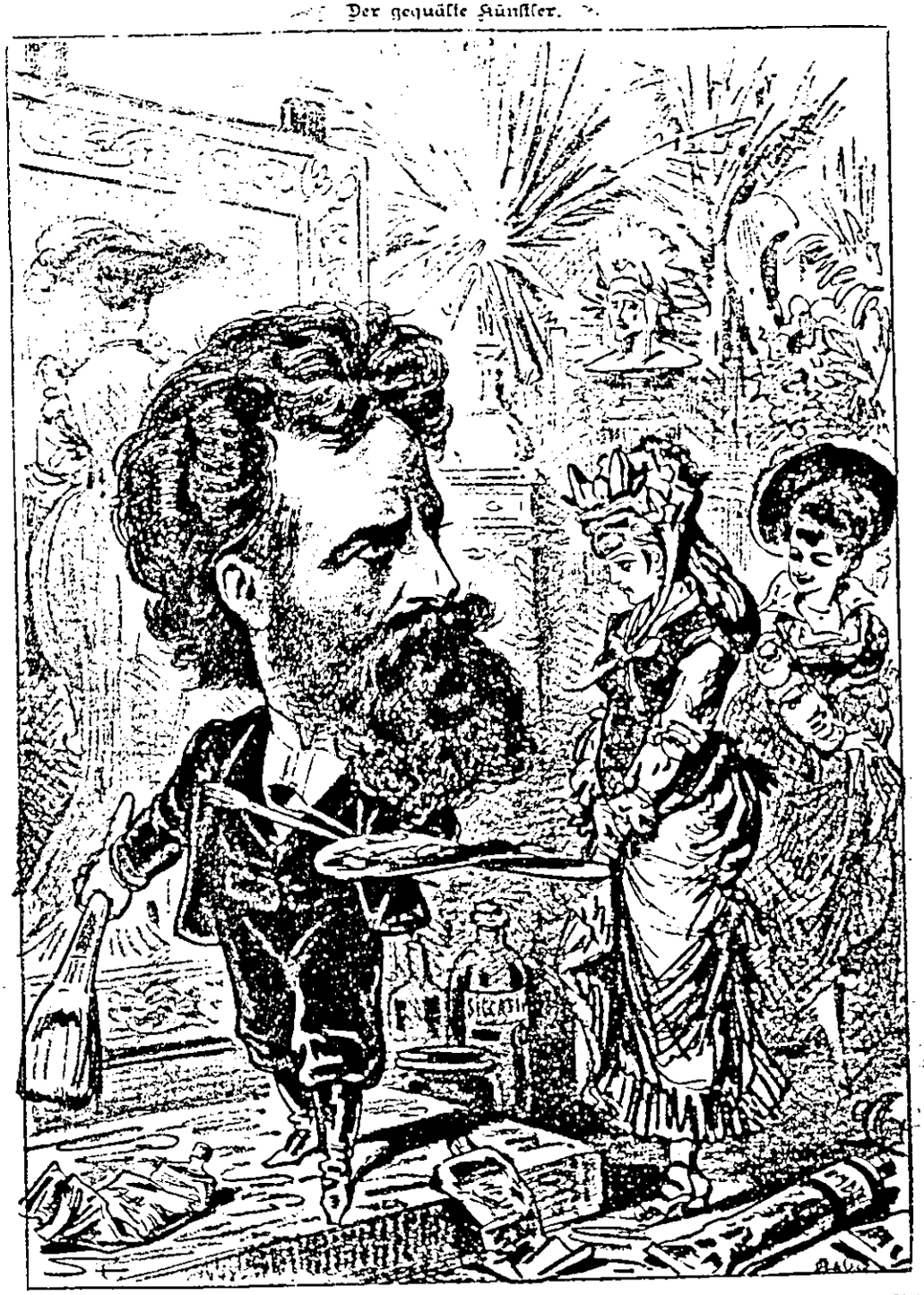
Verschiedene Gründer und Banken der sorgenschlimmen Zeit.

Neueste Mode nach dem Bilde von Hanns Makart.

Fleischhauermeister N.: Sirt, Vevi! das is Ani von die schönen Frau'n, die dem Makart zu seinen metrologischen Figuren als Modell gefessen san.
Fleischhauermeisterin N.: Ah! I waß net, aber i thät' dem Makart net sitzen und wenn er mich gleich als medizinische Venus malen möcht'!

Verantwortlicher Redakteur: Karl Stieler. — Charakteristik, Druck und Verlag von G. v. Maillinger. — Druck unter verantwortlicher Leitung von G. Hirth. — Lithographien: Gebrüder Schmitzberger

Der gequälte Künstler.



— Ich bitt' mir jetzt eine Ruhe aus — Sie sind schon die Dreiundbreißigste, die sich heute anfragt, ob's mir nicht sperr thunte: glauben Sie denn, ich mal' gar Keine mehr mit einem Gewand auf meine Bilder?

Verantwortlicher Redakteur: Karl Bitter. — Eigenthum, Druck und Verlag von A. v. Wasmuth. — Druck unter verantwortlicher Leitung von A. Sigl. — Expedition: Wien, Zimmerstraße 13

Schultz's Etablissement,
Neuerbaum 189 (eben außerhalb des Tanzthores).
Jeden Mittwoch, Donnerstag, Sonntag und Montag:
Grosse Tanz-Musik.
Empfehle 3 gute bayer. Kegelbahnen. Ludwig Heilmann.

Industrie-Ausstellung, Altona 1878,
im „Englischen Garten", Altona, gr. Freiheit 24.
Täglich geöffnet von Morgens 11 bis Abends 11 Uhr. Von 6 Uhr an:
Concert-Musik. Entree 30 ₰.
Die Ausstellungs-Commission.

Restaurant Franz Pfordte,
Wilkens Keller.
jetzt **Plan No. 10**, Ecke vom Rathhausmarkt.

Ausstellung des Colossalbildes
Einzug Carl V. in Antwerpen
von
Hans Makart,
Victoria-Hôtel. Alter Jungfernstieg No. 10.
Täglich geöffnet von 10—6 Uhr. Entree 1 M.
Abonnements-Karten für die Dauer der Ausstellung à 5 M. sind an der Casse zu haben.
Louis Bock & Sohn.

In meiner Kunsthandlung ausgestellt:
Photographien nach dem Colossalbilde
Einzug Carl V. in Antwerpen
von
Hans Makart.
Vorräthig in allen Größen von M. 1 per Blatt an.
M. Stettenheim, Neuendamm-Ecke.

Hans Makart:
Das Gretchen vor der Mater Dolorosa,
sowie noch eine große Anzahl anderer bedeutender Werke, welche bei vielen Gelegenheiten ausgestellt in der
Permanenten Gemälde-Ausstellung
Adolf Langraf,
Alter Jungfernstieg 1c.

Der neue Catalog der
Edition Peters
ist durch alle Musikalienhandlungen gratis und franco zu beziehen.

Musikalien-Leih-Institut
von
FRITZ SCHUBERTH
Neuerwall 49
Billigste Bedingungen. Eintrittsgeld.

Brautreigen.
Neuerdings Gebeten von Wohl M. 3. Hamburger Dom-Marsch M. 4. Heuslieder. Walzer. 1 M.
Musikalien-Abonnement:
2 Hefte jährl. 6 M. 3 Hefte jährl. 9 M. 4 Hefte jährl. 12 M. 6 Hefte jährl. 15 M. mit 16 M. Musikalien als Prämie.
Elegante Abonnementskarten.
Hugo Thiemer, Neuerwall 60.

Sagebiel's Etablissement.
Weihnacht-BAZAR.
Täglich bis zum 23. Decbr. incl. geöffnet.
Entree: Zahl 50 ₰. Frei 1 M.
Kinder in Begleitung Erwachsener die Hälfte.
Nummerirte Plätze à 1 M. 50 ₰ sind Morgens im Bureau und Abends an der Casse zu haben.
Casseöffnung 4½ Uhr. Anfang 5½ Uhr.
Das Programm wird täglich geändert.
Für 50 Pfennige [illegible]

HANSA-SAAL
Grosse
Dirigent: Königl. Musik
Während des Concerts werden [illegible]
Ausstellungen der Königl. A[illegible]
[illegible] Lieder, Damenstoffe, Billets, Koch und M[illegible]
Entree 30 ₰. Vorverkaufskarten 10 M. [illegible]

Concert
CONCO
Winter-
Promena
Dirigent: Capellm[illegible]
Das Etablissement ist in einen Garten umg[illegible]
das electrische Li[illegible]
Casse-Oeffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr.
Vorverkaufs- und Partout-Kart[illegible]
und der Preise haben keine Gültigk[illegible]
NB. Bestellungen auf die kleinen M[illegible]
Hüllen etc. werden täglich [illegible]
entgegengenommen.
Der Theater-Saal ist durch[illegible]
den 21. December, unbesetzt.

Unter den Linden.
Meins' E
Jeden Mittwoch und Donnerstag
Grosse Ta
Zugleich empfehle meine 8 bayerischen Kegelb[illegible]

M. Möller's
Concert-Saal.
Rathhausstrasse 39.
Heute: Erstes Auftreten d. engl. Chansonnette
Miss Ada Carlyle,
vom Alhambra-Palast in London.
Macht ganz besonders aufmerksam, daß ich hier
Specialität unter bekannten Coloren nur
zum dreimaligen Gastsp.
gewonnen konnte
Auftreten der mit dem ungetheilten Beifall
aufgenommenen Engländerin
Miss **Millie Cook**
und der zahlreich fest engagirten Mitglieder.

Convent-Garten.
Heute und folgende Tage:
Winter-Garten-Concert
von der Capelle des 31. Inf.-Reg., unter Leitung
des Capellmeisters Herrn Mohrhuttler.
Beginn 6 Uhr. Anfang 7 Uhr.
Entree à Person 30 ₰. Kinder die Hälfte.
Im Nebensaal: Restauration à la carte.
In den Concertpausen werden die Salons durch
Herrn Beleuchtungs-Inspector Schmuck vom Ham-
burger Stadt-Theater mit electrischem Licht er-
leuchtet.

Tonkünstler-Verein.
Sonnabend, d. 21. December:
Beethoven-Feier.
Trio. op. 70. No. 2.
Sonate für Piano. op. 90.
Streichquartett. op. 74.
Sonatt für Blasinstrumente. op. 71.
Am
Sonnabend, d. 28. December,
findet im
Jacob's Tivoli, St. Georg,
das
Schülerfest
der allgem. Gewerbe- und Baugewerkschule statt.
[illegible]

72 Anzeigenseite der *Hamburger Nachrichten*, Dezember 1878

Theater-Anzeigen.

Königliche Schauspiele.

Dienstag. Opernhaus. 64. Vorstellung. Fernando von Donna Rosenberg. Musik von Anton Rubinstein. Anfang 7 Uhr.

Schauspielhaus. 68. Vorstellung. Donna Diana nach Moreto von Kroll. Anf. 7 Uhr.

Kroll-Theater. 41. Vorstellung. Chaumiere Repräsentation de: Le fils naturel, Comedie en 5 actes, dont un prologue par A. Alexandre Dumas fils.

Mittwoch. Opernhaus. 65. Vorstellung. Die Zauberflöte von Mozart. Anf. 7 Uhr.

Schauspielhaus. 69. Vorstellung. Hamlet von Gorise. Anfang halb 7 Uhr.

Central-Theater. Neue Vorstellung.

Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater.

Dienstag: Benefiz-Vorstellung des Opernregisseurs Herrn A. Adolph. Unter gefälliger Mitw. Frau Jos. Sauer. Fräul. H. Gumbertz, Frl. H. Weinhardt und Frl. B. v. Elsenlanger, als Gäste. Auf allgemeines Verlangen: Das Veilchen, mit Liedern und Vorträgen von Mozart. Die schöne Galathee. Operette in 1 Akt. Auf a. Ö. v. Suppé. (Neuangeb. Frl. H. Weinhardt. Galathee: Frl. B. v. Elsenlanger). Der Kandierer und die Stearine. (Mit frohlichen Einlagen. Marie: Frl. M. Humberts.)

Mittwoch: Gastspiel der Frl. M. Humberts. Brunnenlied.

Wiener-Theater.

Dienstag: Doctor Klaus.

Mittwoch: D. diese Männer.

Ostend-Theater.

Dienstag: Gastsp. der Kais. Hofschauspielerin Frl. Therese Both. Dorf und Stadt.

Stadt-Theater.

Dienstag: Unter Beibehaltung der beiden Kassenopern: Zum 24. Male: „Obelisk Nebrit." (Margarethe: Frl. Clara Benna vom Stadttheater zu Aachen.)

Residenztheater.

Dienstag, den 11. März. Zum 2. Male: Zwei Damen. Schauspiel in 3 Akten aus dem Französischen des Paul Ferrier, nach einer Übersetzung von Richard Norten.

Victoria-Theater.

Dienstag. Wegen der schwierigen komischen Vorbereitung geschlossen.

Donnerstag, erstes Mal: Die Kinder des Kapitän Grant. Gr. Ausstattungsspiel mit Ballet von Julius Brüll und E. Timanie.

National-Theater.

Dienstag z. 3. M.: Atlantic-Pacific oder: Ein adeliger Schwindler.

Germania-Theater.

Dienst. z. bel. Ern. Gr. Pl. M. Unterhaltg. n. Fr. Reuter: Ultima Strantz. Dort 3. Bel. Gr. Lust.

Belle-Alliance-Theater.

Dienstag: Viertes Gastspiel des Herrn Director Fürst mit Gesellschaft aus Wien. (Zu Verlosung). — 3. 1. M.: Ihr O'Freiter. 3. 1. M.: Stan Wiener Röchin. 3. 1. M.: Baronesse u. Kindermädel. 3. 4. M.: Wenn geht zum Theater. — Anfang 7 Uhr.

Friedrichstädtisches Theater.

Direction: Adolph Ernst.

Dienstag: 3 Frauen. Feinc. Der selige Otto.

Nouveau-Théâtre.

Dienstag: Fanny.

Mittwoch: Benefiz f. d. Jos. Albert Hoch. Zum 1. Male: Emmes Namen.

Kroll-Theater.

Dienstag: Breeiela. Anfang 7½ Uhr.

Wintergarten-Theater.

Dienstag: Nur noch 9 Mal: Die Angeln Engelsspielen. Große phantastisch-humoristische Darstellung. Auftreten des Italienischen Opern-Trio von Sgr. de Luca, der ungeheuren, enthusiastischen Clowns Geb. Jet, des Japanesen Daimui und der vier Bauchredner Grimm. Elliott. — Theater-Vorstellung.

Der berühmte Tenorist Signor Carlo wird in einigen Tagen seine Vorstellungen beginnen.

Auf vielseitiges Verlangen.
Mittwoch den 12. März. Wiederholung der mit großem Beifall aufgenommenen

Nachmittags-Vorstellung von 4—6 Uhr

(nicht rauchen).
Billets hierzu nur vorher im Theater-Bureau zu haben.

Vergnügungs-Anzeigen.

Concert-Haus. Bilse-Concert.

Sanssouci.

Heute Concert.

Villa Colonna.

Dienstag den 11. März
Großes Concert
! Bei freiem Entree !
ausgeführt v. d. Hautboen d. Garde-du-Corps-Regim. unter Leitung des Hrn. Kranz.
Auftreten des verehrten Gesangs-Jungen H. Hans Allmann aus Stuttgart.
Anfang 7½ Uhr. Kaufmann.

Dienstag d. 18. März, Abds. 8 Uhr im Saale der Singakademie.

Concert mit Orchester

des Pianisten

Carl Heymann,

unter gefälliger Mitwirkung der Concertsängerin Frl. Marie Schmidtlein.

Billets à 4, 3 und 2 Mk. in der Königl. Hofmusikhandl. von Ed. Bote & G. Bock, Unter den Linden 3 und Leipzigerstr. 37.

Zum Besten des Bayreuther Fonds.
Mittwoch d. 26. März (Sterbetag Beethovens) Abends 7½ Uhr im Saale des Architekten-Hauses: (Art Nouveau)

Vortrag

der fünf letzten grossen Klavier-Sonaten Beethoven's vom Doctor

Hans von Bülow.

Billets: Saal à Person à 6 Mk., Vorsaal, Logen à 3 Mk., Balkon à 2 Mk. in der Hofmusikh. v. Bote u. Bock, Leipzigerstr. 37 und Lauter und Leuder 4.

Castans Panopticum.

Geöffnet v. 10 Uhr Morg. bis 10 Uhr Abds. Entree 50 Pf., Kinder 25 Pf. Garderobenkammer 10 Pf. extra.

Ausstellung in der K. Nationalgalerie.
Werke von Friedrich Preller.
Eintritt frei. Katalog 50 Pfennig.

Die Kegelmann'sche Küche,

31 Kurstrasse 31,
empfiehlt sich zur Ausführung von Diners, Souper u. Soupers, sowie ganzen u. Schüsseln jed. Art. Frischeste v. Huhn täglich frisch.

von Occultistik.
Sonntags 2 Vorstell.
Kaiser-Wilhelm-Saal
Kaiserstr. 37.
Neue Programm:
24. März:
Letzte Vorstellung.

Vorläufige Anzeige!

Zoologischer Garten Berlin.

Nur auf kurze Zeit!

Von Mittwoch den 12. März an wird eine

Lappländer-Truppe,

bestehend aus 10 Personen Männer, Frauen u. Kinder, im Zeltgarten Gelegenheit zum Zuschlagen.

Zuletzten Führen mit sich Renntiere, Hunde, Schlitten, Lappen-Zelte, eine ethnographische Sammlung, die leider nicht weiter existirt, u. wird Vormittags von 10—12 Uhr u. Nachmittags von 2 Uhr zur entreinenden Tonkünstlerin zu Vorzeigen das Vorzüglichste Zum und Zeichen als: Einlagen von Renntiere mit Schlitten, Schwerlasten, Kunstschlitten u. s. w. gezeigt.

Entree wie gewöhnlich.

Rudolf Dressel

Hof-Zeltrest.
Restaurant I. Ranges.
Diners. Anfang 7½ Uhr.
Gemütlich Wiener und feinster Berliner Lager, reiche Weine.

Moabiter Klosterbräu.

20 Flaschen mit Patentverschluss für 3 Mark; pro Flasche 10 Pf. Pfand. Flaschenverschluss ohne Pfand gegen Quittung. Bier frei ins Haus.

Brauerei Moabit.

Berlin, im März 1879.

Berliner Flora.

Grosse Friedrichstr. 218.
Ausschank von Moabiter hellem Lagerbier à Glas 15 Pf.
„Moabiter Klosterbräu" à Glas 10 Pf.

Bekanntmachung.

Vorträge des Berliner Vereins für häusliche Gesundheitspflege

in der Aula der Luisenstädtischen Gemeindeschule, Brunnenstraße Nr. 13. Beginn 8 Uhr.

Am 11. März.
Vortrag des Herrn Geheimen Regierungsrath Dr. Hirt-Breslau
„Über d. Schutz d. geistigen Gesundheit."
Billets zum Preise von 1,50 Mk. für den ganzen Vortrag in der Königl. Hof-Buch- und Kunsthandlung von Schneider & Comp., Unter den Linden 21 und an den Abenden der Vorträge an der Kasse.

Hans Makart's Colossal-Gemälde

„Einzug Kaiser Karl V. in Antwerpen."
Ausgestellt im Uhrsaal der Königl. Academie der Künste, Unter den Linden. — Täglich geöffnet von 10—4, Sonntags von 11—2 Uhr. Entree 30 Pf., Donnerstags 1 Mark.

Oberwalde, den 6. März 1879.
Der Magistrat.

Wegen Aufgabe meiner Schule empfehle ich Herrn Hermann, Grenzstr. 34.

Benachrichtigung.
Am 2. April verlege ich meine

höhere Töchterschule

von der Kochstr. 47 nach der Friedrichstr. 235.

Ein grosser Garten ist zur Benutzung für die Schul-Kinder vorhanden. Bis 1. April persönlich zu Anmeldungen in der alten Wohnung entgegen.
Auguste Bloch.

Höhere Töchterschule, Luisenufer 29.

Der Sommercursus beginnt am 1. April.
Richard Vogeler, 3—4 Uhr.

Militär-Musik-Potsdam.

Wegen Vorbereitung z. Friedens-Diam., zum Geburts-Jubiläum u. Ball-Diam. z. 18. März d. Jahr-Herrn Musik-Dirig. Pogo, 1 Kurt 15 Rgr. W. v. Seydlitz, Ch. d. L.

Zu meinem 12jähr. Geschäftsjubiläum eine Kinder gl. Bic. g. n. rel. Preise, Ber. unter: Ba. V. 414 Exp. d. Ztg., Königstr. 30.

Eine 4 Tage a. d. Fr. Sprachen, angeschlagen, in England, welche französisch u. engl. spricht, aber nicht deutsch, sucht in einer feinen Familie in Frankfurt

Stellung als Lehrerin,
am liebsten auf dem Lande.
Gefl. Anerbieten unter S. 343 werden an Rudolf Mosse in Hamburg erbeten.

Eine 1879 höhere Schulbildung geprüfte Lehrerin, evang. Christ, bisher mit Erfolg an einem Pensionsunterrichtsinstitut thätig, sucht entsp. Stellung in einer namhaft. Geb. Offert. an Rud. Mosse, Jena.

Wie gern, wenn die Zeitung das, was Mosse in Treitsch und gegenwärtig, sucht man junges Mädchen als Gesellschafterin, der im Stande ist, in der fremden Sprache, Interesse und Gemütsleben zu geben.
Franco-Offerten von richtiger Adresse an
Mr. M. Quado,
Nr. 12 Via S. Andrea delle Frate a. Roma, Italia.

