

# **ROKOKO - MODE**

## **ROKOKOREZEPTION IN DER DEUTSCHEN MALEREI**

### **DES 19. JAHRHUNDERTS**

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultäten  
der Albert-Ludwigs-Universität  
zu Freiburg i. Br.

vorgelegt

von

Babette Marie Warncke  
aus Hamburg

Referent: Prof. Dr. Wilhelm Schlink

Korreferent: Prof. Dr. Hans Heinrich Hofstätter

Sprecher: Prof. Dr. Christian Mair

Tag der Promotion: 7. Juli 1995

## Inhalt

<b>Vorbemerkung</b> .....	7
„Es sollte die Frucht...“ .....	8
<b>Einleitung</b> .....	9
1. Annäherung an das Thema.....	9
2. Bildquellen .....	15
3. Untersuchungszeitraum und –ort.....	17
4. Vorgehensweise.....	17
<b>Kapitel I</b>	
<b>Die Beurteilung des Rokokos und der Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts</b>	
<b>in der Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung</b> .....	20
1. Rokoko - Begriff, Bedeutung und Beurteilung in der Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts.....	20
2. Die wiederbelebte Rokokomalerei in der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts.....	32
<b>Kapitel II</b>	
<b>Die Rokokorezeption im Kontext der Gattungsdiskussionen. Aspekte zur</b>	
<b>Kunsttheorie und Kunstkritik im 19. Jahrhundert</b> .....	40
1. Erste Standortbestimmungen: Gedanken zur Genremalerei .....	40
2. Max Schaslars Kommentare zur Rokokomalerei in den <i>Dioskuren</i> .....	45
3. Friedrich Theodor Vischer .....	62
4. Anmerkungen zur Bedeutung der Rokokorezeption für die Historienmalerei .....	67
<b>Kapitel III</b>	
<b>„Biedermeierliches Rokoko“</b> .....	71
1. Einleitung .....	71
2. Ein Schlüsselwerk: Johann Peter Hasenclevers <i>Jobs im Examen</i> .....	76
3. Vom Antizeitgeist zur Krähwinkeliade - Perücke und Zopf in der Karikatur und Druckgrafik des Biedermeier und Vormärz .....	85

4. Der Kampf gegen den Zopf .....	93
5. Zeit der Umwertungen: Die 1830er Jahre in Frankreich und Deutschland .....	98
6. Blechen und Spitzweg und die französische Rokokorezeption.....	110
7. Aspekte zur Rokokorezeption im Kontext der frühen Genremalerei in München und der Anteil der englischen Malerei.....	113
8. Genremalerei und Bühnenkunst .....	120
9. Menzel und Hosemann und die Anfänge der Rokokorezeption in Berlin .....	127
10. Resümee .....	150

## **Kapitel IV**

<b>Rokoko als Mode. Die Rokokorezeption in der zweiten Jahrhunderthälfte .....</b>	<b>155</b>
1. Einleitung .....	155
2. „Friedrich über Alles!“ .....	163
3. „Die Geister, die ich rief ...“ .....	174
4. Berliner Moden.....	188
5. Innovation und Tradition in München .....	199
6. Die Piloty-Schule, die Diez-Nachfolge und Höhepunkte der Rokokomode in München.....	212
7. Königliches Rokoko unter Ludwig II. von Bayern .....	231
8. Kleinmeister und Feinmaler .....	237
9. Rokokomode in Düsseldorf und anderen Kunstzentren .....	250
10. Exkurs: Rokokomode - ein internationales Phänomen.....	261
11. Resümee .....	273

## **Kapitel V**

<b>Positionen. Die Rokokomode der Malerei im kunstgeschichtlichen und soziokulturellen Kontext .....</b>	<b>279</b>
1. Mode, Moderne und Historismus .....	279
2. Moderne Rokokomalerei.....	282
3. Popularisierung- und Trivialisierungsprozesse .....	298
<b>Zusammenfassung und Ausblick .....</b>	<b>305</b>

