

II.5.4. Die Kunst der Dekadenz

Die Kunst der Dekadenz im 19. Jahrhundert

Auf den ersten Blick bietet die Kunst des 19. Jahrhunderts eine verwirrende Vielzahl von Stilrichtungen: Historienmaler, Klassizisten, Romantiker, Nazarener, Naturalisten, Biedermeier-Künstler, Symbolisten, Mythen-Beschwörer und religiöse Schwärmer. Für diese Schar einander widersprechender Künstler-Persönlichkeiten lässt sich ein gemeinsamer Nenner finden: Dekadenz.

In den USA hatte die amerikanische Revolution zum ersten Mal das feudal-absolutistische Regime besiegt (aber noch keine neue Ideologie und keine neue Malerei ausgeprägt). Die Französische Revolution scheiterte kläglich und führte zur Restauration der absolutistischen Machtstrukturen in reaktionären Formen. Es sollte fast das ganze Jahrhundert dauern, bis mit den französischen Impressionisten eine entscheidende Befreiung gelang. Der gemeinsame Nenner für das 19. Jahrhundert ist: Die feudal-absolutistische Herrschaft erweist sich als dekadent. Die Machtstrukturen, die hierarchische auf den absoluten Herrscher hin ausgerichtete Gesellschaftsordnung behindern zunehmend die Entwicklung, engen die Gestaltungsmöglichkeiten aller Bürger, nicht nur der Intellektuellen und der Künstler, ein. Der Streit für demokratische Rechte und die Pressefreiheit auf der einen, die Verstärkung der Polizei- und Militärgewalt und Verschärfung der Zensur auf der anderen Seite sind dafür Anzeichen.

Eugène Delacroix verkörpert die Widersprüchlichkeit der Zeit. Einerseits schuf er

das großartige Werk „Die Freiheit führt das Volk“. Andererseits schwelgt er in schwülstigem Romantizismus und produziert Herrscher- und Heiligenbilder in Serie.

Frankreich: Der Revolutionär David war in der Seele ein Reaktionär

1784 begründete das von König Ludwig XVI. in Auftrag gegebene Bild „Der Schwur der Horatier“ den Weltruhm von Jacques-Louis David (1748 - 1825). In Davids Bild übergibt der Vater mit dramatischer Geste seinen drei behelmten Söhnen drei glänzende Schwerter mit der Aufforderung „zu siegen oder zu sterben“. Rechts im Bild sieht man zusammengesunkene, trauernde Frauen, ganz ihren Gefühlen erlegen. Sie befürchten kommenden Unheil. David beschwört die Betrachter, sich ganz für ihr Vaterland einzusetzen und das Wohl der Nation über das Wohl der Familie und persönliche Befindlichkeiten zu setzen.

„Weibliche“ Gefühle wie Liebe und individuelle Empfindsamkeit müssten missachtet werden. David bringt die Intention seiner Bilder in folgenden Worten zum Ausdruck: „Oh mein Vaterland, mein geliebtes Vaterland! [...] Französische Nation! Es ist dein Ruhm, den ich verbreiten will. Völker des Universums, heutige und zukünftige, ich will euch eine große Lektion erteilen!“ (zit. n. art 8/06) 1804 bekommt er den Titel „Premier Peintre de L'Empereur“. Im selben Jahr krönte sich Napoleon zum französischen Kaiser. David ist mit seinen Skizzenbüchern bei den Krö-

nungsfeierlichkeiten dabei. Er idealisiert und dramatisiert Napoleon als antiken Helden. Der rechts von Marschall Alexandre Berthier auf einem Samtkissen bereit gehaltene Reichsapfel beweist, worum es geht: um ein Reich in der Tradition Karls des Großen in ganz Europa. Die Parade der schönen Frauen links zeigt den gekrönten Familienclan Napoleons.