In einer Provinzial-Stadt, Nähe Berlin, Gymnasialstadt, ist 1 kath. Bürgerschule mit 1 Oberklasse, Einrichtung, Lehrer und gewünschte Beaufsichtigung.
Gefl. Anerbieten erbeten an Herrn Eduard Heidepriem, Schiffbauerdamm Nr. 31.32. Gh. Hermann, Berg-gerichtl. 30.

Erziehungsanstalt.

Bestens empfohlene Real-Gymnasialanstalt verb., bekanntes für sehr empfehlenswerthes Institut, wenn der elterliche Schwiegervater nicht recht beschäftigt ist. Alle der Vertretung. Auch für den einjährigen Dienst reif, für die oberen Gymnasial- und Realklassen. Institutsvorsteher 1200 Mark. Schulbesuch Holland u. Brabant u. D. bei Eltern.

Für einen 8jährigen Knaben gut erzogenen Kinder 10 aus Lehrer einer Schulamts-Kandidaten, welcher gute Zeugnisse aufzuweisen hat. Gefl. Anfragen mit Gehaltsangaben u. welche man einzusenden unter K. A. Neumann bei Pitzburg i/Pommern.

Eine Beamtentochter von außerhalb, Kinderfreund erziehen, wünscht solche, die noch mütterlicher Pflege bedürfen, in Familien zu erziehen. Näheres bei Frau Lundbauer Dorlchmann, Kirchberg-Straße, Gebrüder Lorenbeck.

Der dafür geeignet, Verkehrt, b. Herrn Dir. Hachmann, Grunaberstr. 34, persönl. wird, daß wir so glänzend d. Artistik-Gram bestehen, Trauth und Sch. Dank. Lieber Garn.

In der Nähe von Berlin eine Brauerei gesucht der einer Hebamme. Gef. a. Erzieungsbeh. bel. unt. F. Z. 227 Rudolf Mosse, Berlin W.

Pensionat

von Frau Agnes Müller,
Meißen am Markt Nr. 40, 1.
Auf den Chören an einige bei vorzüglich Sicherung zu bringen. Beaufsichtigungen nützlich.

in schwedisch-grünem Granit, Thonit, schlesischem Marmor, sowie alle anderen Grab-Denkmäler in Auswahl von mehreren Hunderten.

Fabrik u. Lager SW. Johanniter Str. 7. R. Tauchert.

73 Anzeigenseite des *Berliner Tageblatts*, März 1879

Wohin geht man heute?

…liche Schauspiele.
…Opernhaus. Martha, oder: Der …mond. Oper von F. von Flotow.

…8. 72. Vorst. Die Komödie der …spiel von Shakespeare. Vorher: …Lustspiel von A. Wilbrandt. Anfang …

…ernhaus. Feramors. Oper von …n. Anfang 7 Uhr.
…8. 73. Vorstellung. Die Jäger. …von A. W. Iffland. Anfang 7 Uhr. …Sonnabend und Sonntag. Made-Belle-Isle.

…allner-Theater.
…Zum 1. Male. Von Ohr zu Ohr. …ten von A. Stettka.

…ebenz-Theater.
…d Sonntag. Zwei Damen. …Besten der Unterstützungskasse des …ter Presse". Einmaliges Gastspiel …Niemann und des Herrn Karl …ora. Wie denkne Sie über

…rthelmstädtisches Theater.
…Gastspiel des Fräul. A. Humberto. …er Kurmärker und die Picarde. …spiel des Fräul. Humberto. Das …er Kurmärker und die Picarde. …Act).

…ictoria-Theater.
…astspiel der ersten Solotänzerin …Merante, von der großen Oper in …v Cherpsanni (Elmina), des Herrn …Glenarvan). Zum 1. Male: Die …apitain Grant. Großes Ausstat…Bildern von Jules Verne und …Anfang 6½ Uhr.
…bend gelösten Billets haben Sonn…

Stadt-Theater.
…Zum letzten Male: Dorf und …piel in 5 Acten von Ch. Birch…: Frl. Thesia Klinkhammer.) …Parquet 1,50, Logen 2, 3 und

Sonntag findet das erste …sherigen Königl. Hof… in Frl. Anna Haver…mt statt! Die Künstlerin tritt …Medea" auf. Näheres die …r Billetverkauf beginnt schon heute!

…tional-Theater.
…tlantic Pacific, oder: Ein ehr…ter. Großes Ausstattungsstück in …Bildern von Pierre Laplanche.

…-Allianz-Theater.
…Erneuerte Gastspiel des Herrn …mit Gesellschaft aus Wien. Zum …Teufel im Kloster. Posse mit …ldern von Carl Elmar. Anfang

…s Salamonsky.
…15 Kronprinz, Schimmelhengst, …or. Austr. der besten Kunstreiter …d Mr. Gärtner, der Pariorre…nts und Mr. Cäsar, der Damen …ffn. Zum Eklat u. Guillenume. …m 1. Mal. Die Nibelungen, …ite Siegfried. Sonnt. 2 Vorstell. …Nachm. (Halb Kaiserwetter) Pers. …1. gewöhnl. Pr. Die Nibelungen

Sanssouci.
4a. Kottbusserstr. 4a.
Letzter Familien-Ball.
Gesellschafts-Toilette.
Billets f. Herren 1,50 Mk., f. Damen 1 Mk.
Anfang d. Concerts 8 Uhr. Anfang d. Balles 9 Uhr.

Permanente Kunst-Ausstellung
des Vereins Berliner Künstler.
Commandantenstrasse 77/79.
Täglich geöffnet von 10—4 Uhr.
Sonntags von 11—2 Uhr. Entrée 50 Pf.
Neu, für kurze Zeit:
M. Munkácsy
in Paris: „Milton, seinen Töchtern das verlorene Paradies diktirend".

Central-Skating-Rink.
22a. Bernburgerstr. 22a.
Heute: Gr. Zigeunerinnen-Ballet-Quadrille auf Rollschuhen. Concert 7½ Uhr. Ballet 9 Uhr. Entrée 1 Mk. Morgen Gr. internationaler Rinkkampf.

Colosseum.
Grand bal paré.
Auftreten der Gesellschaft Frln. Louise und Emilie Mende und Herren Andy und Richard Kessler.

Concert-Haus.
Bilse-Concert.

Ballhaus.
Jeden Abend Ball.
Eröffnung 9 Uhr. C. Deichmann.

A. Lücke, früher Busch,
Spandauerstr. 27.
Grosser Frühstücks- u. Mittagstisch sowie reichhaltige Abendkarte.
Moabiter Klosterbräu
à Glas 20 Pf.

Aux Caves de France Weinhdlg. z. Einführung reiner Franz. Weine. Sonnabend d. 15 März. Jerusalemerstr. 48. Table d'hôte 1—3 Uhr à 1,75 M incl. ½ Liter Garrigues. Erbsensuppe. Cervelatbrodchen. Hecht à la maître mit Kartoffeln. Rostbeef à l'anglaise mit pommes de terre frites. Pflaumen-Compot u. Salat. Butter und Käse mit Pumpernickel u. Rheinisch Brod. Obst. — Alexanderplatz. Königsbrücken-Ecke. Bouillon m. Nudeln. Frische gebackene Heringe mit Citron. Rinderbrust mit Meerrettig, Bouillon-Kartoffel und Wirsingkohl. Perlhuhnbraten. Compot u. Salat. Butter u. Käse mit Pumpernickel und Rhein. Brod.

Hans Makart's
Kolossal-Gemälde
„Einzug Kaiser Karl V. in Antwerpen".
Ausgestellt im Uhrsaal der Königl. Academie der Künste, Unter den Linden. — Täglich geöffnet von 10—4, Sonntags von 11—2 Uhr. Entrée 50 Pf. Donnerstag 1 Mark.

Grand Restaurant F. Jahn.
12. Unter den Linden 12.
Dem geehrten Publicum die ergebene Nachricht, dass vom Sonntag, den 16. cr. ab das nach Münchener Methode eingebraute malzreiche
Moabiter Klosterbräu
à Glas 20 Pf.
verschänke.
Diner von 12—5 Uhr à Convert 1,25 Mk., im Abonnement 1,10 Mk.

Vorläufige Anzeige.
Eröffnung der Bockbier-Saison
Sonntag den 23. d. Mts.
Berliner Bock-Brauerei,
Tempelhofer Berg.

74 Anzeigenseite der *Berliner Börsen-Zeitung*, März 1879

Einnahme

[illegible]

407a von 6570 Stück 50 Pf. [illegible]

2.628 Mk. 20 Pf.

Ausgabe.

Zuschüsse Leipzig-Dresden	15.	—
Zeitungsanzeigen	[illegible]	[illegible]
Zuckerkanzeigen	25.	20.
Dreipunkanzeigen	52.	—
für Plakate	[illegible]	[illegible]
Reservekosten d. „d. Ausg."	102.	87.
Insgl. der „der Ausg."	29.	70.
für Assistenten, Wärter	60.	—
Telegramme nach Wien	3.	10.

2625. [illegible]
436. [illegible]
2188. 93. [illegible]

[illegible]

75 Schlußabrechnung der Ausstellung des *Einzugs Karls V.* im Dresdener Kunstverein, August 1879

Malkart-Ausstellung

1.	213.	106.	50	95	9.	50	116		500	[illegible]
2.	322.	161	—	30.	3	—	164	—		[illegible]
3.	471.	235.	50	—	—	—	235.	50	500	[illegible]
4.	421.	210.	50	—	—	—	210	50		[illegible]
5.	324.	162	—	—	—	—	162	—	500	[illegible]
6.	407.	203.	50.	90.	9	—	209.	50.		[illegible]
7.	403.	201.	50.	37	3	70	205	20.		[illegible]
8.	399.	199.	50.	91.	9	10	208	60	500	[illegible]
9.	214	107	—	38.	3	80	110.	80.		[illegible]
10.	681.	340.	50.	78.	7	80.	348	30.		[illegible]
11.	493.	246.	50.	72	7	20.	253.	70.	500	[illegible]
12.	525.	262.	50.	86.	8.	60.	271	10		[illegible]
13.	504.	252	—	80.	8	—	260	—	500	[illegible]
14.	375.	187.	50.	73	7	30.	194.	80.		[illegible]
15.	322	161.	—	48.	4.	50.	165.	50.		[illegible]
16.	339	169.	50	40.	4	—	173	50	500	[illegible]
17.	592	296.	—	55.	5.	50.	301.	50.		[illegible]
18.	440.	220	—	62.	6	20.	226.	20		[illegible]
19.	374	187.	—	44	4.	40.	191.	40.	500	[illegible]
20.	391.	195.	50.	20.	2	—	197	50.		[illegible]
21.	291.	145.	50	18.	1.	80.	147	30		[illegible]
22.	254.	127.	—	19.	1.	90	128.	90		[illegible]
	8749.	4374.	50.	1098.	107.	60.	4482.	10.		[illegible]

76-77 Liste der täglichen Besuchzahlen und Einnahmen in der Dresdener Ausstellung, August 1879

Tag	Einnahme Thlr.	Einnahme Sgr.	Einnahme Pf.	Einnahme Thlr.	Einnahme Sgr.	Einnahme Pf.	Anmerkungen
	8349	4370	10	1876	7	6	4482
August 23.	343.	171.	50.	73.	3.	10.	149. 20.
24.	553.	276.	50.	69.	6.	10	283. 40.
25.	349.	174.	50.	—	—	—	174. 50.
26.	303	151.	50	—	—	—	151. 50.
27.	424	214.	50	—	—	—	214. 50.
28.	410	205	—	—	—	—	205 —
29.	349.	174.	50.	87.	8.	10.	183. 20.
30.	518.	259	—	202.	20.	20.	239. 20.
31.	1186.	593	—	342.	39.	20.	632. 20.
	3941.	1970.	50.	1879.	184.	10.	5735. 40.

Summarische Tabelle

1270 Thlr. 50 Sgr. Silber aus M. Vielaunder 1819. Oder Silberg.

Summa

Fremdenführer.

…werthe Firmen der besten Café's, Restaurationen, Weinhäusern, Bierlokale, Bäder und diverser Geschäfte:

gemälde-Ausſtellung von A. Schmidt
Sophienstrasse 1.
Eintritt frei. — Große Auswahl guter Bilder.

etour-Billets für Eiſenbahnen und Dampfſchiffe werden gekauft u. verkauft
tnat. Eiſenbahn- und Dampfſchiff-Retour-Billeten-Bureau,
Eiſenmannſtr. Nr. 4 (nächſt der Neuhauſerſtraße).

Für Kunſtfreunde!
e Originalgemälde, im In- und Auslande geſammelte Werke altdeutſcher,
er und niederländiſcher Meiſter verkäuflich. Zu ſehen von 2 bis 5 Uhr.
Josef Augerer, Sendlingerſtraße 61/2.

Pianoforte-Magazin
cialitäten: kreuzsaitige Concertflügel mit Prolongement;
saitige Pianinos mit Oktavklängen; kreuzsaitige Pianinos
mit Post'scher Doppel-Dämpfung.
Müller, Firma: Ant. Post, Mathildenstr. Nr. 6/I.

Heute Freitag den 12. September 1879
Eröffnung
der
AUSSTELLUNG
des weltberühmten Coloſſalbildes
Hans Makart's
Einzug Kaiſer Karls V. in Antwerpen
im
Königl. Odeon
von 9 bis 6 Uhr. Entrée 1 Mark.
E. A. Fleiſchmann's
Hof-Buch- & Kunsthandlung.
6188

78 Anzeigenseite im *Münchener Fremdenblatt*, September 1879

1880.

FIRST EXHIBITION

AT THE

HANOVER GALLERY,

47, NEW BOND STREET,

ENTRANCE FROM MADDOX STREET

Proprietor.—Mr. S. WEIL.

Managers:

F. J. PILGERAM. L. H. LEFÈVRE.

THE EXHIBITION IS OPEN FROM 10 TO 6.

ADMISSION, ONE SHILLING.

DESCRIPTIVE CATALOGUE, SIXPENCE.

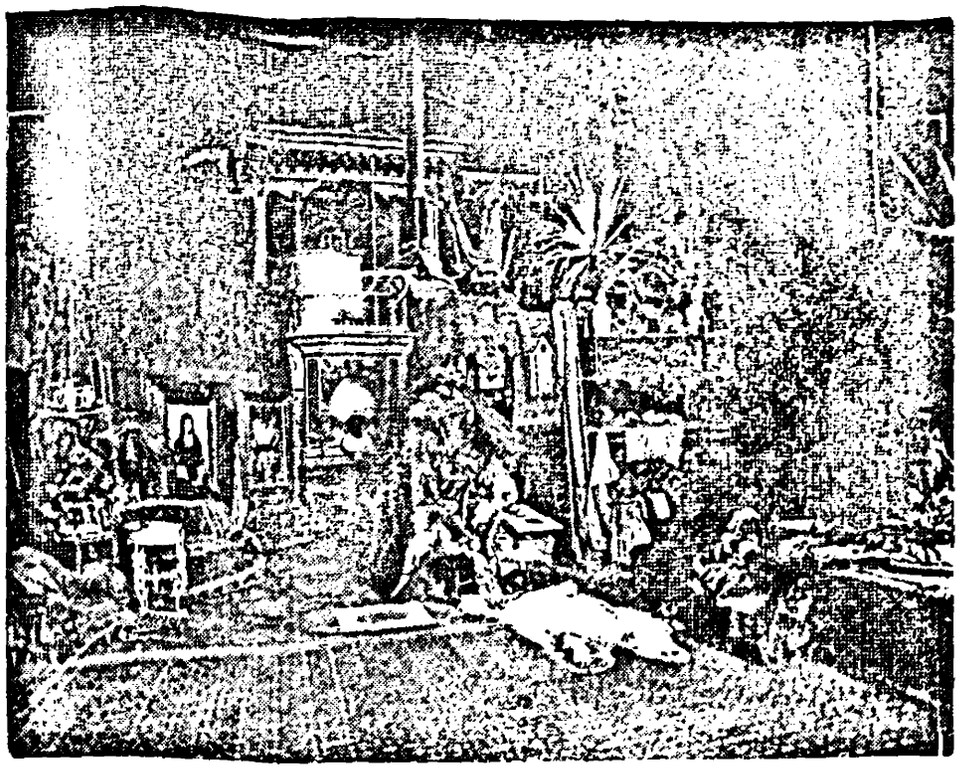
NOTICE.—The Prices of Works of Art that are for Sale, can be obtained from the Attendant in the Gallery.

HANS MAKART.

ENTRY OF CHARLES V. INTO ANTWERP.

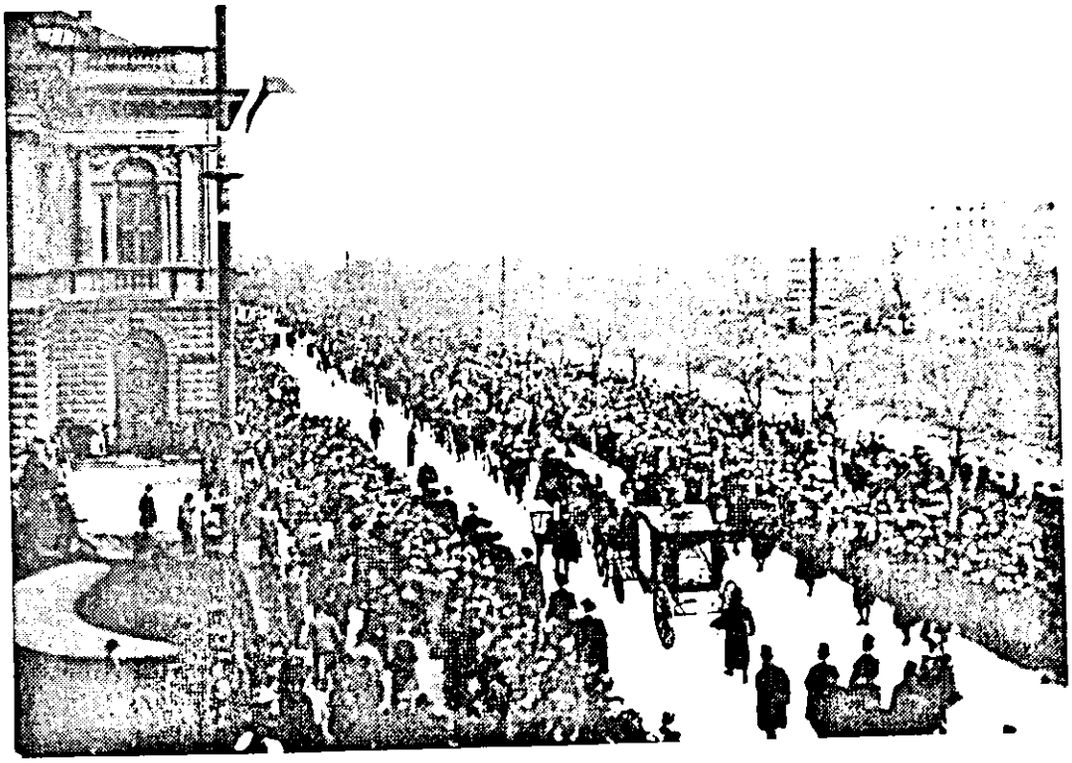
With such an abundance of historical material as is furnished in the life of Charles V., the task of drawing a mere outline sketch in a few words only, is not an easy one. To say that he was born at Ghent in the year 1500, and died a religious recluse in the monastery of S. Justus, near Plazencia, in Spain, A.D. 1558, though perhaps considered sufficient for some of us in our school-days, can be hardly called an exhaustive treatment, or even an outline sketch of the

79-80 Titelblatt und erste Seite des Kataloges der Eröffnungsausstellung in der Hanover Gallery, April 1880

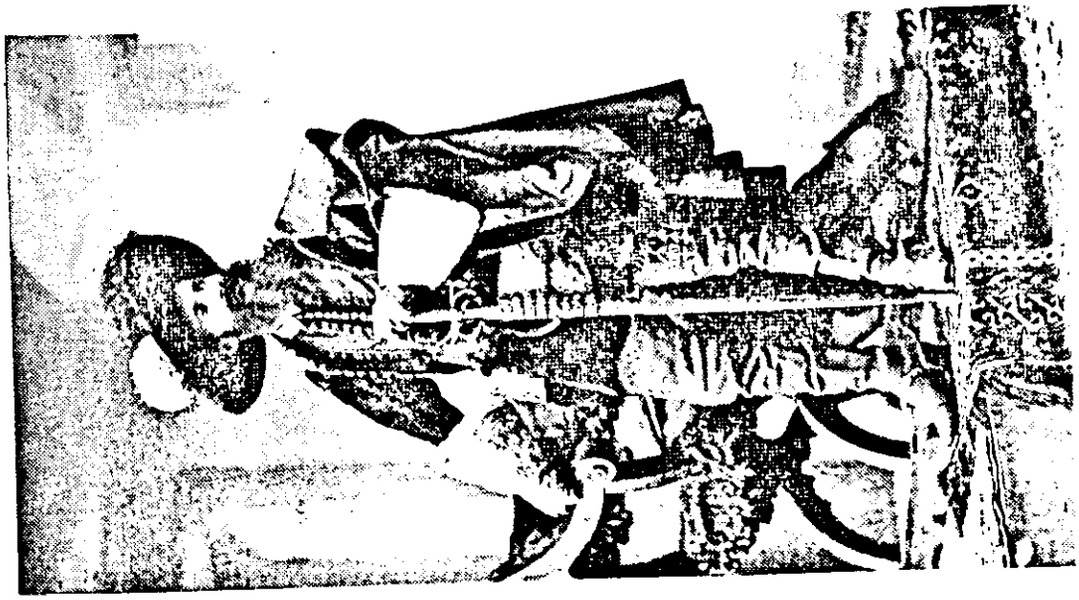


81 Das Atelier Makarts, Photographie.

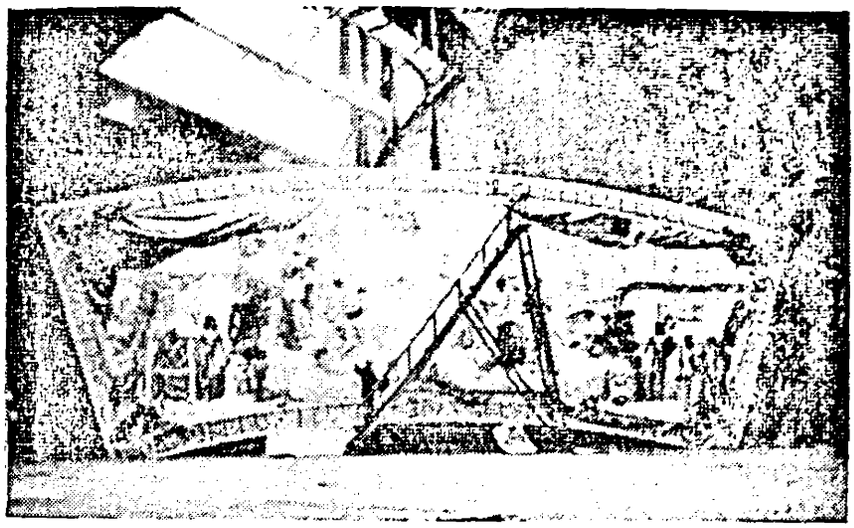
82 Altniederländisches Künstlerfest in Makarts Atelier, Photographie, Dezember 1879. Links unten im Bild, auf dem Boden sitzend und sich umwendend, befindet sich Makart