Bibliographie.....	313
--------------------	-----

Künstlerverzeichnis .....	327
Abbildungsverzeichnis .....	340
Abbildungen	



## Vorbemerkung

Die Idee zu dieser Arbeit ging aus einer Vorlesung zur Malerei des 19. Jahrhunderts hervor, die mein Doktorvater Prof. Dr. Wilhelm Schlink bereits im Wintersemester 1989 am kunstgeschichtlichen Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. gehalten hatte: Daß möglicherweise neben Adolph Menzel auch andere Maler des 19. Jahrhunderts sich der Epoche Friedrichs des Großen ausführlich gewidmet hätten und das Rokoko ein durchaus sehr beliebter Bildgegenstand war, dafür gäbe es doch etliche Hinweise. Diesen nachzugehen, galt von da an mein besonderes Interesse. Aus dem überaus reichhaltigen aufgefundenen Material entwickelte sich das Thema der folgenden Abhandlung, die Prof. Schlink mit gutem Rat und vielen anregenden Hinweisen unterstützte; ihm gilt mein ganz besonderer Dank.

Ausdrücklich sei an dieser Stelle auch Frau Christa Pieske in Lübeck gedankt, die mir mit viel Zeit und Muße ihre „Bilder für jedermann“ nahebrachte und mich mit vielfältigen Informationen versorgte.

Darüber hinaus waren die fachkundigen Auskünfte bei der Erschließung von archiva-  
lischen Materialien verschiedener Institutionen, Museen sowie Privatsammlungen hilfreich. Hervorgehoben seien die Fotothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, die Fotosamm-  
lung des Bruckmann Verlags, die Archive und Depots des Lenbachhauses und der Neuen  
Pinakothek, alle in München, sowie das Zentralarchiv der Alten Nationalgalerie in Berlin.

Finanziell ermöglicht wurde die Arbeit durch ein Stipendium der Landesgraduierten-  
förderung Baden-Württemberg.

*„Es sollte die Frucht von unseres Zeitalters Studium der Geschichte der Kultur und der Kunst sein, dass man doch endlich einmal einsehen lernte, dass sich Geschmack und Mode radförmig drehen, so dass folglich die Dinge abwechselnd hoch und niedrig stehen, - ohne Rücksicht auf den ihnen inwohnenden wirklichen Werth.“*

*„Inzwischen sucht man das noch Ältere hervor, das, wogegen das jetzt Ueberwundene seiner Zeit seinen Kampf zu bestehen hatte. War es denn wirklich so schlimm? - fragt man - hatte es so ganz Unrecht? Man wird hochherzig und ritterlich, und es gilt als Zeichen seines unbefangenen Geistes, einer grossen Tapferkeit, eine Lanze dafür zu brechen. Es dämmert aus seiner Vergessenheit hervor, eine frische Morgenröthe verkündet, dass es bald wieder in seinem alten Glanz strahlen wird. So geht seine Sonne auf, man schwärmt dafür, sammelt es, schreibt seine Geschichte, und alle Protzen wissen, dass es dasjenige ist, was man jetzt bewundern muß. Wohl ist seine Glorie historisch, dem momentanen Leben der Jetztzeit ferngerückt, aber es hat eine eigene, blendende Frische nach dem Bade in dunkler Vergessenheit, aus dem es zuletzt aufgetaucht ist. Und es kann sehr lange in voller Anerkennung gestrahlt haben, ehe das letzte Echo verstummt, das darüber klagt, ein wie schändliches Unrecht man ihm zugefügt hat.*