Caspar David Friedrich war der Maler der Einsamkeit

Caspar David Friedrich (1747 bis 1840) erlebte die Schrecken und die Hungersnöte in Deutschland. Er wollte eine „deutsche“ und zugleich spirituelle Landschaftsmalerei begründen. Er lehnte die »italienische« Renaissance-Kunst ab, der er „sklavische Nachahmung“ vorwarf. Friedrich: „Genügen unsere teutsche Sonne, Mond und Sterne, unsere Felsen, Bäume und Kräuter, unsere Ebenen, Seen und Flüsse nicht mehr? – Italienisch muss alles sein, um Anspruch auf Größe und Schönheit machen zu können.“ (zit. n. Kindlers 1982, S. 218f.) Mit seinem Freund Carl Gustav Carus (1789 bis 1869) war er überwältigt von der Kraft der Naturlandschaft: Gott ist in allen Dingen. Der Künstler müsse sich auf eine Art „mystische Suche“ nach seinem Heil begeben. Die Rettung besteht für Friedrich in der Rückkehr zu einem mittelalterlichen Gemeinwesen eines einigen Vaterlands. Er konzentriert sich darauf, das „Allmächtige“ zu erfassen, gesellschaftliche Einflüsse, Störungen des Alltags versucht er auszuschließen. 1808 malt Friedrich den Tetschener Altar. Im Vordergrund sind mit Efeu, Felsen, Tannen und Kreuz die wichtigsten irdischen Symbole zu sehen. Das Bild wird bestimmt durch das Licht der untergehenden oder aufgehenden Sonne als der Erscheinung des himmlischen Vaters.

Die Nazarener flüchten in religiöse Schwärmerei

1808 – also noch während der napoleonischen Kriege – gründeten Franz Pfaff (1788 -

1812) und Friedrich Overbeck (1789–1869), Künstler der Wiener Akademie, den Lukasbund, trennten sich von der Akademie und zogen nach Rom, um sich in mönchischer Abgeschlossenheit im Kloster San Isidoro als Gruppe dem Gebet und der Kunst zu widmen und gaben sich den Namen „Künstlerbund der Nazarener“.

Zu Pfaff und Overbeck stießen in Rom Peter Cornelius (1783 - 1867), Philipp Veit (1793 - 1877), Wilhelm von Schadow (1788 - 1862) und Julius Schnorr von Carolsfeld (1794 - 1872). Die Nazarener gingen davon aus, dass im „Goldenen Mittelalter“ noch die inzwischen verlorene Einheit von Kirche und Staat herrschte. Für sie stand der Mythos und der katholische Glaube im Zentrum. Das Programmbild gestaltet Overbeck mit „Der Triumph der Religion in den Künsten“ (1831-1840). Der Künstler kommentiert, es gelte „einer neu sich bildenden Kunstanstalt vor Augen zu halten, dass alle Kunst auf die Verherrlichung Gottes zielen und zur Erbauung der Nächsten dienen muss, ja dass ohne dies Ziel gar keine eigentlich fortlebende Kunst gedacht werden kann.“ (Katalog Nazarener, S. 158) Sie bestimmten im 19. Jahrhundert an den deutschen Kunstakademien, prägten die breite Bewegung der religiösen Malerei und fanden auch die Unterstützung der deutschen Fürsten, zuerst des Königs Ludwig I. in Bayern, dann von König Friedrich Wilhelm IV. ab 1840 in Preußen. Die religiöse und die Kunst am Hofe gingen wieder eine innige Verbindung ein.

Biedermeier-Kunst färbt die raue Wirklichkeit schön

In Deutschland verklärte die Biedermeier-Kunst mit »Idyllen« gesellschaftliche Wirklichkeit. Am bekanntesten ist Carl Spitzweg (1808 bis 1885) »Der arme Poet« (1839). Ein Dichter muss sich am helllichten Tag in München in seinem Bett verkriechen, weil er kein Heizmaterial hat und dichtet unter den wärmenden Kissen und der Decke, er zieht sich in seine stillen Wände zurück, schützt seinen Kopf mit der Zipfelmütze, um romantisierend

die Welt zu verklären.

Hans Thoma (1839 - 1924) wird als der deutscheste unter den deutschen Künstlern bezeichnet. Der Kunstkritiker und Zeitgenosse Leibls Fridrich Haack bezeichnet ihn sogar als „Herzenskünder deutschen Menschentums“. Die Bilder singen und klingen wie echte deutsche Volkslieder: „Tanusland-schaft“, „Waldshut am Rhein“, „Laufenburg am Rhein“, „In einem kühlen Grunde“.