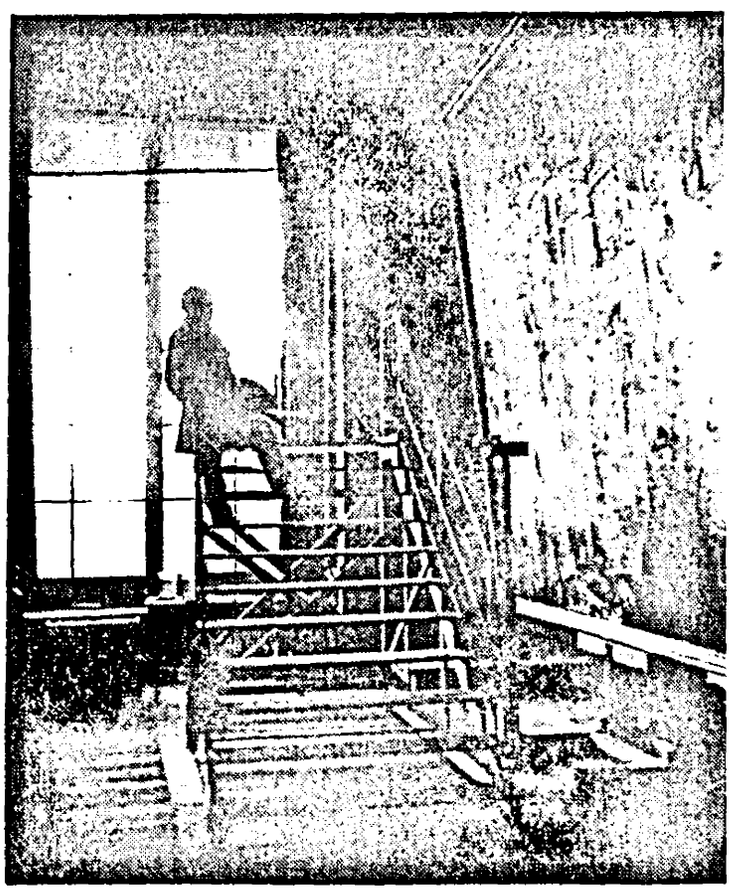
83 Der Trauerzug für Makart vor dem Künstlerhaus, Photographie, 6. Oktober 1884



84 Makart im Festzugskostüm, Photographie, 1879



85 Edouard Charlemont bei der Arbeit an *Apoll und die Musen*, Photographie, um 1887/88.



86 Adolph Menzel auf dem Gerüst bei der Arbeit an der *Krönung Wilhelms I.*, Photographie, um 1864

Makart's: Abundantia-Bilder betreffend!

Den geehrten Kunstvereinen und Korrespondenten auswärts zeigen wir ergebenst an, dass wir die

obengenannten Gemälde

am 26. Juli angekauft haben und die fernere Rundreise derselben beabsichtigen.

Diejenigen Institute, welche in ihren Städten die Ausstellung zu unternehmen wünschen, sind ersucht, ohne Zeitverlust mit uns zu unterhandeln, damit die Reiseroute festgestellt werden kann.

[105] **L. Sachse's**
Internationaler Kunstsalon
in Berlin, Jägerstrasse 30.

87 Anzeige Sachses in der *Kunst-Chronik*, 1871

Permanente
Gemälde-Ausstellung
von
Louis Bock & Sohn
Hamburg, gr. Bleichen 34.

Nur noch bis Ende d. M. bleibt das von einem hiesigen Kunstfreund angekaufte Bild von

Antonio Rotta
„tempi passati"
ausgestellt.

Neu ausgestellt:
R. Jordan „Die Wittwe",
R. Hardorff „Leuchtthurm an der schottischen Küste",
Fr. Hünten „Kriegsschiffe bei Dover".

Nur noch einige Tage bleibt ausgestellt das berühmte Bild von **A. Ducro** in Rom „Carneval-Scene".

Ferner die Bilder von **Jonkind, Guillemin, Herzog, Unterberger** etc.

Die Ausstellung ist täglich geöffnet von 11—4 Uhr. [789]
Entrée 6 Schl. — Abonnement 5 Mrk.

In unserem Verlage erschien soeben:

Graf Harrach „Eines Seekönigs Grab".
— — In den Weinbergen von Wörth".
— — „Vorposten vor dem Mont Valerien".
R. Henneberg „Heimkehr der Krieger".
— — „Empfang der Sieger".
— — „Die erlöste Germania".
— — „Musicirende Engel".
E. Hallatz „Schneesturm in der Puszta".
A. Hertel „Capri".
F. Paulsen „Mutterstolz".

In Royalformat à Blatt 1½ Thlr. — In Imperialformat à Blatt 3 Thlr.

[695] **Photographische Gesellschaft.**
Berlin, am Dönhofsplatz.

F. Karsch's Kunsthandlung
Breslau.

Hierdurch ersuche ich die geehrten Herren Künstler um Uebersendung von **Original-Oelgemälden,** da ich mich jetzt in meiner seit über 40 Jahren bestehenden Kunst-Handlung fast ausschliesslich mit deren Verkauf beschäftige.

Hochachtungsvoll
[743] **Emil Karsch.**

Permanente Ausstellung
Theodor Lichtenberg
Kunsthandlung
BRESLAU
Schweidnitzer Strasse 30.

Für bedeutende Werke bin ich gern bereit Honorar zu zahlen. Correspondence franco gegen franco.

Auskunft ertheilt auf Wunsch die hiesige Kunstgenossenschaft.

Breslau, 1873.
[676] **Theodor Lichtenberg.**

Permanente
Gemälde-Ausstellung
von
Charles Bourquin
Berlin, Kronenstr. 03.

Oelgemälde jeden Genres bekannter neuerer Künstler offerirt in geschmackvollen Rahmen u. grosser Auswahl zu soliden Preisen. [797]


GROSSBERGER & KURZ
Polygrades-Bleistifte
in 16 Bleihärten.
Künstler-Stifte,
Oelkreide-Stifte
für
Künstler, Kunstschulen, Bureaux, Dilettanten u. s. f.
Zu beziehen durch alle renommirten Zeichnen-Materialien-Handlungen. [770]
Schwanhäusser,
vorm. Grossberger & Kurz in Nürnberg.

88 Anzeigenseite in den *Dioskuren*, 1873

Die westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine

zu

Hannover, Braunschweig, Halberstadt, Magdeburg, Halle, Gotha mit Coburg, Cassel, Dessau mit Nordhausen

werden auch im Jahre 1874 regelmässig aufeinander folgende Kunst-Ausstellungen veranstalten.

Die Resultate unserer Kunst-Ausstellungen sind stets höchst erfreulich gewesen, zum Ankauf von Kunstwerken sind in letzterer Zeit durchschnittlich jährlich über 30,000 Thaler verwendet und den Künstlern zugeflossen.

Die Aussichten für 1874 stellen sich sicher, auch für grosse bedeutende Werke, nicht minder günstig.

Die betreffenden Anmeldungen, mit genauer Angabe des Gegenstandes, des äussersten Verkaufspreises, wie des Besitzers, erbitten wir stets vierzehn Tage vor dem Schlusstermin der Ablieferung, dieser ist:

für **Hannover** der 12. Februar 1874, unter Adresse des Herrn Commerzienrath Carl Rümpler;
„ **Magdeburg** der 8. April, unter Adresse des Herrn Canzleirath Zwicker;
„ **Halberstadt** der 20. Mai, unter Adresse des Herrn Oberbürgermeister von Brinken;
„ **Braunschweig** der 20. Juni, unter Adresse des Herrn Notar Hornig;
„ **Dessau** der 1. August, unter Adresse des Herrn Professor Böttger.

NB. Die Einsendungsbedingungen sind aus dem Allgemeinen Ausstellungsprogramm der Deutschen Kunst-Zeitung bekannt.

Alle Briefe werden franco erbeten und von uns franco abgesendet, die Portofreiheit ist aufgehoben.

Der Haupt-Geschäftsführer der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine
Fubel. [824]

In unterzeichnetem Verlage erschien in Photographien nach den Originalen:

Wilhelm v. Kaulbach „Nero".
— — „Die Schlacht von Salamis".
— — „Carl der Grosse und Wittekind".
Carl v. Piloty „Thusnelda im Triumphzuge des Germanicus".
Alexander Wagner „Wagenrennen im Circus".
— — „Maximus unter Kaiser Domitian".
G. Benczur „Ludwig XVI. und Marie Antoinette".
E. Kurzbauer „Ländliches Fest in Schwaben".
A. Liezen-Mayer „Königin Elisabeth unterzeichnet das Todes-Urtheil der Maria Stuart".
J. Brandt „Die Türkenschlacht vor Wien 1683". [819]

Facsimileformat. Preis à Blatt 12 Thaler.

München. **Franz Hanfstaengl.**


GROSSBERGER & KURZ
Polygrades-Bleistifte
in 16 Bleihärten.

Anker-  **Bleistifte**
in 5 Bleihärten.

Künstler-Stifte,
Oelkreide-Stifte
für
Künstler, Kunstschulen, Bureaux, Dilettanten u. s. f.
Zu beziehen durch alle renommirten Zeichnen-Materialien-Handlungen. [770]
Schwanhäusser,
vorm. Grossberger & Kurz in Nürnberg.

F. Karsch's Kunsthandlung
Breslau.

Hierdurch ersuche ich die geehrten Herren Künstler um Uebersendung von

Original-Oelgemälden,

da ich mich jetzt in meiner seit über 40 Jahren bestehenden Kunst-Handlung fast ausschliesslich mit deren Verkauf beschäftige.

Hochachtungsvoll
[743] **Emil Karsch.**

Permanente
Gemälde-Ausstellung
von
Louis Bock & Sohn
Hamburg, gr. Bleichen 34.

Stets Neues.

Die Ausstellung ist täglich geöffnet von 11—4 Uhr. [789]

Permanente Ausstellung
Theodor Lichtenberg
Kunsthandlung
BRESLAU
Schweidnitzer Strasse 30.

Ich ersuche die Herren Künstler freundlichst um Uebersendung von Gemälden, trage gern einmalige Fracht und verwende mich thätigst für deren Verkauf. Alle Wünsche, die Weiterbeförderung betreffend, berücksichtige pünktlichst und berechne keinerlei Spesen.

Für bedeutende Werke bin ich gern bereit Honorar zu zahlen. Correspondence franco gegen franco.

[676] **Theodor Lichtenberg.**

89 Anzeigenseite in den *Dioskuren*, 1873

Stimmen der Kunstkritik

über das neueste große Gemälde:

„ES IST VOLLBRACHT!"

(Ev. Joh. XIX, 30.)

von

GABRIEL MAX,

Professor der Historienmalerei an der k. Akademie der Künste in München.

(Im Besitze von NICOLAUS LEHMANN's k. k. Hof-Kunsthandlung & Ausstellung in Prag.)

Bohemia, Prag, 2. Februar 1882: Es ist das Vorrecht des Genies, an ein unsterbliches Problem so unmittelbar und frei heranzutreten, als ob nie eine Menschenhand daran getastet hätte. Talent, Routine und Raffinement suchen unaufhörlich nach neuartigen stoffslichen Reizmitteln, um die Aufmerksamkeit zu erwecken und zu fesseln. Das Genie ist dem Ewigen zugekehrt, das nicht neu und nicht alt ist, es lauscht auf den Herzschlag der Menschheit, und was es da erlauscht, setzt alle Herzen in Bewegung. Nicht ein noch nicht dagewesenes Problem zu ersinnen, ein in jeder Menschenbrust lebendes so ergreifend zu versinnlichen, daß der Mensch sich im Innersten erschüttert fühlt, das begreift es und führt es durch als seine Aufgabe. Es beglaubigt sich durch den Sieg des Einfachen und Unerschöpflichen über das Vielfältige, Reizende und Erschöpfliche. Wie in der dramatischen Poesie der Kern des Tragischen von Aeschylos bis auf unsere Tage unverändert geblieben ist, so leben in der bildenden Kunst die ewigen Urprobleme fort, die immer wieder auffordernd an das Genie herantreten. Der in unseren Tagen ausgegrabene Hermes des Praxiteles, von dem uns tausende Jahre trennen, gehört uns so unmittelbar an, als wäre er gestern geschaffen worden. Und zu dem neuen Christusbilde von Gabriel Max wallen die Menschen, als wäre es die erste Darstellung des Erlösers am Kreuze. In zwei unsterblichen Richtungen strebt die bildende Kunst ihr Höchstes an, das, soweit unser Blick reicht, den Zeiten gebietet: in der hellenischen Darstellung der Menschengötter und in der christlichen des Gottmenschen. Die Antike sucht das Meisterwerk der Natur, den Menschen in solcher Vollendung zu verbildlichen, daß es uns frei von allem Makel der zeitlichen Erscheinung zum Typisch-Göttlichen hinanleitet. Die christliche Kunst führt uns in das ewige Leid des Menschen, in das schmerzlichste Erdenmartyrium, in die Welt unserer Gebrechlichkeit und unserer Qualen, um in diesen Typus der leidenden Menschlichkeit die unendliche Liebe vergöttlichend hineinleuchten zu lassen. In dieser zweifachen Art der Durchdringung von Geist und Leben scheinen sich die beiden Pole der bildenden Kunst darzubieten. Ideell streben sie einem Mittelpunkte zu; von verschiedenen Ausgangspunkten aus wird die Einheit des Schönen und Guten aufgesucht und der Glaube an eine ethische Schönheit wurzelt eben so tief in uns wie der an eine ästhetische Sittlichkeit. In den concreten Erscheinungen des Kunstlebens aber trennen sich die beiden Richtungen kraft ihrer verschiedenen Wege scharf von einander. Verschiedene Polarströme kreisen um die beiden höchsten Endpunkte der Entwicklung. Menschengott und Gottmensch sind, vergleichbar den beiden Gesichtern des Januskopfes, die beiden Seiten des Erhabenen in der bildenden Kunst.

Gabriel Max, aus manchen Stücken uns als einer der geistreichsten modernen Künstler bekannt, ist zu sehr echter Künstler, um sich dem darzustellenden Grundproblem gegenüber geistreich kühl zu verhalten. Er spielt

90 Titelseite der Schrift *Stimmen der Kunstkritik*, 1882

CHRISTUS AM OELBERGE.

Nach einem Original-(Altar-)Gemälde von Aug. Kaselowsky. Oelfarbendruck. Circa 3 Fuss hoch und 2 Fuss breit (Preuss. Maass).

Preis: auf Leinwand gespannt 10 Thlr., mit Gold-Barock-Rahmen 14—18 Thlr.

Ein Artikel in der „Vossischen Zeitung" spricht sich über dies überaus schöne Bild in folgender Weise aus:

Das schöne religiöse Gemälde von Kaselowsky, „Christus am Oelberge", ist nun, durch die bekannte treffliche Manier des Oelfarbendrucks vervielfältigt, auch dem Publikum zugänglich geworden. Es giebt vielleicht keine Technik, welche für die Reproduction ernster historischer und religiöser Gemälde so geeignet ist, wie der Oelfarbendruck. Denn die tiefe und warme Färbung, verbunden mit der durch den lithographischen Unterdruck bewirkten Weichheit der Modellirung, giebt den so hergestellten Blättern eine so grosse Aehnlichkeit mit der Oelmalerei, dass sie, auf eine gewisse Entfernung betrachtet, durchaus den Eindruck wie ein wirkliches Oelgemälde machen. Was das obengenannte grosse Blatt nach dem Kaselowskyschen Bilde betrifft, so dürfte sich schwerlich ein anderes Bild der modernen religiösen Kunst finden, welches sich in dem Masse sowohl zur würdigsten Zierde der Zimmer, als auch zum herrlichsten Schmuck für kleinere Kirchen, Kapellen etc. eignet. —

Ausser diesem Bilde sind noch erschienen:

Ecce homo! nach *Guido Reni*,
Mater dolorosa, nach einem Original vom Prof. *Baur*, } Pendants. Preis für das Blatt auf Leinwand gespannt à 1 Thlr.
Christus am Kreuz, nach *Rubens*. Preis auf Leinwand 5 Thlr.
Christus das Brod brechend, nach *Carlo Dolce*. Preis auf Leinwand 2 Thlr.
Dr. Martin Luther, nach einem Original v. *Lucas Cranach*, aus d. Jahre 1543. Pr. auf Leinw. 5 Thlr.
Madonna, nach *Murillo*, aus der Leuchtenberg'schen Galerie (jetzt in Petersburg).

Friedr. Schulze's Buch- und Kunsthandlung.

Verlag und Debit von religiösen Gemälden in Oelfarbendruck

in BERLIN, Leipzigerstrasse Nr. 68a.

In meinem Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu beziehen:

Babelsberg. Album nach den Aquarellen von Gräb. Prachtwerk.
Schinkel's Werke der höheren Baukunst in neuen Pracht-Aufl.: Akropolis 12 Thlr. — Orianda 30 Thlr.
Ausgeführte ländliche Wohngebäude bei Sanssouci und Umgegend von Hesse. à Lief. 1½ Thlr.
Architectonisches Album. 15. Heft. Das Haus des Baurath Knoblauch, Oranienstrasse 101. 102. 2 Thlr.
dito dito 16. Heft. à 2 Thlr.
dito dito 5. Heft. 2. Auflage. 1⅓ Thlr.
Ausgeführte Berliner Wohngebäude. à Lieferung 1⅔ Thlr.
Bauausführungen, landwirthschaftliche und ländliche, von Engel. 5. Lieferung. 1⅓ Thlr.
Biographien berühmter Baumeister und Bildhauer. Erster Band: Andreas Schlüter. Eleg. broch. 2 Thlr.
Eberhard, das neue Marstallgebäude in Gotha. 6 Tafeln in Tondruck mit Text. Eleg. cart. 3⅓ Thlr.
Eisenbahn-Hochbau, der, dargestellt in ausgeführten Eisenbahn-Bauten von Hacault. 1. Lief. 1⅓ Thlr.
Grabdenkmäler berühmter Personen auf den Kirchhöfen um Berlin. 1. Lief. 4 Blatt mit Text. 1⅓ Thlr.
(Enthaltend die von Ancillon, Familie v. *Humboldt*, v. *Scharnhorst*, Schinkel.)
Kirchen, Pfarr- und Schulhäuser. 13. Lieferung. Die Friedenskirche in Sanssouci, mit einer Prachttafel in Farbendruck. 3 Thlr.
dito dito 6., 7. und 8. Lieferung. 2. Auflage. à 3 Thlr.
Persius, Entwürfe zum Umbau vorhandener Gebäude. 24 Tafeln mit Text. Compl. Neue Ausgabe. 5⅓ Thlr.
Riegel's Architektur-Catalog der vorzüglichsten Werke aus dem Gebiete der Baukunst, Technologie etc. 3. Aufl.
Sanssouci in seinen Architekturen von Hesse. à Lieferung: Ausgabe I. 6 Thlr.; Ausgabe II. 3 Thlr.
Der Text dazu, amtliche Ausgaben von Hesse und Lenné. 1⅓ Thlr.
Stüler, das Neue Museum zu Berlin. 4. Lieferung mit einer Prachttafel in Farbendruck. 4 Thlr.
Becker, der feuerfeste Treppenbau. 5⅓ Thlr.

Im Verlage von Alexander Duncker, Königl. Hof-Buchhändler in Berlin, sind unter Anderm erschienen:

Wilhelm von Kaulbach's [18]

WANDGEMÄLDE

im

Treppenhause des Neuen Museums

zu Berlin.

1ste bis 3te Lieferung, enthaltend: Der Fries (3 Blätter) — Moses — Solon — Die Sage — Die Geschichte — Venus — Homer und die Griechen.

Ausgabe mit der Schrift 33⅓ Thl., vor der Schrift 50 Thl., épreuves d'artiste: 66⅔ Thlr.

Ueber dies grossartige Prachtwerk, das die Gesammt-Geschichte der Menschheit in den weltberühmten Darstellungen Kaulbach's vorüberführt, sind näher eingehende Prospecte in allen Buch- und Kunsthandlungen einzusehen. Ueber die meisterhafte Ausführung der Stiche ist nur eine Stimme, und so liegen denn hier die Anfänge eines grossen Ganzen vor, das einzig in der Kunstgeschichte dastehen dürfte und dem die Bewunderung und Anerkennung des In- und Auslandes nicht versagt werden kann.