*So ist es zu unserer Zeit mit dem lieben alten Rokoko-Stil ergangen. Nach seiner tiefen Erniedrigung ist er wieder der Liebling geworden, die Sonne der Popularität bescheint holdselig die alte Vergoldung, - und er liebte die Vergoldung sehr, selbst wenn sie nicht ganz echt war. Wenn man nicht an das Gesetz der Umdrehung dächte, würde es ein ganz unbegreifliches Phänomen sein, dass der Geschmack unseres Zeitalters, der, wo er seinen selbständigen Weg geht, revolutionär-naturalistisch, rücksichtslos und schonungslos ist, so ausgesucht höflich mit seiner Grossmutter, dem Rokoko-Stil, verkehrt, die in ihrer Jugend Menuetts bei Hof tanzte, Schminke, Schönheitspflasterchen und allerlei „Verzierungen“ liebte und in optima forma in Ohnmacht fallen würde, falls sie das barsche Wesen unserer Zeit kennte.*

*Dahingegen hat das Dunkel der Nacht länger über dem Neu-Klassicismus gebrütet, über dem, was man in der Architektur und Dekoration den Stil Ludwig XVI. und den Empire-Stil nennt, genau dasselbe, was in der Skulptur durch Sergel, Canova und Thorwaldsen vertreten wurde. Selbstverständlich kommt auch seine Zeit einmal wieder, auch ihn wird der volle historische Morgenglanz bestrahlen, und dann rückt der Rokoko-Stil wieder weiter zurück in den Lichtkreis und wird vielleicht dem unbewaffneten Auge kaum mehr erkennbar sein. Ganz im Hintergrund aber ragen die höchsten Berggipfel auf, welche von den Strahlen der Sonne niemals verlassen zu werden scheinen.“*

*Julius Lange, Thorwaldsens Darstellung des Menschen.  
Ins Deutsche übertragen von Mathilde Mann, Berlin 1894,  
Vorwort, S. VII-IX*

## Einleitung

### 1. Annäherung an das Thema

Rokoko in der Malerei des 19. Jahrhunderts - das klingt zunächst widersprüchlich: ist doch allgemein bekannt, daß der Begriff „Rokoko“ als Stil- und Epochenbezeichnung für eine bestimmte, zeitlich begrenzte Art der Kunstäußerung vor allem des französischen 18. Jahrhunderts gebraucht wird.<sup>1</sup> Wir wissen zwar, daß das 19. Jahrhundert, indem es die Geschichte als Forschungsgegenstand und Lebenssinn entdeckte, auch ein vorrangiges Interesse an der Wiederbelebung historischer Kunststile hegte: In allen Gattungen der Kunst entstanden Werke, die sich zunächst mittelalterlich und renaissancehaft gaben, später auch ausschließlich Affinitäten zum Barock, insbesondere in der Architektur aufkommen ließen. Rokokoformen fänden sich jedoch überzeugend nur im Kunstgewerbe des Historismus und der Kleidermode der Jahrhundertmitte - so heißt es, ziehen wir die einschlägige Sekundärliteratur zu Rate.<sup>2</sup> Von einer Rokokorezeption in der Malerei des 19. Jahrhunderts schweigt sie beharrlich, sieht man von wenigen, bisher kaum beachteten Ausnahmen ab.<sup>3</sup> Sie ist ein noch nicht bearbeiteter Gegenstand der Kunstgeschichtsschreibung, es findet sich keine Fachliteratur, die sich ausschließlich diesem Thema analysierend gewidmet hat. Für die Forschung hat das Rokoko als historische Strömung der Malerei eine äußerst marginale Rolle gespielt, für die Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts wurde sie als unwesentlich erachtet.<sup>4</sup> Entspricht diese Bewertung der wirklichen Situation? Tatsächlich gibt es eine kaum zu überblickende Anzahl von Gemälden und Zeichnungen und schließlich deren grafische Reproduktionen, die das Rokoko zum Thema haben, Motive und Darstellungsformen des 18. Jahrhunderts übernehmen. Dieses am ehesten als Modeerscheinung der Malerei zu charakterisierende Phänomen

<sup>1</sup>Hermann BAUER, Hans SEDLMAYR, Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1991