Wilhelm Leibl brauchte für sein Hauptwerk „Die drei Frauen in der Kirche“ (1881) drei Jahre bis zur Fertigstellung, so akribisch treu widmete er sich den Details. Den Vordergrund dominiert die junge Bäuerin mit blaukariertem Rock. Sie ist sonntäglich festlich gekleidet, die weiße Schürze, das buntbestickte Halstuch putzen die Bauernschönheit heraus. Neben ihr sitzen zwei andächtig ins Gebet vertiefte ältere Bäuerinnen,

Die Maler des Hofes und des Militärs

Die Kunst am Hofe Preußens war vor allem Repräsentationskunst. Der Berliner Gottfried Schadow (1764 – 1850) ist der Hauptvertreter mit der Quadriga (1794) auf dem von Langhans erbauten Brandenburger Tor. Antikisierend, klassizistisch stürmen die antiken Rosse zum Sieg.

Schadow arbeitete schon an der Idealisierung des Preußenkönigs Friedrichs des Großen und seiner Generäle. Mit seiner Porträtstatue „Friedrichs des Großen mit zwei Windspielen“ (1793) versuchte er die Volkstümlichkeit des Soldatenkönigs zu verdeutlichen.

Schadows Ruhm ist in Rauch aufgegangen, hieß es in Berlin. Denn den Auftrag des Königs Friedrich Wilhelms des III., der früh gestorbenen Königin Luise ein Denkmal zu setzen, bekam Christian Daniel Rauch (1777 - 1857). Die Fürstin, seine liebe Frau, sollte in ihrer schlichten menschlichen Güte und in ihrem seltenen Seelenadel zur Darstellung gebracht werden. So bekamen bei dem

Denkmal Friedrich des Großen in Berlin, an dem Rauch von 1839 bis 1851 arbeitete, die Geistesgrößen Kant und Lessing nur einen Platz im Hintergrund des Sockels, unter dem Schwanz des Rosses, während das Militär dominiert. An den vier Ecken des Sockels reiten Herzog Ferdinand von Braunschweig (Generalfeldmarschall in preußischen Diensten), Prinz Heinrich von Preußen (Oberst Chef des Füsilier-Regiments No. 35), Zieten (Husarengeneral) und Seydlitz (Kavalleriegeneral).

Die „Parade auf dem Opernplatz in Berlin“ (1824–1830) von Franz Krüger demonstriert die straffe militärische Ordnung im Preußenstaate. Rechts im Bilde hat sich vor der Alten Wache die höhere Gesellschaft Berlins versammelt. „Biedermeierisch ist die Ordnung, die das Bild durchwaltet, keine Rangordnung, sondern Aufgeräumtheit, die Ordnung einer sauberen Buchführung und eine geputzte Malerei [...]“ (Lübke-Haack, S. 772)

Adolph von Menzel idealisiert Friedrich den Großen

Adolph von Menzel (1815 bis 1905) stellte dann Friedrich den Großen als sorgenden und gebildeten Landesvater, als erster Diener seines Volkes heraus. Er malte 1852 „Das Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci“ – rund 100 Jahre vorher hatte Friedrich der Große gelebt. Menzel idealisiert Friedrich den Großen als deutschen Bürgerkönig, musizierend mit der Querflöte.

Er wurde in der Zeit und viel stärker später als das Vor- und Leitbild für Deutschland gepriesen. Friedrich der Große spielte deutsche Hausmusik, eine deutsche Idylle. Doch Friedrich der Große war wie sein Vater ein Soldatenkönig. Friedrich der Große wird als derjenige herausgestellt, der die Franzosen und die Österreicher besiegte. Er wurde als der eigentliche Begründer des deutschen Reichs gefeiert. Verschwiegen wurde, dass an seinem Hofe nur französisch geredet wurde, er die deutsche Sprache und Literatur verachtete.

Die Verherrlichung der Militaristen ist keine

deutsche Spezialität. In Frankreich wird Jean Louis Ernest Meissonier für seine Nationalismus-Propaganda gefeiert.

Englische Visionen und Sehnsüchte

Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882) war Mitbegründer der Bruderschaft der Präraffaeliten. Wie die Nazarener wollten sie durch die Rückbesinnung auf Raffael die „Erneuerung“ einer national-religiösen Kunst.