Die Namen der geehrten Förderer dieses Unternehmens werden von Zeit zu Zeit bekannt gemacht und in Form einer Denktafel dem Werke beigefügt.

Das köstliche Blatt

Homer und die Griechen,

in unübertrefflicher Weise gestochen von Professor *Ed. Eichens*, ist auch einzeln zu folgenden Preisen zu erhalten: mit der Schrift 2 Frd'or, vor der Schrift auf weissem Papier 3 Frd'or, vor der Schrift auf chinesischem Papier 4 Frd'or, épreuves d'artiste 5 Frd'or.

AUS KÖNIG FRIEDRICH'S ZEIT.

Kriegs- und Friedens-Helden, [19]

gezeichnet von *Adolph Menzel*, in Holz geschnitten von *Eduard Kretzschmar*.

Herausgegeben und mit biographischen Notizen begleitet von

Alexander Duncker.

Royal-Folio cartonn. 15 Thlr., reich gebund. 20 Thlr., ganz in Leder mit vergoldetem Relief 8 Frd'or.
Einzelne Blätter 1½ Thlr.

König Friedrich — Prinz Heinrich — Fürst Leopold von Dessau — Herzog Ferdinand von Braunschweig — Schwerin — Keith — Winterfeldt — Seydlitz — Zieten — Prinz Eugen v. Würtemberg — Belling — Fouqué.

Für die Bedeutsamkeit dieses Werkes bürgt der Name des genialen Meisters, der sich in jene grosse Zeit so hineinversetzt hat, dass die hervorragenden Persönlichkeiten derselben in feinster Charakteristik, voll Geist und Leben dem Beschauer entgegentreten.

Die Grösse der Zeichnungen beträgt 10⅛ zu 8⅜ Zoll rheinisch; mithin werden Kunstblätter geliefert, wie solche in so grossen Dimensionen in Holzschnitten nur sehr selten zur Ausführung kommen dürften. Dem Herrn Kretzschmar wurde dafür die grosse Ehrenmedaille auf der Pariser Ausstellung zuerkannt.

Carl Merkel,

Biblische Geschichten in Bildern

nach den vier Evangelien.

4. Cart. 2⅔ Thlr., reich geb. 3⅓ Thlr., mit erhabener Prägung 5⅓ Thlr., mit vergoldetem Relief 20 Thlr.

In die schönen Compositionen fügt sich mit reich in Gold und Farben verzierten Initialen die Schrift, in mittelalterlicher Weise gehalten, zu einem harmonischen Ganzen, welches das Auge mit unwiderstehlicher Kraft gefesselt hält und den Beschauer mit Rührung und Bewunderung erfüllt. Ein schöneres, edleres Festgeschenk kann kaum geboten werden.

König-Ludwigs-Album.

Die 4. Lieferung des IV. Jahrganges dieses in der Kunstwelt ehrenvoll bekannten Werkes wird so eben versandt, und wir laden zur gefälligen Subscription auf den V. Jahrgang, aus 4 Lieferungen oder 25 Blättern wiederum bestehend, hiermit ergebenst ein. Preis, wie früher, 5 Thlr. Cour. per Lieferung zu 6 Blättern. Unser Bericht über die bisher erschienenen Blätter des reichhaltigen Albums ist bei allen Kunst- und Buchhandlungen einzusehen.

München, im Februar 1856.

Königl. Bair. privilegirte Kunstanstalt

91 Anzeigenseite in den *Dioskuren*, 1856

Für Kunstliebhaber!
Soeben traf bei dem Unterzeichneten aus Paris ein:
Jaroslaw Czermak's
„Butin de guerre"
(Kriegsbeute).
Prachtvolle Photographie in kl. Folio aus dem rühmlichst bekannten Atelier der Herren Goupil & Comp.
Preis 5 fl. ö. W. = 10 francs = 2 Thlr. 20 Ngr.
Im Wiener Künstlerhause, wo das Bild gegenwärtig ausgestellt ist, kann diese Photographie an der Casse geliefert werden.
Karl Czermak in Wien.
[55] = Schottengasse 6. =

92 Werbung für photographische Aufnahmen von Jaroslaw Czermaks *Kriegsbeute*, *Kunst-Chronik*, 1869

In meinem Verlage erschien Ende vorigen Jahres: [69]

Münchener Künstler-Album.

Nach den Original-Gemälden photographirt und herausgegeben von

Franz Hanfstängl.

II. Sammlung, 1868.

12 Blatt Folio in eleganter Mappe. Preis 8 Thlr. — 14 fl.
Einzelne Blätter 1 Thlr. = 1 fl. 45 kr.

Inhalt des Albums:

Grützner, E., John Falstaff.
Adam Benno, Hunde im Maler-Atelier.
Beyschlag, Rob., Mutterglück.
Henningsen, J. F., Nymphenburg.
Lier, A. H., Parthie an der Elbe.
Horschelt, Th., Eine Strasse in Tiflis.
Lossow, Fr., Junger Esel von Gänsen angegriffen.
Knab, Ferd., Römergrab.
Zimmermann, R. S., Ertappter Liebesbote.
Hofner, B., Gejagter Hase.
Muzin, An der französischen Küste.
Grünewald, Jac., Bruder u. Schwester.

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen.
München, Februar 1869. Franz Hanfstängl.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auktion II. [70]

Den 30. März und folgende Tage findet im Saale des Königsbaues die Versteigerung einer vorzüglichen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, illustrirten Werken, Zeichnungen, Miniaturen und Oelgemälden statt.

Kataloge sind gratis direct oder durch Herrn C. G. Boerner in Leipzig zu beziehen. — Stuttgart im März 1869. H. G. Gutekunst.

Im Verlag von Ebner & Seubert in Stuttgart ist soeben erschienen: [73]

Kunsthistorische

Studien

von

Wilhelm Lübke.

Inhalt: Michelangelo Buonarroti. — Tizian Vecellio. — Die Frauen in der Kunstgeschichte. — Der gothische Styl und die Nationalitäten. — Eine Reise in Mecklenburg. — Die alten Oefen der Schweiz. — Paolo Veronese. — Die alten Glasgemälde der Schweiz. — Die moderne Berliner Plastik. — Cornelius. VIII. u. 526 S. 8. brosch.
Preis: fl. 3. 12. oder 2 Thlr.

Die Pest in Florenz

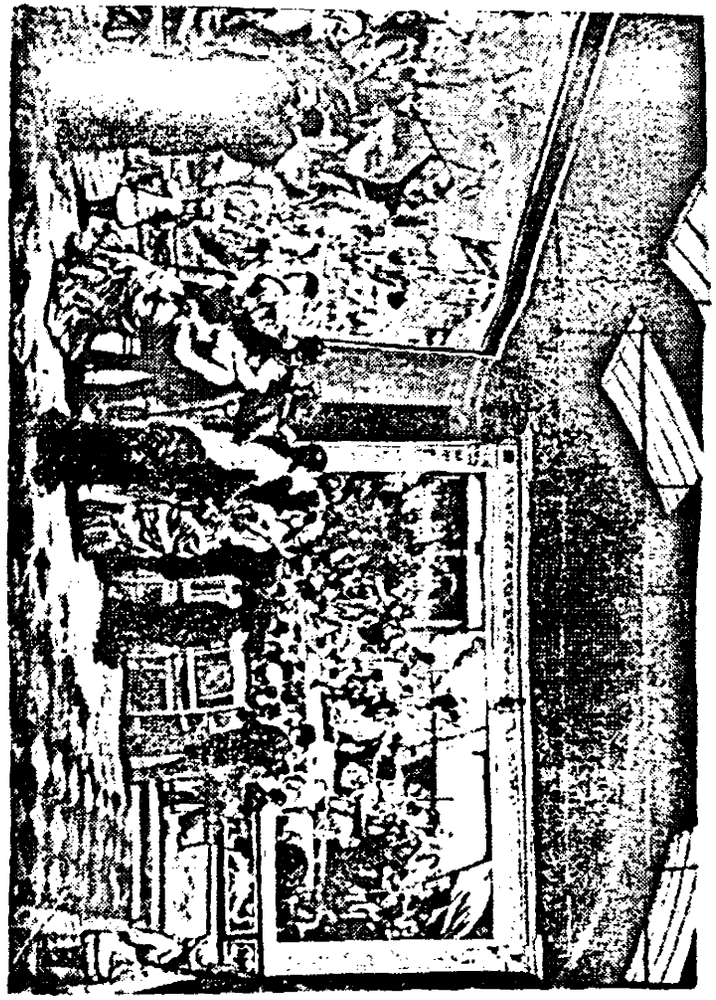
(die 7 Todsünden).

Nach H. Makart's Originalgemälde habe ich vom Hofphotographen L. Angerer äußerst gelungene Photographien in drei Blättern anfertigen lassen.

Bei dem ungeheuern Aufsehen, welches das Bild, während dessen Ausstellung in München, Wien und Berlin, überall erregt hat, dürften diese Photographien allseitigem Interesse begegnen.

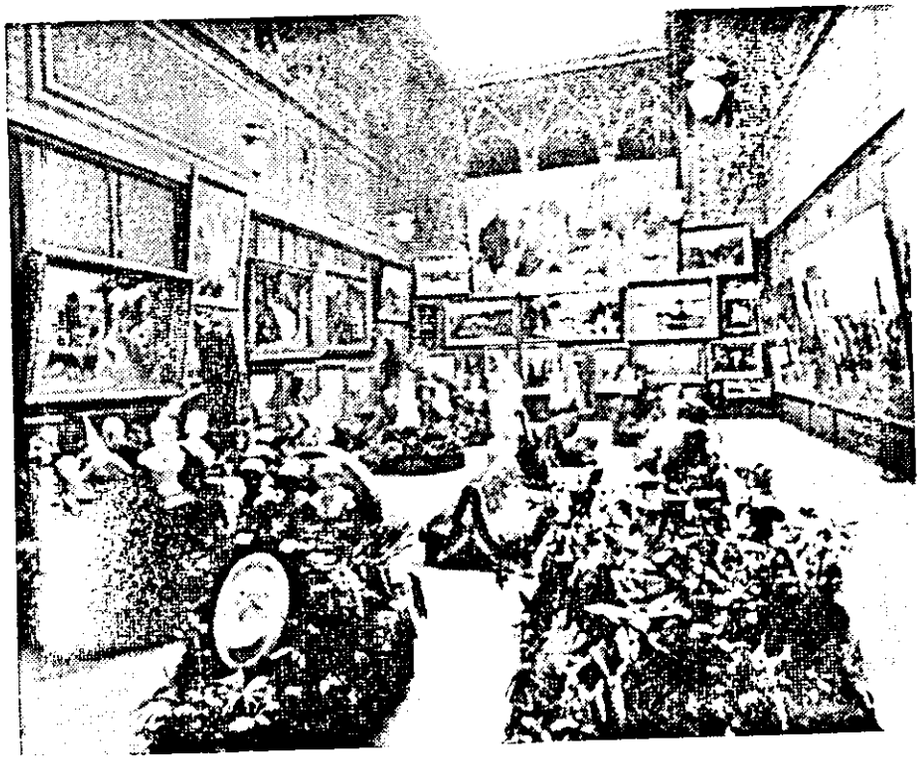
Preis der 3 Blätter Thlr. 8. pr. Cour.
Wien. P. Kaeser's Kunsthdlg.
[74] Bognergasse 2.

93 Anzeigenseite in der *Kunst-Chronik*, 1869



94 Werbung für Photographien Maxscher Gemälde in der Schrift *Stimmen der Kunstkritik*, 1882

95 Ausstellung von Matejkos *Schlacht bei Grünwald* und *Huldigung Preußens* in der Galerie des Warschauer Kunsthändlers [?] J. Ungra



96-97 Der Hauptsaal im Obergeschoß des Wiener Künstlerhauses, Photographien, um 1880/85

98 Einer der Oberlichtsäle im Obergeschoß des Wiener Künstlerhauses, Photographie, 1888

A DESCRIPTION

OF

THE PICTURE,

BELSHAZZAR'S FEAST,

PAINTED BY MR. J. MARTIN,

WHICH GAINED THE HIGHEST PREMIUM

AT THE BRITISH INSTITUTION

IN LONDON.

Forty second Edition.

LONDON:

Printed for the Proprietor of the Picture.

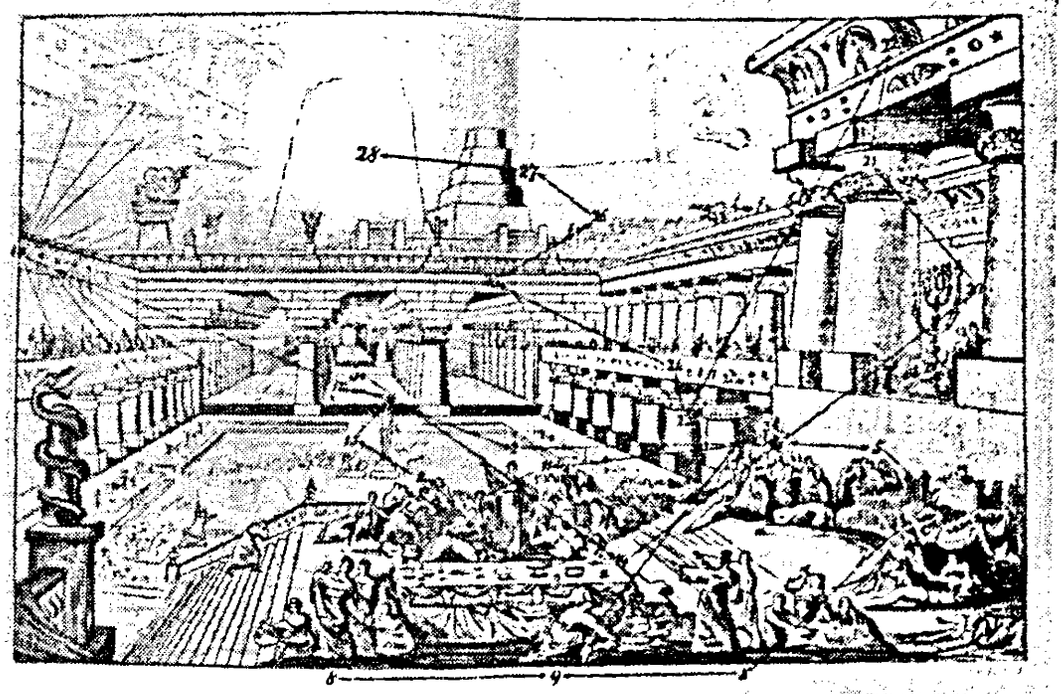
BY J. ROBINS AND CO. ALBION PRESS,

191 LANE, PATERNOSTER ROW.

1825.

99 Titelseite der Begleitbroschüre zur Ausstellung von John Martins *Festmahl des Belsazar*, 1825

Belshazzar's Feast.



REFERENCES TO THE ETCHING

or

BELSHAZZAR'S FEAST.

1. The writing on the wall.
2. Daniel the Prophet.
3. King Belshazzar.
4. One of the third Rulers of the State.
5. Conspirators plotting against the King's life.
6. The Throne of Belshazzar.
7. The Queen.
8. Chaldean Priests, Soothsayers, and Magicians.
9. A Slave bringing in the vessels of the Temple.
10. Princesses of Babylon.
11. Wives and Concubines of the King.
12. Some of the Elders and Noblemen falling down before Daniel.
13. Laying the scarlet robe of state and chain of gold at the feet of Daniel.
14. A young Nobleman, fearful for the safety of his Mistress, and pressing forward to hear the awful words of the Prophet.
15. A Priest exhorting the women to sacrifice their children to avert the impending danger.
16. The golden statue of Jupiter Belus, around which the people are prostrate, imploring protection.
17. Scale of proportion—a figure six feet high, by which the length of the hall is found to be one mile.
18. The Hall of Astarte, or the Babylonian Venus, wherein the people are dancing, ignorant of what happens in the Hall of Jupiter.
19. Table of the King, adorned with vessels from the Temple.
20. The seven-branched Candlestick of the Temple.
21. Babylonian Capital.
22. Egyptian Entablature.
23. Indian Capital.
24. Signs of the Zodiac, imperfectly formed, supposed to have been first discovered in Chaldea.
25. The Sphinxes joined in such a manner as to give the apparent strength of a march, without being one.
26. The hanging Gardens.
27. The Temple of Belus.
28. The Tower of Babel.

100-101 Radierung nach dem Gemälde und Legende

Beschreibung einiger auf besondere Veranlassung ausgestellten Kunstwerke.

Dritter Nachtrag
zu dem
Verzeichniß der Kunstausstellung in Berlin 1842.

E. de Biefve, in Brüssel.

1551. — Im Jahre 1560 am 10. Februar versammelten sich die Edlen der spanischen Niederlande, welche schon im November 1565 eine Conföderation gebildet hatten, in dem Hotel Culenburg in Brüssel, um den von dem Grafen von Marnix entworfenen Protest (den sogenannten Compromiß) gegen die von Philipp II. verfügte Einführung der Inquisition zu unterzeichnen, worin sie mit einem Eide erklärten, daß sie Alles aufbieten würden, dieser Neuerung zu wehren und zu diesem Ende sich feierlichst verbündeten. — Der Moment der Unterzeichnung bildet den Gegenstand des Gemäldes. Vor dem Tische, auf welchem die Urkunde ausgelegt ist, sitzt in reicher Rüstung Graf Philipp von Marnix; der Unterzeichnende ist der Graf von Horn. Rechts steht in schwarzem Sammtanzuge Prinz Wilhelm I. von Oranien zur Linken hinter ihm Anton von Lalaing und zu seiner Rechten der Baron von Montigny in weißen Atlas gekleidet, so wie der Marquis de Berghes und Graf Ludwig von Nassau, alle sich zur Unterzeichnung anschickend. Hinter dem Prinzen von Oranien sitzt der Graf Lamoral von Egmont, Prinz von Gavre. Der zur Unterzeichnung auffordernde Redner auf den Stufen ist der Graf von Brederode. — (Dies 25 Fuß lange, 16½ Fuß hohe Gemälde ist Eigenthum des Belgischen Gouvernements.)

Louis Gallait, in Brüssel.

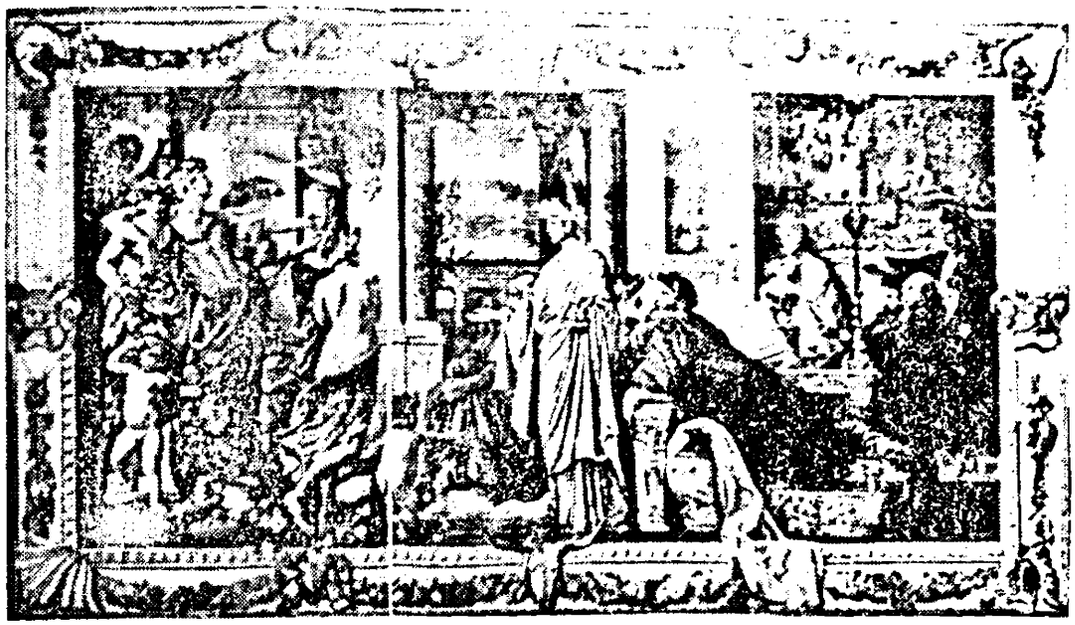
1552. — Die Abdankung Carl V. in Brüssel 1555 den 25. Oktober. — Unter dem Ehrenhimmel sieht Kaiser Karl V. von Krankheit erschöpft, obwohl erst 56 Jahre alt, mit der Linken gestützt auf die Schulter des Prinzen Wilhelm I. von Nassau-Oranien, die Rechte auf das Haupt seines vor ihm knieenden Sohnes Philipp II. legend. Die zur Rechten des Kaisers stehende ist dessen ältere Schwester, die Königin Maria von Ungarn, Statthalterin der Niederlande, auf deren Sessellehne Carls andere Schwester, Eleonore, verwittwete Königin von Frankreich, die Hand stützt. Neben ihr sieht des Kaisers Nichte, die Herzogin Christine von Lothringen. Die stolze weibliche Gestalt etwas weiter ab ist des Kaisers Tochter Maria, Gemahlin des Erzherzogs Maximilian von Oesterreich, Königs von Böhmen und späteren Kaisers, welcher auf der andern Seite der Thronsessel neben dem Prinzen von Oranien steht. Hinter ihm Emanuel Philibert, Herzog von Savoyen, und hinter dem Sessel des Kaisers dessen Beichtvater und weiter zurück der Kaiserliche Leibarzt Andreas Vesalius. Im Vordergrunde bemerkt man, neben zwei Kardinälen, des Kaisers Geheimenrath Philibert von Brüssel, ihm gegenüber Granvella, damals noch Bischof von Arras. Neben ihm kniet, Krone und Scepter auf einem Kissen tragend, Viglius, Präsident des Kaiserlichen Rathes. Zwischen beiden steht Graf Egmont und hinter diesem Graf Horn, der einen forschenden Blick auf den Beichtvater Philipp II., einen jungen Dominikaner, wirft. Der Ritter des goldenen Vließes in grünem Anzuge ist Philipp von Croy, Herzog Arschot. Der Kardinal in vollem Ornat ist der päbstliche Legat, vor welchem ein Dominikaner mit dem Evangelium kniet, worauf die anwesenden Stände den Huldigungseid schwören sollen. — Hinter der Gruppe von Hofdamen zur Linken im Gemälde bemerkt man den Kopf eines schönen jungen Mannes; es ist der Maler selbst, der sich mit seiner Braut unterhält. (Dies Gemälde von fast gleicher Größe ist ebenfalls Eigenthum des Belgischen Gouvernements.)