<sup>2</sup>Barbara MUNDT, Historismus, Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen, Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Band III, Berlin 1973; dies., Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München 1981

<sup>3</sup>Peter H. FEIST u.a., Geschichte der deutschen Kunst 1848-1890, Leipzig 1987; Gisold LAMMEL, Frideriziana und Wilhelmina, Dresden 1988. Als Nachschlagewerk für den Sammler konzipiert und mit Bildmaterial zur internationalen Rokokomalerei versehen: Philip HOOK and Mark POLTIMORE, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk, 1986, reprinted 1987. Nach Abschluß dieser Arbeit erschienen: Robert STALLA, „... Mit dem Lächeln des Rokoko...“ Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert, in: Hermann FILLITZ (Hrsg.), Werner TELESKO (Red.), Die Kunst des Historismus in Europa, Band 1, Beiträge, Künstlerhaus Wien, Akademie der bildenden Künste in Wien, 13. September 1996 - 6. Jänner 1997, Wien 1996, S.221-237

<sup>4</sup>Selbst LAMMEL 1988, S.107, der zumindest die Rokokomalerei als Strömung in der Kunst des 19. Jahrhunderts erkennt, erwähnt ausdrücklich: „Freilich darf nicht übersehen werden, daß die Auseinandersetzung mit der Welt des Rokokos in der damaligen Kunst sozusagen nur ein Seitentrieb gewesen ist, denn das Jahrhundert des Historismus mit seinem entwickelten Geschichts- und Kunstgeschichtsbewußtsein brachte vielfältige Orientierungen an Stilen der Vergangenheit mit sich.“

zieht sich fast durch das gesamte 19. Jahrhundert, ja findet bis in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts Vertreter und Publikum.

Daß das Rokoko in der Malerei des 19. Jahrhunderts einflußreicher war als bisher angenommen, läßt sich aufgrund der immer noch spürbaren Nachwirkungen bis in die Gegenwart erahnen: Nicht das wissenschaftliche, kritisch durchdringende Verständnis der Epoche bestimmt die populären Vorstellungen vom Rokoko, sondern die Bildprägungen und damit verbundenen Interpretationsmuster des 19. Jahrhunderts. So ist es eben nicht zuerst der ehemalige Hofmaler Antoine Pesne, der in seinen zeitgenössischen Werken die Epoche Friedrichs des Großen in Erinnerung ruft, sondern Adolph Menzel, der große Maler des 19. Jahrhunderts, der mit seinen Gemälden *Flötenkonzert in Sanssouci* (Abb. 1) oder *Tafelrunde Friedrichs II.* das typische Bild des friderizianischen Rokokos prägte. Auf seine Vorstellung der Epoche griff man noch zurück in Filmen wie *Der alte Fritz*, *Das Flötenkonzert von Sanssouci* oder *Die Tänzerin von Sanssouci*, welche zwischen 1928 und 1932 von der Ufa gedreht wurden und in denen einzelne Szenen wie lebende Bilder nach Menzels Vorgaben wirken. Auch heute noch werden Menzels Gemälde zitiert, um das Leben des Alten Fritz in Sanssouci plastisch und allgemeinverständlich zu beschreiben. Das populäre Bild vom Rokoko ist bis in die Gegenwart nicht ohne die Prägung und Rezeption von Bildmustern des 19. Jahrhunderts denkbar.