Vorausgegangen war auch in England die von dem Gatten der Königin Prinz Albert veranlasste Gründung der Arundel-Gesellschaft, die spätgotische Kunst erneuern wollte. Auch wenn der Künstler seinen Frauenbildern ausgesprochen antikisierende Namen gab „Dantis Amor“ (1859), „Beata Beatrix“ (1863), „Sibylle“, „Astarte“ oder „La Ghirlandata“ (1873), immer blickt den Betrachter eine ausgesprochen englische Frauenerscheinung sehnsuchtsvoll schmachtend an. Diese Frau war Miss Elisabeth Siddal, eine junge Hutmacherin. Sie war Rossettis langjährige heimliche Geliebte. **Edward Burne-Jones** (1833 - 1898) wechselte aus dem theologischen Hörsaal in die Malerwerkstatt. Bei ihm gehen eine schwüle Erotik, eine unterschwellige Sexualität, Religiosität und Naturlyrik eine mystische Verbindung ein. Die Liebenden von Burne-Jones scheinen nicht, wie diejenigen Rossettis, vom Übermaß irdischer Freuden, sondern von Entbehrungen erschöpft zu sein.

Symbolisten fürchten kommende Gewitter

Die Künstler des 19. Jahrhunderts spüren, dass die Fundamente unter ihren Füßen wegbrechen, überkommene Wertvorstellungen brüchig werden. Der Klassizismus und das Rokoko hatten eine neue Ordnung zu konstruieren versucht, eine heile Welt versprochen, ohne ihr Versprechen einhalten zu können. Statt aber in einer sich umwälzenden Zeit nach neuen Chancen, nach neuen Ordnungen Ausschau zu halten, schauen die Symbolisten zurück.

Sie suchen Halt in der Antike, glauben an eine Wiederbelebung der Religiosität wie die

Nazarener und Präraffaeliten oder finden Heil in Märchen und heidnischen Mythen, in einem animalischen Urgrund. Insgesamt klammern sie sich als „Adlige des Geistes“ an der feudal-absolutistischen Ordnung mit kirchlicher Legitimation.

In der „Amazonenschlacht“ (1869) von Anselm Feuerbach (1829 – 1880) brennt die erotisch-sexuelle Fantasie mit ihm durch. Es ist keine Schlacht, sondern ein inszeniertes Theaterstück aus lauter Einzelakten zusammengesetzt, um nackte Frauenkörper im wild bewegtem Kampf mit Männern präsentierten zu können.

In dem Bild „Die Toteninsel“ (1880) von Arnold Böcklin (1827 – 1901), das er sechs Mal variiert, weht der Wind der Ewigkeit. Im Bildvordergrund steht hoch aufgerichtet in einem Boot, in weiße Laken gehüllt, der Todesbote, Böcklin hat die Endzeitstimmung des Jahrhunderts in Szene gesetzt. Er sagt selber zu dem Bild: „Es soll so still werden, dass man erschrickt, wenn an die Tür gepocht wird.“

Gustave Moreau (1826 – 1898) liebte das Unergründliche, das Transzendente. Er steigerte sich in Traumzustände hinein. Er wollte heilige Schauer und Schrecken erzeugen. Dabei liebte er die griechische Archaik, deren Monumentalität, und die Geheimnisse des Orients. Moreau: „Gott ist das Unermessliche, und ich fühle ihn in mir. Nur an ihn glaube ich. Ich glaube weder an das, was ich berühre, noch an das, was ich sehe.“ Moreau sagt, Frauen seien „Wesen der Unbekümmertheit, vernarrt in das Unbekannte, das Geheimnis, verliebt in das Schlechte, in Formen der perversen und teuflischen Verführung.“

Die Kunst des 19. Jahrhunderts hat ein widersprüchliches Weltbild

1. Das Herrscherbild dominiert die Kunst des 19. Jahrhunderts. Besonders klar bildet es sich in Frankreich bei David heraus. Bemerkenswert ist, dass ein überzeugter Jako-

biner, der den König zum Tod unter der Guillotine verurteilte, schon wenige Jahre später Herrschaftsbilder malte, die in der Glorifizierung des Mächtigen alles Bisherige übertreffen. Es war fast unmöglich, außerhalb dieser Institutionen bekannt zu werden, Karriere zu machen und Geld zu verdienen. So wurden auch viele Künstler in den Adelsstand erhoben: Franz von Lenbach, Franz von Stuck, Adolph von Menzel, Carl Theodor von Piloty, Fritz von Uhde, Anton von Werner. Die Liste lässt sich fortsetzen.