Franz Krüger,
Kön. Hofmaler u. Prof., Mitglied d. Akademie.

1553. — Eine Parade des zweiten Preußischen Infanterie-Regiments. Eigenthum Sr. Majestät des Königs.

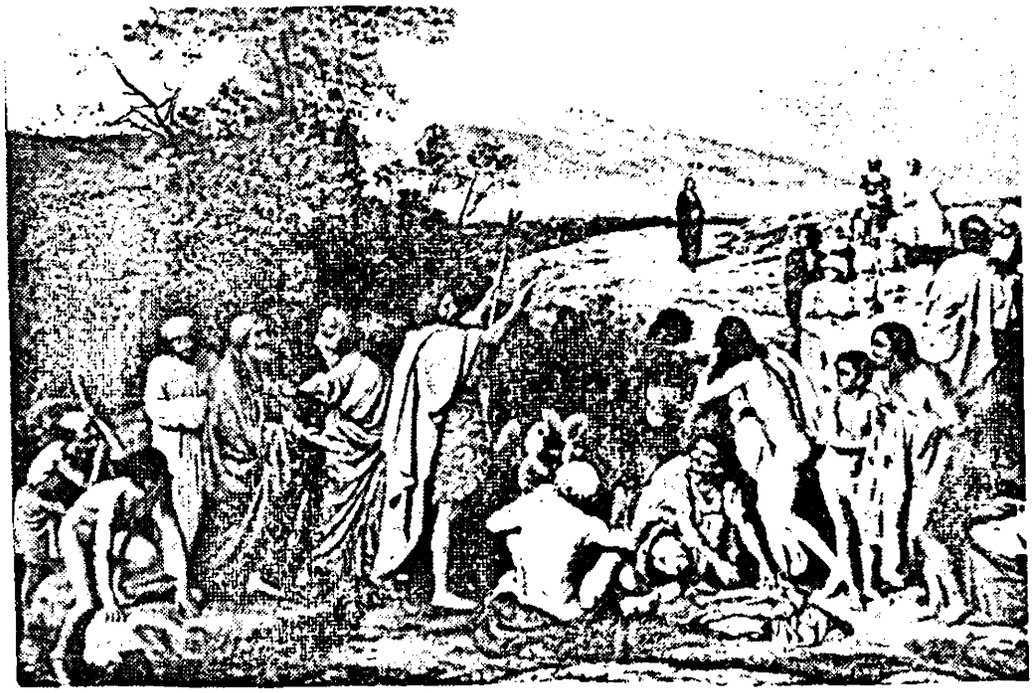
Carl Ludwig Rosenfelder,
aus Breslau, in Berlin; am Jakobsh. 12a. (Ob. N. 1462.)

1554. — Die Befreiung des Pancratius Klein im Jahre 1514. Pancratius Klein, früher Dominicaner-Mönch, welcher nach Luthers Lehre zu predigen anfing, wurde 1536 vom Rathe zu Danzig an die dortige Marien-Kirche berufen, worauf er die Mönchstracht ablegte und ohne Rückhalt seinen Beitritt zur evangelischen Kirche

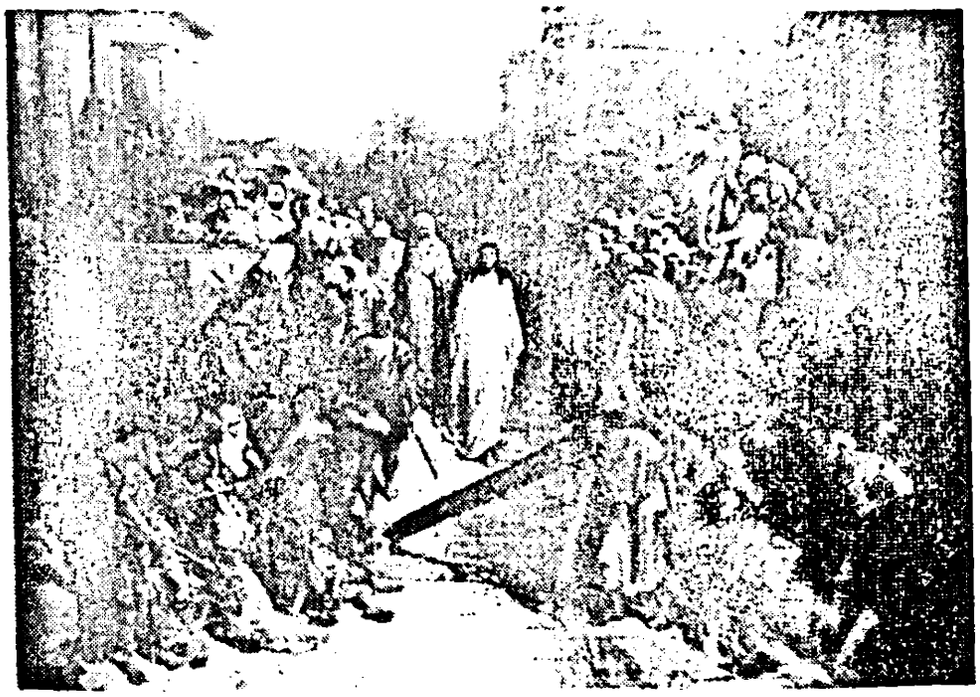


103 Anselm Feuerbach, *Das Gastmahl des Plato*, 1869; 295 x 598. Nationalgalerie, Berlin

104 Anselm Feuerbach, *Das Gastmahl des Plato*, 1873; 401 x 753. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

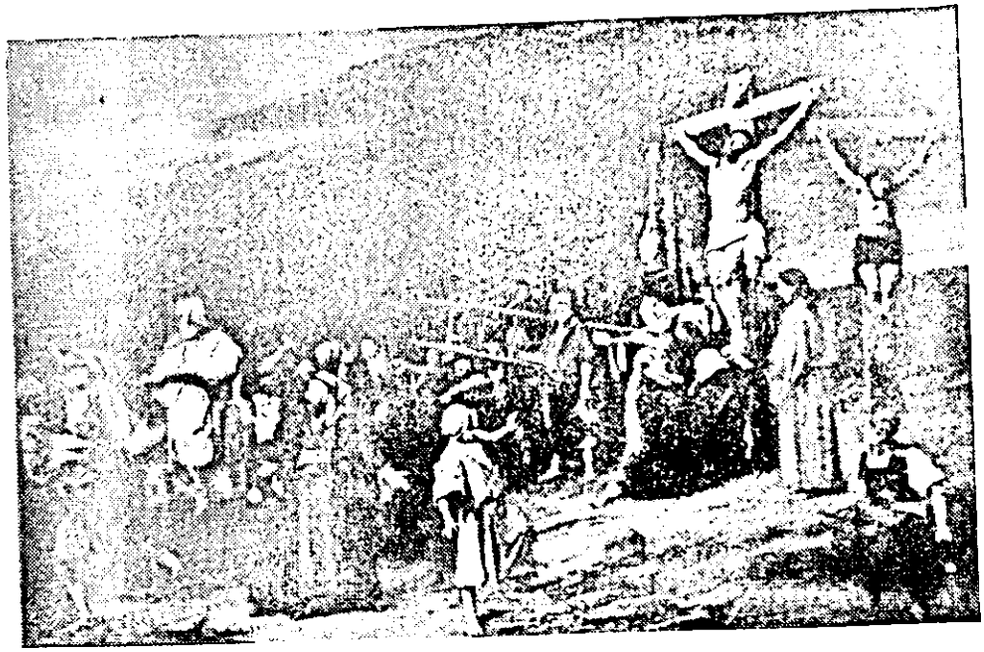


105 Alexander Andreyvich Ivanov, *Christi erstes Erscheinen vor dem Volk*, 1857; 540 x 750. Staatliche Tretjakov Galerie, Moskau



106 Gustave Doré, *Christus verläßt das Prätorium*, 1882; 600 x 1000. Sammlung George Encil, Freeport, Bahamas

107 Mihály von Munkácsy, *Christus vor Pilatus*, 1881



108 Mihály von Munkácsy, *Golgatha*, 1884; 216 x 337. Ungarische Nationalgalerie, Budapest

109 William Holman Hunt, *Das Licht der Welt*, ca. 52 x 25. Keble College, Oxford

110 William Holman Hunt, *Die Auffindung des Erlösers im Tempel*, 1855, 85,7 x 141. Birmingham Museum and Art Gallery

111 William Holman Hunt, *Der Schatten des Todes*, 214,2 x 168,2, 1873. Manchester City Art Galleries

112 Gabriel Max, *Jesus Christus auf dem Tuch der hl. Veronika*, 1874

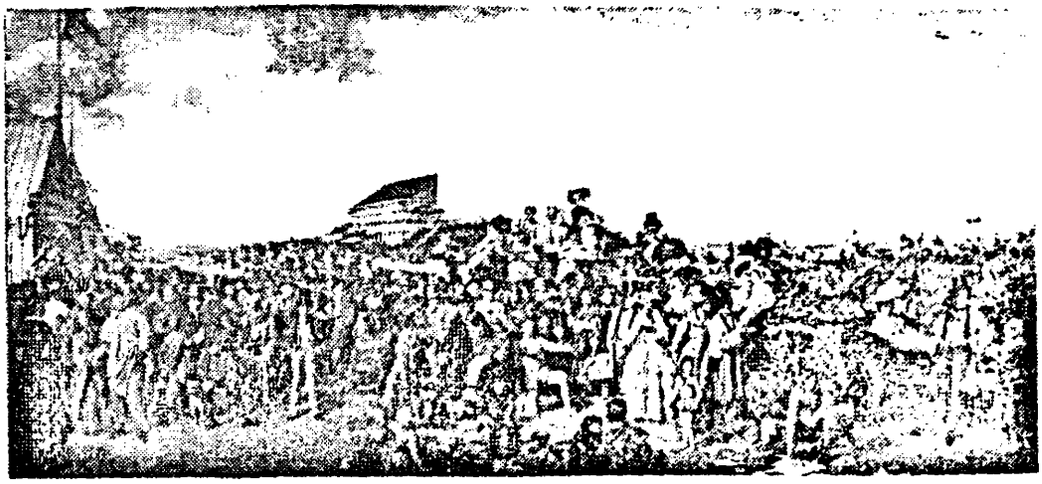
A GENERAL VIEW OF THE PICTURE.

THE Genius of Wellington, (1) on the *Car of War*, SUPPORTED by Britannia, (2) and ATTENDED by the Cardinal Virtues, commanding away the three Demons, Anarchy, (3) Rebellion, (4) and Discord, (5) with the horrors of war. (6)

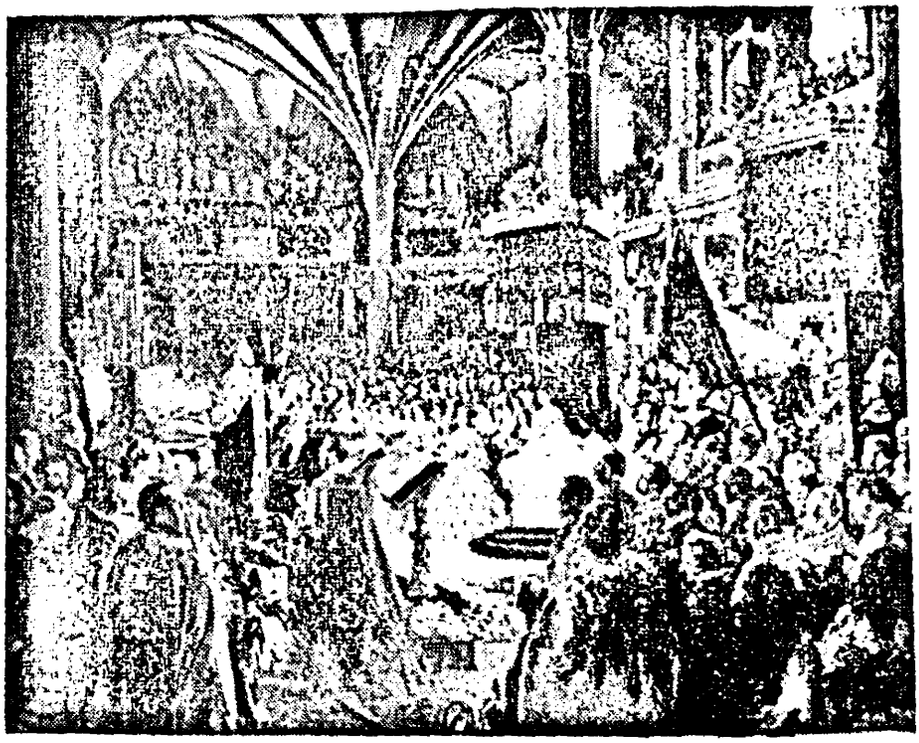
Bellona, (7) as the Fury of War, is urging on the horses with her scourge of many thongs, while they are tightly held back by Humanity, (8) or Love to mankind seated upon the Head of Britannia's Lion, while between these two contending principles, (9) Bellona, or hatred to mankind, the origin, and love to mankind, the winding up of the War. The Horses are regulated by the cardinal Virtues, Prudence, (10) Fortitude, (11) Temperance, (12) and Justice; (13) Usurpation (14) with the crown removed from its head, and marked with blood, is sinking under the feet of the Horses. Oppositions, (15) and Tumult, (16) expiring under the wheels of the Car, on the side of which are the Rose, (17) Thistle, (18) and Shamrock, (19) England, Scotland, and Ireland, which form the Car of War, and on its end is the Palm (20) of Victory, to which are endeavouring to fasten themselves, the Passions, Anger, (21) Cruelty, (22) and Revenge, (23) but who are overturned, and sinking under the feet of Charity, (24) whose other foot is upon the emblems of Slavery, (25) while she is raising her children (26) into the bosom of Religion, (27) who, risen above the clouds of Superstition, (28) Folly, (29) and Bigotry (30) is pursued by the Harpies, Calumny, (30) Malice, (31) and Derision, (32) and bowing under the pressure of two monsters, Prejudice, (33) and Obstinacy, (34) who are emerging from the clouds of Ignorance, (35) and Error, (36) clinging to each other. Religion, (27) oppressed by these enemies, stretches out her arms to Britannia (2) for protection, supported by Hope, (37) and led on by Faith, (38) who, through the medium of the Cross, is directing her attention to the Deity, (39) immediately under the glory of which, is the Dove (40) of Peace, with the Olive branch over the Angel of Divine Providence, (41) which is expanding its arms over the whole Group, as taking the whole under its regulation, and under whose wings, as its offspring, is Victory, (42) ready to Crown the Hero, and Piety, (43) with a full Cornucopia to pour upon Britannia, in the event of peace, while a Group of Children (44) of various complexions, characters, and sizes, as the lesser Victories are scattering the Roses of their conquests over the British Lion, and the Genius of Britannia.

In the background, expressive of the Allies, are Blücher, (45) and Platoff, (46) in union with Wellington, (1) bearing the colours of the different nations engaged in the war, and in the front above, as alluding to those principles which have disturbed the civilized world, is the Hydra-headed (47) monster falling from the clouds into the flames of confusion and remorse, under

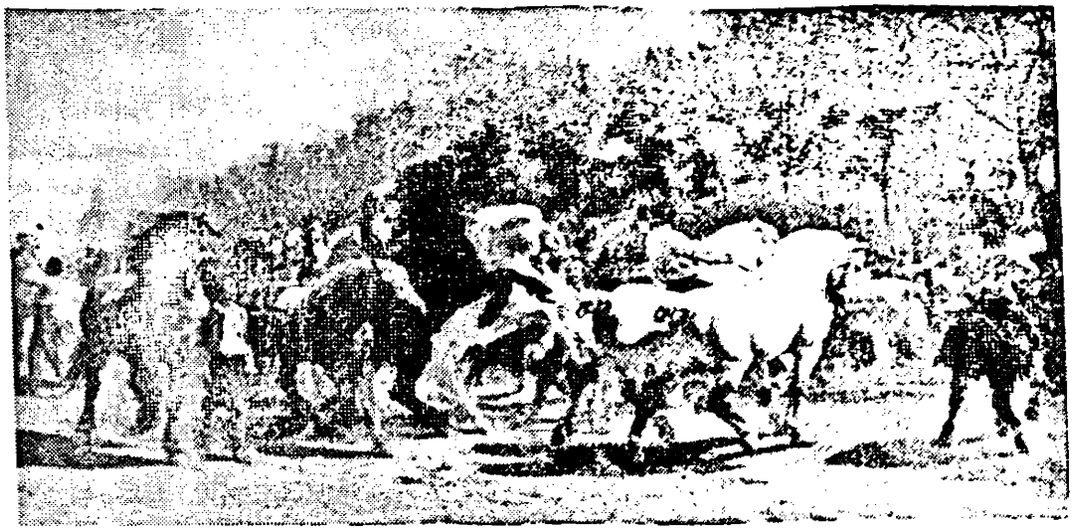
113-114 Schlüssel zu James Wards *Schlacht von Waterloo* (*Apotheose Wellingtons*), aus der Begleitbroschüre zur Ausstellung des Gemäldes in der Egyptian Hall, 1821



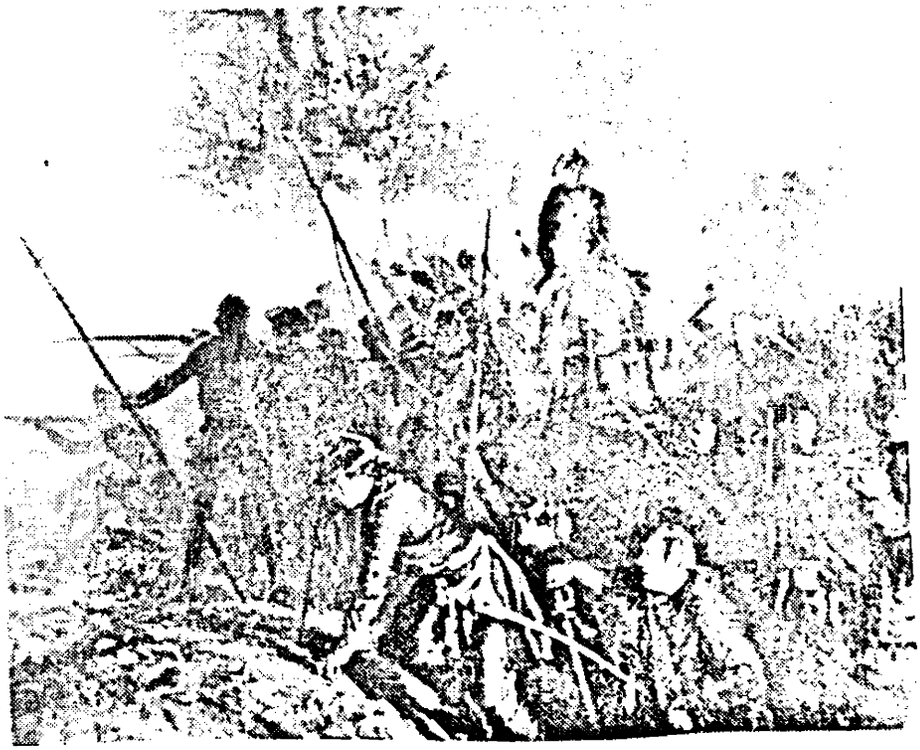
115 William Powell Frith, *Derby-Tag*, 1858; 101,6 x 223,5. Tate Gallery, London



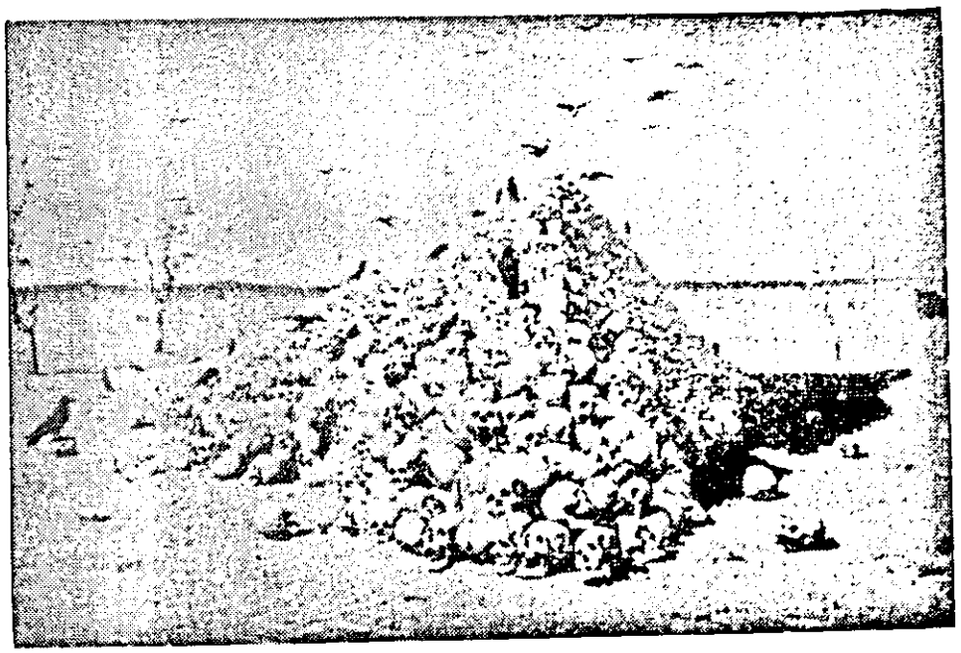
116 Adolph Menzel, *Die Krönung Wilhelms I.*, 1865; 345 x 440. Potsdam-Sanssouci, Neues Palais.