Ebenso sind die Anfänge der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Rokokos nicht von der visuellen Rezeption des 19. Jahrhunderts isoliert zu sehen. Sie erhielten wesentliche Impulse erst durch die zeitlich vorausgehende Auseinandersetzung der Künstler. Frühe Beispiele für die wohlwollende bildliche Aufnahme von Rokokomotiven in der Malerei finden sich bereits Ende der 1830er Jahre, einer Zeit, in der das allgemeine Urteil über das Rokoko noch bestimmt war vom Einfluß der verächtlichen Kritiken Diderots und den Nachklängen der klassizistischen Kunstdoktrin. Die unselige Verquickung von moralischen Maßstäben und zweifelhaften künstlerischen Kriterien führte zur Geringschätzung der als unsittlich und verwerflich empfundenen „höfischen Luxuskunst“. Die erste bemüht sachlich gehaltene monographische Untersuchung zum Rokokostil ist eine gute Generation später, nämlich erst 1867 von Anton Springer verfaßt worden, zu einem Zeitpunkt fortschreitender Beliebtheit des Rokokos in der Malerei, wie die immense Zunahme der Bildbeispiele nach der Jahrhundertmitte vor allem in München belegt.<sup>5</sup> Der Wandel in der Beurteilung steht im Zusammenhang mit der Entdeckung der ästhetischen Qualitäten des Rokokos. Es sind diese, welche auch die Maler des 19. Jahrhunderts immer wieder thematisierten und die zum ersten Mal überzeugend

---

<sup>5</sup>Anton SPRINGER, *Der Rococostil*, in: ders., *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1867, S.241-282

bei den Brüdern Goncourt schriftlich fixiert wurden. In ihrem 1873/74 in Buchform erschienenen Werk *L'Art du XVIIIe siècle* sind neben den malerischen Leistungen Eigenschaften wie Charme, Anmut und Grazie, aber auch Themen wie Erotik, Verführung, Koketterie und Spiel schwärmerisch hervorgehoben, welche auch heute noch zuallererst mit der Vorstellung vom Rokoko assoziiert werden.<sup>6</sup>

Angesichts der Fülle des Bildmaterials und der Vielzahl von bekannten und unbekannteren Malern, die sich im 19. Jahrhundert, gelegentlich sogar mit Ausschließlichkeit, dem Rokoko verschrieben hatten, erstaunt es, daß das Thema bisher nicht als Forschungsgegenstand der Kunstgeschichte entdeckt wurde. Dies hat vermutlich vielschichtige Gründe. Die erschwerte Zugänglichkeit des Bildmaterials und seine Überlieferung vorwiegend in Form von Reproduktionen muß vorrangig erwähnt werden. Doch ist dies nicht nur Ursache, sondern gleichzeitig Folge einer Mißachtung, die zunächst einmal im 19. Jahrhundert begründet liegt.

Die offiziellen Kunsturteile sind über den größten Zeitraum des 19. Jahrhunderts noch geprägt von den Maßstäben der akademischen Malerei. Das Genre und die Kostümmalerei, denen die Rokokobilder des 19. Jahrhunderts in erster Linie zuzurechnen sind, standen lange Zeit am Ende der Gattungshierarchie. Das war ein Argument, das offizielle Interesse in eine andere Richtung zu lenken.<sup>7</sup> Wenn es auch einschlägige Kritiken und umfassende Ausstellungsberichte gab, die sich wohlwollend der neuen Rokokomalerei zuwandten, so ist nicht zu leugnen, daß andere Strömungen der Malerei für wesentlicher erachtet wurden. Noch zu Beginn der Entdeckung des Rokokos als Bildgegenstand waren es die betonte Religiosität des romantischen Nazarenertums, dann die heute so genannte Tendenzmalerei, das gesellschaftskritische, aber auch das idyllische, zeitgenössische Genre. Mit der Entwicklung Deutschlands zu einem Nationalstaat wurde vor allem auch die Erneuerung der Historienmalerei gefördert, die mit entsprechenden Themen aus der deutschen Geschichte und zunehmend auch aus der politischen Gegenwart propagandistisch einsetzbar wurde und zu einer nationalen Selbstinszenierung verhalf. Parallel zum Akademismus verlief die Auseinandersetzung der Idealisten und Realisten, das Eindringen des Impressionismus und schließlich die Diskussion um die Moderne, die nach der Jahrtausendausstellung bis in die 1970er Jahre den Maßstab zur Bewertung der Kunst des 19. Jahrhunderts lieferte. Wenn zwar auch seitdem die charakteristischen Rezeptionsstile des Historismus erkannt und untersucht wurden, so scheint es, daß eben