2. Die gleichschaltende Wirkung der Hierarchien in den Institutionen gilt auch für die religiösen Institutionen. Besonders die katholische Kirche verklärt die Abhängigkeit von König und Institutionen religiös und zielt auf die Unterordnung – wenn nicht auf die Vernichtung des Ich.

3. Aus der Dominanz des feudal-absolutistischen Staats mit seinen Hierarchien und Institutionen leitet sich auch der **Geniekult** ab. Gott, König, Papst, Priester. Der Künstler wird Priester, Darsteller des Transzendenten, des Unerklärbaren. Er allein soll die göttliche Ordnung intuitiv erfassen können.

4. Das Ich, das Individuelle, die Möglichkeiten freien, demokratischen Lebens bleiben auf der Strecke. In einem Punkt sind sich die Maler der höfischen Gesellschaft mit ihren Porträts, die Schlachten- und Historienmaler einig: Es ist die Kunst für den männlichen Herrscher, eine Kunst der Macht, der Ordnung, der Institutionen. Der Idealisierung der Macht und der Mannestugenden steht die Dämonisierung der Frau gegenüber. Die Liebe wird bei den Symbolisten zum Sündenfall, doch gleichzeitig eine Quelle der Wollust. So setzen sie die Prostituierte, die »femme fatale« und die »großen Hure« in den Gestalten der Messalina, der Judith, Kleopatra oder Salomé in Szene.

Das ganze Jahrhundert prägt eine Endzeitstimmung. Schon in Caspar David Friedrichs Bildern ist überall der Tod enthalten. Das Jahrhundert endet mit der schicksalhaft-dämonischen Stimmung von Böcklins Toteninsel.

Eine neue Epoche kündigt sich an

Gustave Courbets (1819 - 1887) Werk ist widersprüchlich. Er, Sohn eines Gutsbesitzers, begründete einen nüchternen aber dennoch romantisierenden Realismus. Schon zu Lebzeiten wurde er als der „erste sozialistische Maler“ gepriesen. Honoré Daumier (1808 - 1879) dagegen ist der erste prominente Kritiker der sozialen Missstände des Industriezeitalters.

Eduard Beaucamp kennzeichnete Courbet treffend: „Rebell von 1848, Klassenkämpfer und Kommune von 1871 und zugleich inwendiger, zeitvergessener und weltabgewandter Melancholiker, realistischer Programmaler und zugleich bedeutungsschwangerer Symbolist und Romantiker, auftrumpfender Egozentriker und zugleich ein Maler, dessen sinnlicher Furor aufgeht und geradezu verlöscht in der distanzlosen Hingabe an Naturphänomene, schließlich ein Künstler, der alle Stilbegriffe sprengt und die Bildsprache permanent modifiziert.“ (FAZ vom 18. 10. 2010)

„Der Ursprung der Welt“ (1866) zeigt das Aktbild in bisher nicht gewagter Kühnheit. Es ist für den kurzsichtigen Voyeur bestimmt: Der osmanische Diplomat Khalil Bey ergötzte sich daran in seinem Hinterzimmer.

Daumiers Waffe ist die Karikatur. Er bekennt sich bedingungslos zu den Idealen der großen französischen Revolution: „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“. Seine Grundhaltung ist eine radikalliberale Humanität. Seine beißende Kritik richtet sich gegen den monarchistischen Obrigkeitsstaat, gegen die unmenschliche Gewalt, mit der die absolutistisch-monarchische Unterdrückung aufrecht erhalten wird.

Vor allem das Bild Apelles und Campaste ist ein Angriff auf die antikisierende Historienmalerei. Der Untertitel lautete: „Nach Alexanders zärtlichem und reizendem Modelle schmachtete Apelles in irrsinniger Liebe. Alexander wusste es und, großer König, der er war, trat ihm die Schöne ab, zumal er ihrer überdrüssig.“