117 Rosa Bonheur, *Der Pferdemarkt*, 1853; 244,5 x 506,8. Metropolitan Museum of Art, New York



118 Adolph Menzel, *Überfall auf Hochkirch*, 1856; 295 x 378. Ehemals Nationalgalerie, Berlin

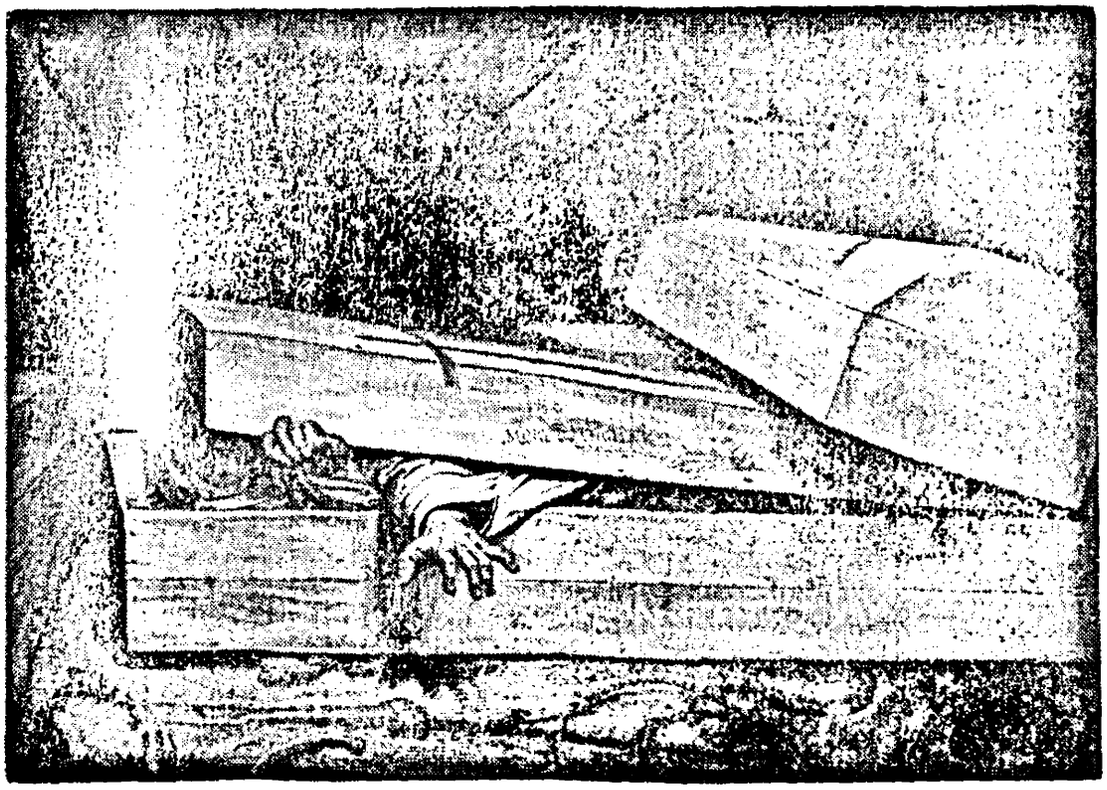


119 Wassilij Wassiljewitsch Wereschtschagin, *Apotheose des Krieges*, 1872; 127 x 197. Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau

120 Anne-Louis Girodet-Trioson, *Pygmalion und Galatea*, 1819. Dampierre, Schloß

121 Eugène Delacroix, *Massaker auf Chios*, 1824; 419 x 354. Louvre, Paris
122 Paul Delaroche, Hinrichtung der Lady Jane Gray, 1834; 246 x 297. National Gallery, London

123 Louis Gallait, *Die große Schützengilde von Brüssel erweist den Grafen Egmont und Hoorn die letzte Ehre*, 1851; ca. 200 x 300. Musée des Beaux-Arts, Tournai



124 Antoine Wiertz, *Lebendig Begraben*, 1854; 180 x 255. Musée Antoine Wiertz, Brüssel

125-127 Hans Makart, *Pest in Florenz* (dreiteilig), 1868; je 103 x 204,5. Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt.

128 Adolf Ulric Wertmüller, *Danae*, 1787

129 Wilhelm Kaulbach, *Peter Arbuez verurteilt Ketzer zum Tod*, Karton, 1869

= Oelgemälde-Lotterie. Loose à Einen Thaler. =

Zum Besten der Preußischen Flotte und zum Schutze des allgemeinen deutschen Vaterlandes.

Gewinn:

ein mit dem Rahmen 23 Fuß umfassendes Gemälde, genannt:

„Der Bravo von Venedig" (nach Cooper)

von dem aus Erfurt gebürtigen, in Venedig lebenden Künstler **Merly** jüngst vollendet und für obigen Zweck zur Verloosung geschenkt.

Das Gemälde ist behufs der Bestimmung der Anzahl der Loose von dem Herrn Professor Henning hierselbst abgeschätzt, welcher sich darüber gegen mich brieflich folgendermaßen ausgesprochen hat:

„Nachdem ich das schöne Bild von Merly

„Regatta (Wettfahrt) in Venedig"

mir genauer angesehn und mich namentlich an den Figurenreichthum erfreut, bin ich der Ansicht, daß Sie mit gutem Gewissen dieses charaktervolle Werk des genialen Künstlers behufs der Ausspielung zum Besten der Preußischen Flotte auf Tausend Thaler inklusive Rahmen veranschlagen können."

Dasselbe ist ausgestellt im Lokal des Vereins der Kunstfreunde im Preußischen Staate zu Berlin, Unter den Linden No. 21, täglich von 11 bis 2 Uhr. Eine nähere Beschreibung des Bildes liegt dabei. Das Entrée ist frei, beim Kastellan Herrn Peters sind Loose zu erhalten. **Der Tag der Verloosung** wird noch besonders bekannt gemacht werden, auch bei den Herren zu erfahren sein, die den Verkauf der Loose übernommen haben.

Berlin im Oktober 1862.

Veranstalter der Verloosung
nach erwirkter Genehmigung
der Kaufmann C. W. Schnoeckel
(Königsstr. 39, Eckhaus Klosterstr.).

[130]

Den kostenfreien Verkauf der Loose haben außerdem gütigst übernommen:

Herr A. Weiß (Mittler'sche Sortim.-Buchh.), Stechbahn No. 3. — Herr G. A. Engelhard, Banquier, An der Schleuse No. 13. — Herren Koepper & Schier, Tuchhandlung, Königsstr. 69, Burgstr. Ecke. — Herr Ernst Lindenberg, Kaufmann, Leipzigerstr. 60a, Eckhaus Jerusalemerstr. — Herren J. J. Schwarzlose, Söhne, Kaufleute, Markgrafenstr. 30, Eckhaus Krausenstr. — Herr Eduard Lensch, Kaufmann, Königsstr. 39, Eckhaus Klosterstr., auch sind bei mir persönlich Loose zu haben.

C. W. Schnoeckel.

130 Anzeige einer Gemäldelotterie zugunsten der Gründung einer preußischen Flotte, *Dioskuren*, 1862

Abbildungsnachweis

1. Photographien und Abbildungsmaterial aus dem Besitz der jeweiligen Museen und Kunstinstitutionen:
4, 7, 21-26, 28, 35, 37, 41, 51, 53, 58, 61-63, 67, 104, 109-111, 115, 117, 121-122, 124

2. Bildarchive:
Paul Mellon Centre for Studies in British Art: 20
Landesbildstelle Rheinland: 30, 31, 36
Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek: 81-84
Künstlerhaus-Archiv im Stadt- und Landesarchiv Wien: 85, 96-98

3. Photographien des Verfassers:
5, 8-10, 33, 38, 40, 42, 43 (eigenhändige Zeichnung auf Photo des Museums), 45-48, 52, 54, 59, 65-66, 68-80, 87-94, 99-101, 103, 113-114, 123, 130

4. Forschungsliteratur:
1: Solkin, *Painting for money*, S. 210
2: ebd., S. 192
3: ebd., S. 206
6: Prown, *Copley*, Bd. 2, Abb. 393
11: ebd., Abb. 489
12: ebd., Abb. 584
13: Mai, *Historienmalerei*, S. 48
14: Erffa u. Staley, *West*, S. 144
15: Grose Evans, *Benjamin West and the Taste of his Times*, Carbondale 1959, Abb. 70
16: Erffa u. Staley, *West*, S. 148
17: ebd., S. 150
18: Schneemann, "Ausstellungsstrategie", S. 228
19: Feaver, *Martin*, S. 41
27: Boime, *Art in the Age of Bonapartism*, S. 203
29: *Residenz München*, bearb. v. Herbert Brunner, Gerhard Hojer u. Lorenz Seelig, hg. v. Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1990, Abb. 40
32: *Die Nazarener*, Katalog zur Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main, 28. April bis 28. August 1977, hg. v. Klaus Gallwitz, Frankfurt am Main 1977, S. 288.
34: Ausst.-Kat. *Europäische Historienmalerei*, S. 268
39: Hager, *Geschichte in Bildern*, S. 409
44: Ausst.-Kat. *Experiment Weltuntergang*, S. 16
49: Gertrud Otto, *Bernhard Strigel*, München 1964, S. 2
50: Poensgen, "Bildnisse des Kaisers Karl V.", Abb. 19
55: Winzinger, *Altdorfer*, Abb. 236
56: *Albrecht Dürer 1471-1528: Das gesamte graphische Werk*, Bd. 2: *Druckgraphik*, Einleit. v. Wolfgang Hütt, S. 1678
57: ebd., S. 1677
60: Zelger, *Schweizerische Historienmalerei*, S. 33f.
64: Frodl, *Makart*, S. 37
86: Ausst.-Kat. *Menzel* (1980), S. 56
95: Szypowska, *Matejko*, S. 40
102: *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, 2 Bde. und Registerband (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Bd. 4), bearb. v. Helmut Börsch-Supan, Berlin 1971, Bd. 2, S. 146f.
105: Powell, "White Elephants", S. 339
106: ebd. S. 341
107: Ausst.-Kat. *Makart und der Historismus*
108: ebd., Abb. 42
112: Teeuwisse, *Vom Salon zur Secession*, S. 73
116: Mai, *Historienmalerei*, S. 222
118: Hager, *Geschichte in Bildern*, S. 426
119: Ausst.-Kat. *Schrecken und Hoffnung*, S. 70
120: Rubin, *Dantebarke*, S. 41
125-127: Ausst.-Kat. *Makart*
128: Benisovich, "Further Notes", S. 12

Währungsverhältnisse

Die folgende Übersicht über Währungsverhältnisse erhebt keinen Anspruch auf Exaktheit - weder begrifflich, noch währungsgeschichtlich, noch hinsichtlich der Zahlenangaben, die stets gerundet sind. Sie soll lediglich Anhaltspunkte zum Vergleich der Eintrittspreise vermitteln, die zwischen 1775 und 1900 in verschiedenen Ländern für den Besuch von Kunstausstellungen, insbesondere Einzelbildausstellungen, verlangt wurden. Sie ließe sich weiter ausarbeiten, und zudem sinnvoll ergänzen durch einen internationalen Überblick über den ungefähren Durchschnittsverdienst unterer Bevölkerungsschichten, der eine genauere Vorstellung darüber gäbe, wo und zu welchem Zeitpunkt Eintrittsgelder als soziale Ausschlußmittel eingesetzt wurden oder zumindest als solche gewirkt haben.

um 1800:

1 Taler =
0,2 Friedrichsdor =
1,5 süddt. Gulden =
3 Shilling =
4 Francs =
2,5 Schweizerfranken

1870:

1 Taler =
1,5 süddt. Gulden =
1,5 österr. Gulden=
3 Shilling=
4 Francs=
0,75 Dollar

um 1880:

1 Mark =
0,5 österr. Gulden =
1,25 Francs =
1 Shilling =
0,25 Dollar

Stückelung:

England:	1 Pfund Sterling = 20 Shilling = 240 Pence
Frankreich (ab 1795):	1 Franc = 100 Centimes
Norddeutschland (1821 bis 1873/75):	1 Taler = 30 Silbergroschen = 360 Pfennig
Süddeutschland (bis 1873/75):	1 Gulden = 60 Kreuzer = 240 Pfennig
Deutsches Reich (ab 1873):	1 Mark = 100 Pfennig
Österreich:	1 Gulden = 60 Kreuzer (bis 1857/58) = 100 Kreuzer (ab 1857/58)
Schweiz:	1 Schweizerfranken (ab 1799) = 10 Batzen = 100 Rappen
Vereinigte Staaten:	1 Dollar = 100 Cents

Wo im Text die obengenannten Währungen erwähnt werden, sind, wenn nicht anders angegeben, stets diejenigen der hier bezeichneten Länder gemeint, mit "Franc" also der französische Franc, mit "Pfund" das englische Pfund Sterling usw. Ob der süddeutsche oder der österreichische "Gulden" gemeint ist, geht jeweils aus dem Textzusammenhang hervor.

Zusammengestellt aus folgenden Werken:
Jürgen Schneider, Oskar Schwarzer u. Friedrich Zellfelder (Hgg.), *Währungen der Welt I: Europäische und nordamerikanische Devisenkurse 1777-1914*, 3 Teilbde. (Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 44, I-III), Stuttgart 1991. Hermann Aubin u. Wolfgang Zorn (Hgg.), *Handbuch der deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, Bd. 1: *Von der Frühzeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1971. Wolfgang Zorn, *Handbuch der deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, Bd. 2: *Das 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1976

Quellen- und Literaturverzeichnis

A. Quellen

I. Archivalien

Dresden

Sächsisches Landeshauptarchiv:
- "Sächsischer Kunstverein, Nr. 54" (= "Acten des Sächsischen Kunstvereins: Verhandlungen mit den Ausstellern und die Ausstellung überhaupt betr. (1877-1880)"). Sig.: B XVII. 363 da Ausst. 1 I
- "Sächsischer Kunstverein, Nr. 154". Sig.: 154, B XVII. 363 da Bal. 20

Hamburg

Hamburger Kunsthalle:

Aktenkeller:
- "Vermächtnisse in Geld, Harzen und Heine". Sig.: Slg. 505 H

Archiv:
- "Speckter, Hans. Sammelband mit Zeitungsausschnitten, meist Aufsätze von demselben. Darunter viele Besprechungen von Ausstellungen in der Kunsthalle". Sig.: Nr. 12

London

National Art Library, Victoria & Albert Museum:

- [John Singleton Copley betr.] *On May 2d, 1796, will be delivered to the Subscribers only, A MOST CAPITAL PRINT OF THE DEATH OF MAJOR PIERSON...* Sig.: G.31.B Boydell
- [Benjamin Robert Haydon betr.] *Description of Mr. Haydon's Picture of Christ's triumphant Entry into Jerusalem, and other Pictures, now exhibiting at Bullock's Great Room, Egyptian Hall, Picadilly*, London 1820. Sig.: London: Egyptian Hall, 200.B.72
- [Hans Makart betr.] *First Exhibition at the Hanover Gallery.* Sig.: 200 B 200
- [John Martin betr.] *A Description of the Picture, Belshazzar's Feast, Painted by Mr. J. Martin, which gained the Highest Premium at the British Institution in London*, London 1825 (42. Auflage). Sig.: Box III 107 LL
- [James Ward betr.] *An explanatory Description of the Battle of Waterloo in an Allegory, painted for the Directors of the British Institution ... now exhibiting at the Egyptian Hall, Picadilly; with moral Reflections ...*, London 1821. Sig.: London: British Institution, 200.B.E.
- [Benjamin West betr.] *A Catalogue Raisonné of the Unequalled Collection of Historical Pictures and other admired Compositions...which will be sold by Auction by Mr. George Robbins (May 22, 23 and 25th)*, o. O. [London] 1829.

Royal Academy Archives, Burlington House:
- "SA-25/2-1761"
- "Summer Exhibition Receipts, 1780"
- "Summer Exhibition Receipts, 1781"

München

Stadtarchiv München:
- "Jahrbuch der Stadt München" [handschriftl.]

Wien

Archiv des Wiener Künstlerhauses (im Stadt- und Landesarchiv Wien):
- Bestände "Makart"
- Bestände "Munkácsy/Matejko
- Bestände "Weltausstellung 1873"
- Kataloge zu Kunstausstellungen in Wien seit 1813 (bes. die Künstlerhaus-Kataloge seit 1869)
- [Gabriel Max betr.] Nicolaus Lehmann (Hg.), *Stimmen der Kunstkritik über das neueste grosse Gemälde: "Es ist vollbracht!"...*, Prag 1882.
- Charles Sedelmeyer (Hg.), *Die Kreuzigung und Christus vor Pilatus. Gemalt von Michael von Munkácsy*, Wien 1884.

II. Presseerzeugnisse

1. Kunst- und Kulturzeitschriften (vollständig ausgewertet; chronologisch geordnet):

- *Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, Erfurt 1779-1787
- *Museum für Künstler und für Kunstliebhaber*, Mannheim 1787-1792
- *Neues Museum für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig 1794-1795
- *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber*, Leipzig 1795-1803
- *Archiv für Künstler und Kunstfreunde*, Dresden 1803-1808
- *Morgenblatt für gebildete Stände*, Stuttgart 1807ff.
- *Kunst-Blatt*, Stuttgart u. Tübingen 1816-1849 (bis 1819 als Beilage des *Morgenblatts für gebildete Stände*)
- *Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine*, Berlin 1850-1858
- Die *Dioskuren: Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben*, Berlin 1856-1875
- *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig 1866-1932 [ausgewertet bis Ende 1899]
- *Kunst-Chronik und Kunstliteratur: Beilage der Zeitschrift für bildende Kunst*, 1866-1932 [ausgewertet bis Ende 1899]

2. Tageszeitungen und Wochenblätter (über Wochen bzw. Monate hinweg ausgewertet; nach Erscheinungsort geordnet; Wochenblätter mit WB gekennzeichnet)

Antwerpen:
Journal d'Anvers

Augsburg:
Allgemeine Zeitung

Berlin:
Berliner Börsen-Courier
Berliner Börsen-Zeitung
Berliner Tageblatt und Handelszeitung
Germania
Kladderadatsch (WB)
National-Zeitung
Vossische Zeitung

Brüssel:
La Belgique
La Chronique
Journal de Bruxelles
Independance Belge
Les Nouvelles du Jour

Dresden:
Dresdner Anzeiger
Dresdner Journal
Dresdner Nachrichten

Hamburg:
Hamburgischer Correspondent
Hamburger Nachrichten

Leipzig:
Illustrierte Zeitung
Leipziger Nachrichten
Leipziger Tageblatt und Anzeiger

London:
Athenaeum (WB)
Brief: The Week's News (WB)
Daily Telegraph
Graphic: An illustrated weekly newspaper (WB)
Illustrated London News (WB)
London Figaro (WB, 2 Ausg.)
Pall Mall Gazette
Pictorial world: An illustrated weekly newspaper (WB)
Queen: The Lady's Newspaper (WB)
Saturday Review (WB)
Spectator (WB)
Standard
Times
Troubadour (WB)

München:
Münchener Fremdenblatt
Neue Münchener Tageblatt
Süddeutsche Presse und Münchener Nachrichten

Wien:
Deutsche Zeitung
Fremden-Blatt
Illustrirtes Wiener Extrablatt
Konstitutionelle Vorstadt-Zeitung
Morgen-Post
Neue Freie Presse
Neues Wiener Tageblatt
Die Presse
Wiener Luft
Wiener Sonn- und Montags-Zeitung

3. Kunst- und Kulturzeitschriften (einzelne Artikel ausgewertet):

Art Journal
L'Art: Revue hebdomadaire illustrée
Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus
Gazette des beaux-arts
Journal des Luxus und der Moden [wechselnder Titel]
Pan
Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode [wechselnder Titel]

III. Sonstige Quellen

(einschließlich kunsthistorischer Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die als Quelle herangezogen wurde. Sammelbände, aus denen mindestens zwei Beiträge herangezogen wurden, sind eigenständig aufgeführt; die jeweiligen Beiträge erscheinen als Kurzbeleg und sind mit einem * gekennzeichnet)

Börsch-Supan, Helmut (Bearb.). *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, 2 Bde. u. Registerband (Quellen und Schriften zur bildenden Kunst, Bd. 4), Berlin 1971

Burckhardt, Jacob. *Briefe*. Hg. v. Max Burckhardt, 10 Bände, Basel 1949

Burckhardt, Jacob. "Über erzählende Malerei", *Jacob Burckhardt:Vorträge* (Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Bd. 14), hg. v. Emil Dürr, Stuttgart 1933, S. 301-315

Boetticher, Friedrich von. *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts*, 2 Bde., Dresden 1891-1901

Brockhaus' Konversations-Lexikon, 16 Bde., 14. Aufl., Leipzig/Berlin/Wien 1894

Deininger, Julius. "Unsere Kunstpflege!", *Gegen den Strom*, Bd. 1, S. 77-110 *

Denvir, Bernard. *The Early Nineteenth Century: Art, Design and Society 1789-1852* (A documentary History of Taste in Britain, Bd. 3), London/New York 1984

ders. (Hg.). *The Eighteenth Century: Art, Design and Society 1689-1789* (A Documentary History of Taste in Britain), London/NewYork 1983

Dunlap, William. *A History of the Rise and Progress of the Arts of Design in the United States*, 3 Bde., New York 1969 (Nachdruck der zweibändigen Originalausg. von 1834)

Dürer, Albrecht. *Schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde., hg. v. Hans Rupprich, Berlin 1956-1969

Ebertshäuser, Heidi C. (Hg.). *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts: Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchener Malerei*, München 1983

Edwards, Edward. *Anecdotes of Painters who have resided or been born in England, with critical Remarks on their Productions*, London 1808

Eitelberger, Rudolf von. "Die Kunstentwicklung des heutigen Wien", ders., *Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit* (Gesammelte kunsthistorische Schriften, Bd. 1), Wien 1879, S. 1-36

Exposition nationale de 1880: Catalogue officiel, Brüssel 1880

Feuerbach, Anselm. *Briefe und Aufzeichnungen*, hg. v. Julius Allgeyer, Stuttgart 1904 (2. Aufl.)