---

<sup>6</sup>Jules und Edmond de GONCOURT, *L'art du XVIIIe siècle*, 2 Bände, Paris 1874-1874. Als Aufsatzfolge in den Jahren 1859 bis 1875 erschienen. Die deutsche Übersetzung erfolgte erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

beschriebene Interessensschwerpunkte und damit verknüpft die geringe Auseinandersetzung mit der Rokokomalerei in der Kunstliteratur des 19. Jahrhunderts, aber auch mit der Aufarbeitung der Kunst des 18. Jahrhunderts generell zur heutigen Einschätzung führten.

Geht man einen Schritt weiter auf eine höhere Ebene der Entwicklungs- oder Wissenschaftsgeschichte unseres Faches, so zeichnet sich die Mißachtung oder Fehleinschätzung dieser Neorokokomalerei aus einem breiteren Blickwinkel ab. Gleichzeitig offenbart sich einmal mehr ihre Relevanz nicht nur für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, sondern auch für die Theoriendiskussionen im 20. Jahrhundert.

Zumeist ganz selbstverständlich gebrauchen wir heutzutage Begriffe wie Barock und Rokoko als kunstgeschichtliche Stilbezeichnungen. Wir benutzen sie in der Regel unreflektiert als Klassifizierungstermini, die dazu dienen, die Fülle von Kunstwerken einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Stils zu ordnen, zu quantifizieren und zu qualifizieren. Es sind Verabredungsbegriffe über Zeitgrenzen und typische, insbesondere formale Merkmale, anhand derer die Gegenstände der Kunstgeschichte periodisiert und verallgemeinernden Betrachtungen zugeführt werden können. Sie werden synonym benutzt als Epochenbezeichnungen und sind damit verfügbar auch für übergreifendere, geistesgeschichtliche oder historische Untersuchungen.

Nicht nur die allmähliche Etablierung des Rokokos als Kunststil des 18. Jahrhunderts, sondern das gesamte Bild einer „Epochenkunstgeschichte“ geht auf Erfahrungen und Überlegungen des 19. Jahrhunderts zurück. Von Alois Riegl und Heinrich Wölfflin in ihren wegweisenden Schriften formuliert, von namhaften Kunsthistorikern adaptiert und variiert, wirkt sie bis heute als grundlegendes, allgemeinverständliches Modell kunsthistorischer Aneignung und hat zudem wesentlich die Periodisierungsbemühungen in den Nachbardisziplinen, Musik- und Literaturwissenschaft, mitbestimmt.<sup>8</sup> Selbst der Wechsel zum ikonologischen Paradigma gegen Mitte des 20. Jahrhunderts hat die stil- und epochenfixierte Kunstbetrachtung nur wenig in den Hintergrund gerückt. Inzwischen werden allerdings von der jüngeren Kunstwissenschaft, spätestens seit den sechziger Jahren, die aufeinanderfolgenden Epochen-

---

<sup>7</sup>So wurde die Genremalerei an der Düsseldorfer Akademie bis in die zweite Hälfte des letzten Jahrhunderts nur stillschweigend geduldet und erst 1874 für Carl Sohn die erste Professur im Fach Genre eingerichtet.