Feuerbach, Henriette (Hg.). *Ein Vermächtnis*, Berlin, o. J. [1929]

Fletcher, Ernest (Hg.). *Conversations of James Northcote R.A. with James Ward on Art and Artists*, London 1901

Gegen den Strom: Flugschriften einer literarisch-künstlerischen Gesellschaft, Bd. 1, Wien 1887

Grundy, C. Reginald. *James Ward: His Life and Works. With a Catalogue of his Engravings and Pictures*, London 1909

Hanke, A.. *Ein Gang durch das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1915

Haydon, Benjamin Robert. *The Autobiography and Journals*, hg. v. Malcolm Elwin, London 1950

[ders.] *The Autobiography and Memoirs of B. R. Haydon (1786-1846)*, 2 Bde., hg. v. Tom Taylor, London 1926 (Neuauflage)

[ders.] *The Diary of Benjamin Robert Haydon*, 5 Bde., hg. v. Willard Bissell Pope, Cambridge (Mass.) 1960-1963

Hegel, Karl. "Der Einzug Karl's V. in Antwerpen: Von A. Dürer gesehen und von H. Makart gemalt", *Historische Zeitschrift*, Bd. 44, 1880, S. 446-459

Hevesi, Ludwig. "Hans Makart", ders., *Wiener Totentanz*, Stuttgart 1899, S. 155-167

Holt, Elizabeth Gilmore (Hg.). *The Art of all Nations, 1850-73: The emerging Role of Exhibitions and Critics*, Garden City/New York 1981

dies. (Hg.). *From the Classicists to the Impressionists: Art & Architecture in the Nineteenth Century*, Yale Univ. Press 1986 (Erstausg. 1966)

dies. (Hg.). *The Triumph of Art for the Public 1785-1848: The emerging Role of Exhibitions and Critics*, Princeton 1979

Ilg, Albert. "Unsere Künstler und die Gesellschaft", *Gegen den Strom*, S. 279-320 *

Kocka, Jürgen u. Gerhard A. Ritter (Hgg.), *Deutsche Sozialgeschichte: Dokumente und Skizzen. Band II: 1870-1914*, München 1977 (Erstausg. 1974)

Lichtwark, Alfred. *Makartbouquet und Blumenstrauß*, München 1894

Lindau, Paul. *Vergnügungsreisen: Gelegentliche Aufzeichnungen*, Stuttgart 1874

Mann, Max Nicolaus. *Gabriel Max: Eine kunsthistorische Skizze*, 2. verb. Aufl., Leipzig 1890 (Erstausg. 1888)

Meissner, Franz Hermann. *Die Kunst unserer Zeit*, hg. v. Franz Hanfstaengl, 1. Halbband, München 1899, S. 1-32

Pecht, Friedrich. *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts: Studien und Erinnerungen*, 4 Bde., Nördlingen 1887 (2. Aufl.)

ders. *Kunst und Kunstindustrie auf der Pariser Weltausstellung 1878*, Stuttgart 1878

ders. "Münchener Kunst", *Allgemeine Zeitung*, Beilage, Nr. 183, 1. Juli 1880, S. 2.674-2.676

Pöls, Werner (Hg.), *Deutsche Sozialgeschichte: Dokumente und Skizzen. Band I: 1815-1870*, München 1976 (Erstausg. 1973)

Pye, John. *Patronage of British Art: An Historical Scetch*, London 1845

Raczynski, Athanasius. *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, Bd. 3, Berlin 1841

Rosenberg, Adolf. "Drei Sensationsmaler: I. Arnold Böcklin", *Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, 1879, Januar-März, S. 387-397

ders. "Drei Sensationsmaler: II. Hans Makart", ebd., S. 497-511

ders., "Drei Sensationsmaler: III. Gabriel Max", ebd., April-Juni, S. 18-30

du Seigneur, Maurice. "Les Expositions particulières aux XVIIIe et XIX Siècles", *L'Artiste: Revue de l'Art contemporain*, Bd. 1, 1882, S. 535-556

[Society of Artists] "The Papers of the Society of Artists of Great Britain", *Walpole Society*, Bd. 6, 1917/18, S. 113-130

Speidel, Ludwig. "Hans Makart und die Frauen", ders., *Schriften: Auswahl in vier Bänden*, Bd. 2: *Wiener Frauen und anderes Wienerische*, Berlin 1910, S. 10-18

Thausing, *Moriz. Dürers Briefe, Tagebücher und Reime* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 3), Osnabrück 1970 (Nachdr. der Ausg. von 1872)

ders. *Dürer: Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876

ders. "Ein offener Brief an den Bürgermeister der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien", *ders., Wiener Kunstbriefe*, Leipzig 1884, S. 386-397

Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm. "Briefe aus Rom, über neue Kunstwerke jetztlebender Künstler, 3: Rom, den 16ten August 1785", *Der Teutsche Merkur*, Februar 1786, S. 169-186
ders. *Aus meinem Leben*, hg. v. Lothar Brieger, Berlin 1922
Unger, William. *Aus meinem Leben*, Wien 1929
Weitenweber, Vilem. "Hanuse Makarta Vjezd cesare Karla V da Antorfu", *Svetozor*, 12. Dezember 1879
Wendeborn, D. Gebh. Friedr. Aug.. *Der Zustand des Staats, der Religion, der Gelehrsamkeit und der Kunst in Großbritannien gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, 4 Bde., Berlin 1785-1788
Whitley, William T. *Art in England*, 2 Bde., New York 1973 (Erstausg. 1928)
ders. *Artists and their Friends in England 1700-1799*, 2 Bde., New York/London 1928 (Erstausg. 1928)

B. Literatur

(Sammelbände, aus denen mindestens zwei Beiträge herangezogen wurden, sind eigenständig aufgeführt; die jeweiligen Beiträge erscheinen als Kurzbeleg und sind mit einem * gekennzeichnet)

Abrams, Ann Uhry. *The Valiant Hero: Benjamin West and Grand-Style History Painting* (New Directions in American Art, hg. v. Jane McAllister, Bd. 1), Washington (D. C.) 1985
Aichelburg, Wladimir. *Das Wiener Künstlerhaus 1861-1986: 125 Jahre in Bilddokumenten*, Wien 1986
Alexander, David u. Richard T. Godfrey. *Painters and Engraving: The Reproductive Print from Hogarth to Wilkie*, New Haven 1980
Allen, Brian. "Conspicious by its Absence: British History Painting", *Apollo: The International Magazine of the Arts*, Bd. 133, 1991, Nr. 352, S.412-414
ders., (Hg.), *Towards a Modern Art World* (Studies in British Art, Bd. 1), New Haven/London 1995
Allgemeines Künstler-Lexikon: Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, begr. u. mithg. v. Günter Meissner, München/Leipzig 1991ff.
Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, begr. v. Ulrich Thieme und Felix Becker, hg. v. Hans Vollmer, 37 Bde., 1907-1950
Altick, Robert D. *The Shows of London*, Cambridge (Mass.) 1978
Athanassoglou, Nina. "Under the Sign of Leonidas: The Political and Ideological Fortune of David's 'Leonidas at Thermopylae' under the Restoration", *The Art Bulletin*, Bd. 63, 1981, Nr. 4, S. 633-649
Atti del XXIV. congresso internazionale di storia dell' Arte, Bd. 7: *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell' arte dei secoli 19 e 20*, zusammengest. v. Francis Haskell, Bologna 1982
Aubin, Hermann u. Wolfgang Zorn (Hgg.), *Handbuch der deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 1: Von der Frühzeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1971*
Bätschmann, Oskar. "Ausstellungskünstler: Zu einer Geschichte des modernen Künstlers", ders. u. Michael Groblewski (Hgg.), *Kultfigur und Mythenbildung: Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*, Berlin 1993, S. 1-35
Bakó, Zsuzsanna. "Mihály Munkácsy", Ausst.-Kat. *Makart und der Historismus*, o. S. *
Balston, Thomas. *John Martin 1789-1854: His Life and Works*, London 1947
Baltzarek, Franz u. Alfred Hoffmann u. Hannes Stekl. *Wirtschaft und Gesellschaft der Wiener Stadterweiterung* (Die Wiener Ringstraße: Bild einer Epoche, hg. v. Renate Wagner-Rieger, Bd. 5), Wiesbaden 1975
Barrell, John. *The political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt: 'The Body of the Public'*, New Haven/London 1986

Bartoschek, Gert. "Zur Entstehung des Krönungsbildes", *Adolph Menzel. Gemälde, Zeichnungen*, Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie Berlin, 1980, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Rostock 1980, S. 48-60

Batorska, Danuta. "The political Censorship of Jan Matejko", *Art Journal*, Bd. 51, Frühjahr 1992, Nr. 1, S. 57-63

Baumgärtel, Bettina. "Die Attitüde und die Malerei: Paradox der stillen Bewegtheit in Synthese von Erfindung und Nachahmung", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Jg. 46, 1992, S. 21-42

Becq, Annie. "Expositions, Peintres et Critiques: Vers l'Image moderne de l'Artiste", *Dix-huitième siècle*, Bd. 14, 1982, S. 131-149

Beenken, Hermann. *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944

Belting, Hans u. Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp u.a. (Hgg.), *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin 1985

Benisovich, Michael. "Further notes on Adolf Ulric Wertmüller in the United States and France", *Art Quarterly*, Bd. 26, 1963, S. 7-30

ders. "The Sale of the Studio of Adolf Ulric Wertmüller", *Art Quarterly*, Bd. 16, 1953, S. 21-39

Bialostocki, Jan. "Art, Politics, and National Independence", *Bulletin du Musée National de Varsowie*, Bd. 20, 1979, Nr. 2-3, S. 45-53

Bled, Jean-Paul. "La Cour de Francois-Joseph", Karl Ferdinand Werner (Hg.), *Hof, Kultur und Politik im 19. Jahrhundert: Akten des 18. Deutsch-Französischen Historikerkolloquiums Darmstadt vom 27.-30. September 1982* (Pariser Historische Studien, Bd. 21), Bonn 1985, S. 169-181

Blochmann, Georg M. *Zeitgeist und Künstlermythos: Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit* (Form & Interesse, Bd. 34), Münster 1991, S. 136-156

Bödeker, Hans Erich. "Die 'gebildeten Stände' im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert: Zugehörigkeit und Handlungspotentiale", Kocka (Hg.), *Bildungsbürgertum*, Bd. 4, S. 21-52 *

Börsch-Supan, Helmut. *Caspar David Friedrich*, München 1973

ders. u. Karl Wilhelm Jähnig. *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973

ders. *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870*, München 1988

Boime, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971

ders. *Art in the Age of Revolution 1750-1800* (A Social History of Modern Art, Bd. 1), Chicago/London 1987

ders. *Art in the Age of Bonapartism 1800-1815* (A Social History of Modern Art, Bd. 2), Chicago/London 1990

ders. Albert Boime: *Thomas Couture and the eclectic Vision*, New Haven/London 1980

Brandt, Harm Heinrich Brandt. "Liberalismus in Österreich: Zwischen Revolution und großer Depression", *Liberalismus im 19. Jahrhundert: Deutschland im europäischen Vergleich. Dreißig Beiträge mit einem Vorwort von Jürgen Kocka*, hg. v. Dieter Langewiesche (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 79), Göttingen 1988, S. 136-160

Brewer, "Cultural Production, Consumption, and the Place of the Artist in Eighteenth-Century England", Allen (Hg.), *Modern Art World*, S. 7-25 *

Brieger, Peter. *Die Deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 5), Berlin 1930

Bringmann, Michael. "Ein erträumter Lorbeerkranz und die Flohstiche der Realität: Feuerbachs Selbstgefühl und die zeitgenössische Pressekritik", *Anselm Feuerbach 1829-1880: Gemälde und Zeichnungen*, Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle zu Karlsruhe, München/Berlin 1976, S. 124-152

ders. *Friedrich Pecht (1814-1903): Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900*, Berlin 1982

ders. Michael Bringmann, "Tod und Verklärung: Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys 'Seni vor der Leiche Wallensteins'", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 229-251 *

Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden, 19., völlig neu bearb. Aufl., Mannheim 1989

Bruckmüller, Ernst u. Hannes Stekl, "Zur Geschichte des Bürgertums in Österreich", Kocka (Hg.), *Bürgertum*, Bd. 1, S. 160-192 *

ders. *Sozialgeschichte Österreichs*, München 1985

Brunner, Manfred Heinrich. "Antoine-Jean Gros: Die napoleonischen Historienbilder", Diss. Bonn 1979

Brunner, Otto. "Das österreichische Institut für Geschichtsforschung und seine Stellung in der deutschen Geschichtswissenschaft", *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, Bd. 52, 1938, S. 385-416

Buddemeier, Heinz. *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert* (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, Bd. 7), München 1970

Büttner, Frank. "Bildung des Volkes durch Geschichte: Zu den Anfängen öffentlicher Geschichtsmalerei in Deutschland", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 77-94 *

ders. "Bildungsideen und bildende Kunst um 1800", Reinhart Koselleck (Hg.), *Bildungsbürgertum*, Bd. 2, S. 259-285 *

Busch, Werner. "Über Helden diskutiert man nicht: Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 57-76 *

Butlin, Martin. "An Eighteenth-Century Art Scandal: Nathaniel Hone's 'The Conjuror'", *Connoisseur*, Bd. 174, 1970, S. 1-9

Chaudonneret, Marie-Claude. "Historicism and 'Heritage' in the Louvre, 1820-40: From the Musée Charles X. to the Galerie d'Apollon", *Art History*, Bd. 14, Dezember 1991, Nr. 4, S. 488-520

Colley, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, New Haven/London 1992

Cottom, Daniel. "Taste and cicilized imagination", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Bd. 39, 1980-1981, Nr. 4, S. 367-380

Crow, Thomas E. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London 1985

Csáky, Moritz. "Adel in Österreich", *Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs*, Katalog zur niederösterreichischen Landesausstellung in Schloß Grafenegg, 1984, Wien 1984, S. 212-219

Daniels, Barry. "Daguerre - Theatermaler, Dioramist, Photograph", Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 36-41 *

Jacques-Louis David 1748-1825, Katalog zur Ausstellung in Paris, 1989, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1989

David contre David, 2 Bde. (Actes du Colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel du 6 au 10 dec 1989, sous la direction de Rógis Michel), la Documentation Francaise 1993

Dibbern, Margrit. "Die Hamburger Kunsthalle unter Alfred Lichtwark (1886-1914): Entwicklung der Sammlungen und Neubau", Diss. Hamburg 1980

Dowd, D. L. "Louis David et le Gouvernement des Pays-Bas: Documents inédits sur le second 'Sacre de Napoleon'", *Bulletin de la Societé de l'Histoire de l'Art Francais*, 1955, S. 143-159

Dresdner, Albert. *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1968 (Erstausg. 1915)

Drechsler, Maximiliane. Zwischen Kunst und Kommerz: Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 63), München/Berlin 1996

Duffy, Michael H. "West's 'Agrippina', 'Wolfe' and the Expression of Restraint", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 58, 1995, Nr. 2

Ecker, Jürgen. *Anselm Feuerbach. Leben und Werk: Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien*, München 1991

Eitner, Lorenz E. A. *Géricault: His life and work*, London 1983

ders., *Géricault's Raft of the Medusa*, London 1972

Ellwart, Ursula. "Menzels Friedrich-Bilder (1849-1860) in der zeitgenössischen Kunstkritik", *Pantheon*, Bd. 46, 1988, S. 121-130

"England-Deutschland, Deutschland-England: Künstlerischer und kunsthistorischer Austausch im 18. und 19. Jahrhundert", *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 46, 1992

Erdmann, Biruta. "Wright of Derby's 'The Siege of Gibraltar'", *The Burlington Magazine*, Bd. 116, Mai 1974, Nr. 854, S. 270-272

Erffa, Helmut von u. Allen Staley, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven/London 1986

Experiment Weltuntergang: Wien um 1900, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 10. April bis 31. Mai 1981, hg. v. Werner Hofmann, München 1981

Fawcett, Trevor. *The Rise of English Provincial Art: Artists, Patrons and Institutions outside London 1800-1830*, Oxford 1974

Feaver, William. *The Art of John Martin*, Oxford University Press 1975

Feist, Peter. "Publikum und Ausstellungen in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts", *Akten des XXV. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4. bis 10. September 1983*, Bd. 4: *Der Zugang zum Kunstwerk: Schatzkammer, Salon, Ausstellung, Museum*, Wien/Köln/Graz 1986, S. 79-86

Forster-Hahn, Francoise. "La Confraternité de l'art: Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 48, 1985, Nr. 4, S. 506-537

Franke, Ernst A. "Publikum und Malerei in Deutschland vom Biedermeier zum Impressionismus", Diss. Heidelberg 1934

Friedman, Winifred H. "Some Commercial Aspects of the Boydell Shakespeare Gallery", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 36, 1973, S. 396-401

Caspar David Friedrich 1774-1840, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 1974, München 1974

Frodl, Gerbert. *Hans Makart: Monographie und Werkverzeichnis*, Salzburg 1974

ders. Gerbert Frodl, "Hans Makart", Ausst.-Kat. *Makart und der Historismus*, o. S. *

Funnell, Peter. "The London Art World and its Institutions", *London - World City 1800-1840*, Katalog zur Ausstellung in der Villa Hügel, Essen, 9. Juni bis 8. November 1992, hg. v. Celina Fox, New Haven/London 1992, S. 155-166

Gaethgens, Thomas W. *Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches: Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*, Frankfurt am Main 1990

Gagel, Hanna. "Die Düsseldorfer Malerschule in der politischen Situation des Vormärz und 1848", *Die Düsseldorfer Malerschule*, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, 13. Mai bis 8. Juli 1979, Mainz 1979, S. 68-85

Gall, Franz. *Österreichische Wappenkunde: Handbuch der Wappenwissenschaft*, Wien 1977

Geismeier, Irene. "Besucheranalyse in der Frühzeit der Museen", *Bildende Kunst*, Bd. 5, 1981, S. 5

Geismeier, Willi. *Biedermeier*, Leipzig 1979

George, Eric. *The Life and Death of Benjamin Robert Haydon: Historical Painter 1786-1846*, 2., erg. Aufl., Oxford 1967 (Erstausg. 1948)

Gerdts, William H. u. Mark Thistlethwaite, *Grand Illusions: History painting in America*, Fort Worth/Texas 1988

Gerlach, Peter (Hg.). *Vom realen Nutzen idealer Bilder: Kunstmarkt und Kunstvereine*, Aachen 1994

Ghelardoni, Paul. "Die feudalen Elemente in der österreichischen bürgerlichen Gesellschaft 1803-1914", Diss. Wien 1961

Grasskamp, Walter. "Die Einbürgerung von Kunst: Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert", *Kritische Berichte*, Bd. 21, 1993, Nr. 3, S. 37-40

ders. *Die unbewältigte Moderne: Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989

Groseclose, Barbara. "Washington crossing the Delaware: The political context", *American Art Journal*, Bd. 7, November 1975, Nr. 2, S. 70-78

Großmann, Jürgen. *Künstler, Hof und Bürgertum: Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850*, Berlin 1994

ders. "Verloste Kunst: Deutsche Kunstvereine im 19. Jahrhundert", *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 76, 1994, Nr. 2, S. 351-364

Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1991 (Erstausg. 1962)

Hager, Werner. *Geschichte in Bildern: Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Opladen 1989

Hamann, Richard u. Jost Hermand, *Gründerzeit* (Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd. 1), Berlin 1965

Hanisch, Ernst. *Der lange Schatten des Staates: Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert* (Österreichische Geschichte, hg. v. Herwig Wolfram), Wien 1995

Hartmann, Wolfgang. *Der historische Festzug: Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 35), München 1976

Hauptman, William. "Juries, Protests and Counter-Exhibitions Before 1850", *Art-Bulletin*, Bd. 67, März 1985, Nr. 1, S. 95-109

Haus, Andreas. "Gesellschaft, Geselligkeit, Künstlerfest", *Franz von Lenbach 1836-1904*, Katalog zur Ausstellung im Lenbachhaus München, 14. Dezember 1986 bis 3. Mai 1987, bearb. v. Rosel Gollek, München 1987, S. 99-116

Hautecoeur, Louis. *Louis David*, Paris 1954

Hentzen, Alfred. "Geschichte der Hamburger Kunsthalle", ders. (Hg.), *Hamburger Kunsthalle: Meisterwerke der Gemäldegalerie*, Köln 1969, S. 7-11

Historismus und bildende Kunst: Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, hg. v. Ludwig Grote (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1), München 1965

Hobsbawm, Eric J. "Die englische middle class 1780-1920", Kocka (Hg.), *Bürgertum*, Bd. 1, S. 79-106 *

Hochreiter, Walter. *Vom Musentempel zum Lernort: Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914*, Darmstadt 1994

Hofmann, Werner. *Das Irdische Paradies: Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1960

Hoh-Slodczyk, Christine. *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert* (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 33) München 1985, S. 80-86

Howgego, James L. "Copley and the Corporation of London", *The Guildhall Miscellany*, Juli 1958, S. 34-42

Huber, Judith. "Mostre di artisti tedeschi a Roma 1800-1830", *I Nazareni a Roma*, Katalog zur Ausstellung in der Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom, 22. Januar bis 22. März 1981, Rom 1981, S. 64-71