<sup>8</sup>Alois RIEGL, *Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893; Heinrich WÖLFFLIN, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Sitzungsberichte der Königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin 1912; ders., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). Mit einer Revision von 1933 als Nachwort, Basel, 13. Aufl. 1963. Überblick über die Folgen und weitere Literaturhinweise in: Udo KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien, Düsseldorf 1966; ders., *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt 1987; Peter POR, Sándor RADNOTI (Hrsg.), *Stilepoche. Theorie und Diskussion. Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute*, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1990

einteilungen mit ihren generalisierenden Stilmerkmalen in Frage gestellt.<sup>9</sup> Sie erscheinen ihr als artifizielles Modelldenken, das einer komplexen, vielschichtigen, von gleichzeitig differierenden Kunstströmungen geprägten Wirklichkeit nie ganz entsprechen kann. Es folgte einerseits die konsequente aber problematische Negierung jeglicher stilistisch verallgemeinernden Bestimmungstermini, während eine andere Richtung zwar vom Verdikt einer rigiden Epochenfolge Abstand nahm, wohl aber weiterhin mit Stilbegriffen zu arbeiten bereit war, allerdings mit einem kritisch geschärften Bewußtsein.<sup>10</sup> „Stilpluralismus“ wurde zum neuen Leitbild.<sup>11</sup>

Es kommt fast einem Paradoxon gleich: Erst mit der Infragestellung der tradierten Stilfolgen in neuerer Zeit, zu deren Manifestierung die Rokokomode der Malerei im 19. Jahrhundert ja beigetragen hatte, tritt sie als beachtenswertes Phänomen, als eine von verschiedenen, parallelen Strömungen der Kunst in Erscheinung. Indem sie durch das althergebrachte Periodisierungsraaster von Klassizismus, Romantik, Biedermeier und - in gewisser Weise - auch Historismus fiel, erstaunt es nicht, daß gerade in jenen Überblickswerken zur Kunstgeschichte, die durch Verallgemeinerungen und Selektion des vermeintlich Typischen am meisten dem Epochendenken verpflichtet sind, weder hinsichtlich der Verbreitung noch der Bedeutung des Rokokos für die Kunst des 19. Jahrhunderts Rechnung getragen wurde. Erst mittels eines kritischen oder erweiterten Epochenbegriffs, der nicht nur das Übereinstimmende, sondern auch das Andersartige zuläßt und zu erklären versucht, wird man des Phänomens der Rokokomalerei im 19. Jahrhundert gewahr. So ist es ein Beispiel für die Anfechtbarkeit einer starren, inzwischen überholten Stilepochenkunstgeschichte. Gleichzeitig erscheint es jedoch wenig sinnvoll, auf die tradierte Terminologie und verallgemeinernde Vorstellungen ganz zu verzichten. Im Gegenteil, gerade im Rückgriff auf das allgemein als typisch Erkannte ergibt sich die Möglichkeit der Integration oder Abgrenzung als eine Beschreibungsebene, die dem Phänomen der Rokokorezeption Profil verleihen kann. In diesem Sinne wird auch später vom „biedermeierlichen Rokoko“ die Rede sein.

Aber nicht nur das Verhaftetsein an überkommene Denkmuster der Kunstgeschichte, sondern auch ein elitäres Wissenschaftsverständnis, welches allein Qualität und „hohe Kunst“

---

<sup>9</sup>Schon Wilhelm Pinder sprach am Anfang des Jahrhunderts vom „Gänsemarsch der Stile“, um gegen die Vorstellung der sich zeitlich scharf absetzenden und ablösenden Stilepochen anzugehen, während Sedlmayr und Bialostocki noch in der Jahrhundertmitte am Paradigma der Stileinheit festhielten. Schmoll gen. Eisenwerth faßt wesentliche Kritikpunkte zur Stilepochen-Kunstgeschichte zusammen: J. A. SCHMOLL gen. Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang - Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, S.77-95

<sup>10</sup> Neue Ansätze gingen verstärkt auch von philosophischer Seite aus. Jean Baudrillard und George Kubler sind innovative Rollen zuzuweisen. Ersterer erkannte die totale Stillosigkeit und negierte die Begriffe, letzterer definierte den Stilbegriff neu als Serie, als formale Sequenz.