Hyde, Ralph. "Excursions: Das Moving Panorama zwischen Kunst und Schaustellung", Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 84-93 *

Irwin, David. "Trafalgar and Waterloo: The British Hero", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 43-55 *

Jaccard, Paul André. "Turnus, Expositions nationales suisses des Beaux-Arts, SPSAS, SSFPSD, Expositions nationales suisses: Listes des Expositions et des Catalogues", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 63., 1986, Nr. 4, S. 436-459

Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid. "Die Historienbilder Carl Friedrich Lessings", Diss. Köln 1977

Jobert, Barthelemy. "The Travaux d'Encouragement: An Aspect of official Arts Policy in France under Louis XVI", *Oxford Art Journal*, Bd. 10, 1987, Nr. 1, S. 3-14

Johnson, Dorothy. *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis*, Princeton (New Jersey) 1993

Johnson, Lee. "The 'Raft of the Medusa' in Great Britain", *The Burlington Magazine*, Bd. 96, 1954, S. 249-254

Kampmeyer, Margret. "Peinture Nationale: Die belgische Historienmalerei von 1830 bis 1850", *Arbeit und Alltag: Soziale Wirklichkeit in der belgischen Kunst 1830-1914*, Katalog zu Ausstellung in der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, September 1979, S. 178-192

Kaschuba, Wolfgang. "Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800: Kultur als symbolische Praxis", Kocka (Hg.), *Bürgertum*, Bd. 3, S. 9-44 *

Keisch, Claude. *Um Anselm Feuerbachs "Gastmahl"*, Katalog zur Ausstellung in der Alten Nationalgalerie auf der Museumsinsel, Berlin 1992

Kemp, Wolfgang. *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983

Kitlitschka, Werner. *Die Malerei der Wiener Ringstraße*, mit einem Beitrag von Fritz Novotny, hg. v. Renate Wagner-Rieger (Die Wiener Ringstraße: Bild einer Epoche, Bd. 10), Wiesbaden 1981

Koch, Georg Friedrich. Die Kunstausstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, Berlin 1967

Kocka, Jürgen (Hg.). *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 4: *Politischer Einfluß und gesellschaftliche Formation* (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 48), Stuttgart 1989

ders. (Hg.). *Bürgertum im 19. Jahrhundert: Deutschland im europäischen Vergleich*, 3 Bde., München 1988

ders. "Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert: Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenarten", ebd., Bd. 1, S. 11-76

König, Wolfgang u. Wolfhard Weber, *Netzwerke. Stahl und Strom*: 1840 bis 1914 (Propyläen Technikgeschichte, hg. v. Wolfgang König, Bd. 4), Berlin 1990

Kohle, Hubertus. "Antike modern: Jacques-Louis Davids Stil im Exil", *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange*, 3 Bde. (Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Berlin, 15.-20. Juli 1992), hg. v. Thomas W. Gaethgens, Berlin 1993, Bd. 1, S. 175-186

ders. "Historienmalerei am Scheideweg: Bemerkungen zu Jacques Louis Davids 'Sabinerinnen'", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 121-134 *

Koselleck, Reinhart (Hg.). *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 2: *Bildungsgüter und Bildungswissen* (Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 41), Stuttgart 1990

Kraus, Hans Christof. "Bürgerlicher Aufstieg und adliger Konservatismus: Zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte einer preußischen Familie im 19. Jahrhundert", *Archiv für Kulturgeschichte*, Bd. 74, 1992, Nr. 1, S. 191-225

Kuthy, Sandor. "Kunst fasst Fuss: Kunstausstellungen in Bern zwischen 1804 und 1878, *Berner Kunstmitteilungen*, Nr. 246-248, Mai-Juni 1986, S. 1-16

Lajer-Burcharth, Ewa. "Les Sabines ou la Revolution glacée", *David contre David*, Bd. 1, S. 471-491

Lammel, Gisold. *Adolph Menzel: Friderizianа und Wilhelmiana*, Dresden 1988

Landwehr, John. *Splendid Ceremonies: State Entries and Royal Funerals in the Low Countries 1515-1791. A bibliography*, Den Haag 1971

Langenstein, York. *Der Münchener Kunstverein im 19. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarktes und des Ausstellungswesens*, München 1983

Lean, E. Tangye. *The Napoleonists: A Study in Political Disaffection 1760-1960*, New York/Toronto 1970

Lehmann, Ernst Herbert. *Die Anfänge der Kunstzeitschrift in Deutschland*, Leipzig 1932

Lenman, Robin. "Painters, Patronage and the Art Market in Germany 1850-1914" *Past and Present*, Mai 1989, Nr. 123, S. 109-140

Lethève, Jacques. *Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century*, London 1972 (Übers. aus dem Franz.)

Emanuel Leutze, 1816-1868: Freedom is the only king, Katalog zur Ausstellung in der National Collection of Fine Arts, Smithsonian Institutes, Washington (D. C.), 16. Januar bis 14. März 1976, Washington (D. C.) 1976

Lhotsky, Alphons. *Geschichte des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1854-1954* (Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, Ergänz.-Bd. 17), Graz/Köln 1954

Luckhurst, Kenneth. *The Story of Exhibitions*, London 1951

Lützeler, Paul Michael. "Bürgerkriegs-Literatur: Der historische Roman im Europa der Restaurationszeit (1815-1830)", Kocka (Hg.), *Bürgertum*, Bd. 3, S. 232-256 *

Luke, Yvonne. "The Politics of Participation: Quatremère de Quincy and the Theory and Practice of 'Concours publiques' in revolutionary France 1791-1795", *Oxford Art Journal*, Bd. 10, 1987, Nr. 1, S. 15-43

Maas, Jeremy. *Gambart: Prince of the Victorian Art World*, London 1975

Mai, Ekkehard, "Historienbild im Wandel - Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19. und im 20. Jahrhundert", Ausst.-Kat. *Triumph und Tod des Helden*, S. 151-163.

ders. u. Anke Repp-Eckert (Hgg.). *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein 1990

Mainardi, Patricia. "The Double Exhibition in Nineteenth-Century France", *Art Journal*, Bd. 48, Frühjahr 1989, Nr. 1, S. 23-28

Hans Makart und der Historismus in Budapest, Prag und Wien, Katalog zur Ausstellung in Schloß Halbturn, 1986, Eisenstadt 1986

Hans Makart: Triumph einer schönen Epoche, Katalog zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, 1972, Stuttgart-Bad Cannstadt 1972

Mayer, Arno J. *Adelsmacht und Bürgertum: Die Krise der europäischen Gesellschaft 1848-1914*, München 1984 (dt. Übersetz. der 1981 unter dem Titel *The Persistence of the Old Regime* in Princeton erschienenen Originalausgabe)

McClellan, Andrew. "The Politics and Aesthetics of Display: Museums in Paris 1750-1800", *Art History*, Bd. 7, Dezember 1984, Nr. 4, S. 438-464

McKendrick, Neil u. John Brewer u. J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercializiation of Eighteenth-Century England*, London 1982

Meissner, Günter. "Die ehemaligen Kunstvereine auf dem Gebiet der DDR", Gerlach (Hg.), *Kunstmarkt und Kunstvereine*, S. 203-212 *

Adolph Menzel: Zeichnungen, Katalog zur Ausstellung in der Nationalgalerie, Berlin, 1955, hg. v. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1955

Meyer-Tönnesmann, Carsten. *Der Hamburgische Künstlerklub von 1897* (Hamburger Künstlermonographien, Bd. 23/24), Hamburg 1985

Mikula, Renata. "Studien zu Hans Makart", Diss. Wien 1971

Mitchell, Charles. "Benjamin West's 'Death of General Wolfe' and the Popular History Piece", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 7, 1944, S. 20-33

Mosse, Werner. "Adel und Bürgertum im Europa des 19. Jahrhunderts: Eine vergleichende Betrachtung", Kocka (Hg.), Bürgertum, Bd. 2, S. 276-314 *

Newman, John. "Reynolds and Hone: 'The Conjuror' Unmasked", *Reynolds*, Katalog zur Ausstellung in der Royal Academy of Arts, 1986, hg. v. Nicholas Penny, London 1986, S. 344-354

Nipperdey, Thomas. *Deutsche Geschichte 1866-1918*, 2 Bde., München 1990

Nonne, Monique. "Les marchands de van Gogh", *Van Gogh à Paris*, Katalog zur Ausstellung im Musée d'Orsay, Paris, 2. Februar bis 15. Mai 1988, Editions des musées nationaux, Paris 1988, S. 330-347

Oettermann, Stephan. "Die Reise mit den Augen: 'Oramas' in Deutschland", Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 42-51 *

ders. Stephan Oettermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980

Ostrowski, Jan K. *Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne* (Übersetzung aus dem Polnischen), München 1989, S. 80-85

Pears, Iain. *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England 1680-1768*, New Haven/London 1988

Pemsel, Jutta. "Die Wiener Weltausstellung von 1873 und ihre Bedeutung für die Entfaltung des Wiener Kulturlebens in der franzisko-josephinischen Epoche: Eine historische Studie", Diss. Wien 1984

Pirchan, Emil. *Hans Makart: Leben, Werk und Zeit*, Wien/Leipzig 1942

Plagemann, Volker. "Die Anfänge der Hamburger Kunstsammlungen und die erste Kunsthalle", *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 11, 1966, S. 61-88

Plaschka, Richard G. u. Gerald Stourzh u. Jan Paul Niederkorn (Hgg.), *Was heißt Österreich: Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute* (Archiv für österreichische Geschichte, Bd. 136), Wien 1995

Poensgen, Georg. "Bildnisse des Kaisers Karl V.", Peter Rassow u. Fritz Schalk (Hg.), *Karl V.: Der Kaiser und seine Zeit*, Köln 1960, S. 173-179

Pointon, Marcia. "From the Midst of Warfare and its Incidents to the peaceful Scenes of Home: The Exposition Universelle of 1855", *Journal of European Studies*, Bd. 11, Dezember 1981, Nr. 4, S. 233-261

dies. "Portrait-Painting as a Business Enterprise in London in the 1780s", *Art History*, Bd. 7, Juni 1984, Nr. 2, S. 187-205

Poulot, Dominique. "L'Académie saisie par la Modernité?: Sur l'Espace Public de la Peinture en France au XVIIIe Siècle", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Bd. 37, Januar-März 1990, S. 108-127

Powell, Nicolas. "White Elephants", *Apollo*, Bd. 121, Mai 1985, Nr. 279, S. 338-341

Pressly, William Laurens. "The Life and Art of James Barry", Diss. New York 1974

Prims, Floris. *Geschiedenis van Antwerpen*, 8 Bände, Brüssel 1981 (Neuausg. d. ursprüngl. Textes von 1927-1948), Bd. 5: *Onder de erste Habsburgers 1477-1582*

Prown, Jules David. *John Singleton Copley*, 2 Bde., Cambridge (Mass.) 1966

Radziewsky, Elke von. *Kunstkritik im Vormärz: Dargestellt am Beispiel der Düsseldorfer Malerschule* (Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Bd. 36), Bochum 1983

Rebel, Ernst. *Albrecht Dürer: Maler und Humanist*, München 1996

Reising, Gert "1818/1848/1989: Zur Frühgeschichte deutscher Kunstvereine", Gerlach (Hg.), *Kunstmarkt und Kunstvereine*, S. 112-125 *

Reitlinger, Gerald. *The Economics of Taste: The Rise and Fall of Picture Prices 1760-1960*, London 1961

Repp-Eckert, Anke. "Peter Paul Rubens: Ein Vorbild für die belgischen Historienmaler", Ausst.-Kat. *Triumph und Tod des Helden*, S. 54-65

Roberts, Warren. *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics and the French Revolution*, Chapel Hill (North Carolina)/London 1989

Robichon, Francois. "Die Illusion eines Jahrhunderts - Panoramen in Frankreich", Ausst.-Kat. *Sehsucht*, S. 52-60 *

Roche, Daniel. *The People of Paris: An Essay in Popular Culture in the 18th Century*, Leamington/Hamburg/New York 1987 (Übers. aus dem Franz., Erstausg. 1981)

Röttgen, Herwarth. "Historismus in der Malerei - Historismus in Italien", Mai (Hg.), *Historienmalerei*, S. 275-302 *

Rosenblum, Robert. "Benjamin West's 'Tod des Nelson': Beobachtungen und Bemerkungen", Ausst.-Kat. *Triumph und Tod des Helden*, S. 91-94

ders. "Essai de Synthèse: Les Sabines", *David contre David*, Bd. 1, S. 459-470.

Rosenthal, Donald A. "Géricault's Expenses for the 'Raft of the Medusa'", *Art Bulletin*, Bd. 62, 1980, Nr. 4, S. 638-640

Rottermund, Andrzej, "The 'Road to Independence' in Polish Art of the 19th century", *Bulletin du Musée National de Varsowie*, Bd. 20, 1979, Nr. 2-3, S. 53-69

Rubin, James H. Delacroix. *Die Dantebarke: Idealismus und Modernität*, Frankfurt am Main 1987

Saalfeld, Diedrich. "Handwerkseinkommen in Deutschland vom ausgehenden 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Bewertung von Handwerkerlöhnen in der Übergangsperiode zum industriellen Zeitalter", Wilhelm Abel (Hg.), *Handwerksgeschichte in neuer Sicht* (Göttinger Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 1), S. 65-120

Sälzle, Karl. "Das Leben im Fest", *Ein halbes Jahrhundert Münchener Kulturgeschichte: Erlebt mit der Künstlergesellschaft Allotria*, München 1959, S. 139-195

Sandgruber, Roman. *Ökonomie und Politik: Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Österreichische Geschichte, hg. v. Herwig Wolfram), Wien 1995

van de Sandt, Udolpho. "La Fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire", *Revue de l'Art*, Bd. 73, 1986, S. 43-48

Saunders, Richard H. "Genius and Glory: John Singleton Copley's 'The Death of Major Pierson'", *American Art Journal*, Bd. 22, 1990, Nr. 3, S. 4-39

Gottlieb Schick: Ein Maler des Klassizismus, Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, 26. August bis 14. November 1976, hg. v. V. Gauß u. C. von Holst, Stuttgart 1976

Wilhelm Schlink, "'Kunst ist dazu da, um geselligen Kreisen das gähnende Ungeheuer, die Zeit, zu töten': Bildende Kunst im Lebenshaushalt der Gründerzeit", M. Rainer Lepsius (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Bd. 3: *Lebensführung und ständische Vergesellschaftung*, Bd. 3, S. 65-81

Schmidt, Hans-Werner. *Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst 1854-1933* (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, Bd. 1, hg. v. Heinrich Klotz), Marburg 1985

Schmidt, Rudolf. *Das Wiener Künstlerhaus: Eine Chronik 1861-1951*, Wien 1951

Schnapper, Antoine. *J.-L. David und seine Zeit*, Würzburg 1981 (Übers. aus dem Franz., Erstausg. 1980)

Schneemann, Peter. "Ausstellungsstrategie und Selbstzerstörung: Die tragische Figur des englischen Historienmalers Benjamin Robert Haydon (1786-1846)", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 58, 1995, S. 226-239

Schneider, Jürgen u. Oskar Schwarzer u. Friedrich Zellfelder (Hgg.), *Währungen der Welt I: Europäische und nordamerikanische Devisenkurse 1777-1914*, 3 Teilbände (Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 44, I-III), Stuttgart 1991

Schoch, Rainer. "Die belgischen Bilder: Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz", *Städel-Jahrbuch*, N. F., Bd. 7, 1979, S. 171-186, hier S. 179

Schrecken und Hoffnung: Künstler sehen Frieden und Krieg, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 1. Oktober bis 15. November 1987, hg. v. Werner Hofmann, Köln 1987

Smith, Anthony D. "The 'historical revival' in late 18th-Century England and France", *Art History*, Bd. 2, Juni 1979, Nr. 2, S. 156-178

Schwartz, Gary. "Denn alle Kunst will Ewigkeit", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 203, 31. August 1996, S. 31

Sehsucht: Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Katalog zur Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 28. Mai bis 10. Oktober 1993, hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Basel/Frankfurt am Main 1993

Sfeir-Semler, Andée. Die Maler am Pariser Salon 1791-1880, Frankfurt am Main 1992

Solkin, David H., *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*, New Haven/London 1993

Der Spiegel, Bd. 26, Nr. 29, 10. Juli 1972, S. 88f. ("'Ungesunde, kleine, geile Farbeffekte'")

Springer, Elisabeth. *Geschichte und Kulturleben der Ringstraße*, hg. v. Renate Wagner Rieger (Die Wiener Ringstraße: Bild einer Epoche, Bd. 2), Wiesbaden 1979

Springer, Peter. "Geschichte als Dekor: Anton von Werner als Dekorationsmaler und Zeitzeuge", Ausst.-Kat. *Anton von Werner*, S. 117-138 *

Stehle, Raymond L. "The Düsseldorf Gallery of New York", *New York Historical Society Quarterly*, Bd. 58, Oktober 1974, S. 304-314

Steinhauser, Monika. "Hans Makart, Triumph einer schönen Epoche: Zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 23. 6. bis 17. 9. 1972", *Kunstchronik: Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege*, Bd. 26, Juni 1973, Nr. 6, S. 161-170

Strong, Roy. *Recreating the Past: British History and the Victorian Painter*, New York 1978

Syndram, Karl Ulrich. "Die 'Rundschau' der Gebildeten und das Bild der Nation: Untersuchungen zur komparatistischen Bedeutung eines Typs bürgerlich-liberaler Zeitschriften für die Vermittlung nationaler Kunst- und Kulturvorstellungen im deutschen Sprachgebiet (1871-1914)", Diss. Aachen 1988

Szypowska, Maria. Jan Matejko: wszystkim znany, Warschau 1985

Teeuwisse, Nicolas. *Vom Salon zur Secession: Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900*, Berlin 1986

Thurner, Erentrude. "Untersuchungen zur Struktur und Funktion der österreichischen Gesellschaft um 1878", Diss. Graz 1964

Traum und Wirklichkeit: Wien 1870-1930, Katalog zur 93. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wiener Künstlerhaus, 28. März bis 6. Oktober 1985, Wien 1985

Triumph und Tod des Helden: Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet, Katalog zur Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, 1987, hg. v. Ekkehard Mai unter Mitarb. v. Anke Repp-Eckert, Köln 1987

Ucakar, Karl. *Demokratie und Wahlrecht in Österreich: Zur Entwicklung politischer Partizipation und staatlicher Legitimationspolitik* (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Bd. 24), Wien 1985

Vaisse, Pierre. "Salons, Expositions et Sociétés d'Artistes en France", *Atti del XXIV. Congresso*, Bd. 7, zus.-gest. v. Haskell, S. 141-155 *

Vancsa, Eckart. "Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Wien", Diss. Wien 1973

ders. "Überlegungen zur politischen Rolle der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, N. F., Bd. 28, 1975, S. 145-158

Végvári, Lajos. Munkácsy (Übers. aus dem Ungar.), Budapest 1961

Verwiebe, Birgit. "Transparente Bilder - Kunst und Geselligkeit im 18. und 19. Jahrhundert", *Forschungen und Berichte*, Bd. 31, 1991, S. 229-242

Vogt, Paul. Salonmalerei des 19. Jahrhunderts: Was sie liebten, Köln 1969

Wagner, Monika. *Allegorie und Geschichte: Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära* (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 9), Tübingen 1989

Wappenschmidt, Heinz-Toni. *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert: Zum Problem von Schein und Sein*, München 1984

Watson, Peter. *Sotheby's, Christie's, Castelli & Co.: Der Aufstieg des internationalen Kunsthandels* (Übers. aus dem Engl.), Düsseldorf 1983

Weber, Jürgen. *Entmündigung der Künstler: Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen*, München 1979

Anton von Werner: Geschichte in Bildern, Katalog zur Ausstellung des Berliner Museums und des Deutschen Historischen Museums, Berlin, Zeughaus, 7. Mai bis 27. Juli 1993, hg. v. Dominik Bartmann, München 1993

Whiteley, Jon. "Exhibitions of Contemporary Painting in London and Paris 1760-1860", *Atti del XXIV. Congresso*, Bd. 7, zus.-gest. v. Haskell, S. 69-87 •

Vor hundert Jahren: Wien 1879, Katalog zur Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 1979, Wien 1979

Wilcox, Scott, "Erfindung und Entwicklung des Panoramas in Großbritanien", S. 28-35 •

Edgar Wind, *Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteenth-Century Imagery*, hg. v. Jaynie Anderson, Oxford/New York 1986, S. 88-104

ders. "The Revolution of History Painting", *Journal of the Warburg Institute*, Bd. 2, 1938, S. 116-127

Winzinger, Franz. *Albrecht Altdorfer: Graphik, Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen*, München 1963

Wohlfeil, Rainer. "Das Bild als Geschichtsquelle", *Historische Zeitschrift*, Bd. 243, 1986, S. 91-100

ders., "Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde", Brigitte Tolkemitt u. Rainer Wohlfeil (Hg.), *Historische Bildkunde: Probleme - Wege - Beispiele*, Berlin 1991, S. 17-35

Wright, Beth Segal. "Scott's historical novels and French historical painting 1815-1855", *Art Bulletin*, Bd. 63, 1981, Nr. 2, S. 268-287

Die Zeit, Nr. 28, 14. Juli 1972, S. 13f. (Helmut Schneider, "Makart ist wieder da: Gedanken aus Anlaß einer Ausstellung in Baden-Baden")

Zelger, Franz. *Heldenstreit und Heldentod: Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich/Freiburg i. Br. 1973

Ziak, Karl. *Wien vor hundert Jahren oder Rausch und Katzenjammer*, Wien 1973

Ziff, Norman D. *Paul Delaroche: A Study in Nineteenth-Century Painting*, New York 1974

Zorn, Wolfgang. *Handbuch der deutschen Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Bd. 2: Das 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart 1976*