<sup>11</sup> SCHMOLL 1970

für bearbeitungswürdig hält, muß als Grund für die Mißachtung der Rokokorezeption bemüht werden. Viele Neorokokobilder vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte lassen sich einer Trivialkunst zuordnen, an die sich nahtlos das „Kaufhausrokoko“ der Gegenwart anschließt. Es müssen jedoch auch solche Werke als symptomatisch für die typische Entwicklung, nämlich für die Vermassung der Kunst gerade zu Ende des 19. Jahrhunderts betrachtet werden. Sie offenbaren die Mechanismen des Marktes, geben Auskunft zur Soziologie der Künstler, verweisen auf Abhängigkeiten vom Publikumsgeschmack und schließlich auf Funktionen im Gebrauch von Kunst außerhalb offizieller Auftragssphären. In diesem Sinne berührt die Rokokorezeption auch die Imagerie- und Massenkunstforschung, die heutzutage eine Domäne der Volkskunde, gelegentlich auch der Soziologie ist.<sup>12</sup> Diese behandelt den Wandschmuck und die Bilddrucke des 19. Jahrhunderts, die häufig die Genremalerei der Zeit kopierten und im Gebrauch vom Publikum mit Kunst gleichgesetzt wurden. Auch viele der Rokokobilder, die hier als Reproduktionen vorliegen, sind nur zum Zwecke des Wandschmucks vervielfältigt worden. Dennoch, „Originale“, wie sie die Rokokobilder darstellen und die sich nur ein betuchtes, ausgewähltes Bürgerpublikum leisten konnte, sind nicht in den volkswissenschaftlichen Fragestellungen berücksichtigt. Ihr Interesse richtet sich auf die soziokulturellen Bedingungen der Popularisierung von Kunst für jedermann, dem Verhältnis von Mensch und Ding, dem Bild als Objekt, ja als „Einrichtungsgegenstand“.<sup>13</sup> Der Kunstgeschichte wird die Untersuchung des singulären Kunstwerks, des Originals und seiner Ikonographie zugeschoben. Ihr steht es zu, das Defizit vor allem in der ikonographischen Forschung zur Genremalerei aufzuarbeiten, um die Ergebnisse bezüglich Inhalt und Bedeutung der verschiedenen Genrearten für die Ergründung von Rezeptionsverhalten, Publikumsvorlieben und Geschmacksbildung bereitzustellen.<sup>14</sup> So scheint ein fehlendes Zuständigkeitsgefühl auf Seiten beider Disziplinen der Erforschung der Rokokorezeption bisher entgegengewirkt zu haben.

---

<sup>12</sup> Für die Volkskunde seien stellvertretend für diesen Forschungszweig die Wissenschaftler Wolfgang Brückner, Christa Pieske und Nils Arvid Bringéus genannt, für die Soziologie z. B. Walter Nutz und Alphons Silbermann.

<sup>13</sup> Wolfgang BRÜCKNER, *Elfenreigen - Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880 - 1940*, Köln 1974; ders., *Kunst für alle - Bilder im Volk*, in: Werner BUSCH (Hrsg.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, Band 1, München, Zürich 1987, S.336-361

<sup>14</sup> Christa PIESKE, *Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840 - 1940*. Mit einem Beitrag von Konrad Vanja, München 1988, S.12. Zieht man einschlägige Werke zur Genremalerei heran, wie die inzwischen als Standardwerk gehandelte Dissertation von Ute Immel, so findet sich noch einmal der von der Volkskunde monierte Mangel im Großen und Ganzen bestätigt: In einem eng gefaßten Genrebegriff werden historistische Formen, wie sie die Rokokobilder behandeln, von vornherein ausgeklammert. Damit wird ihre Rolle für die Malerei des

## 2. Bildquellen

Im Zentrum der Arbeit stehen Rokokodarstellungen des 19. Jahrhunderts. Doch nur ein Bruchteil des zu berücksichtigenden Bildmaterials ist zugänglich oder überhaupt bekannt. Viele der Rokokobilder sind schon im letzten Jahrhundert gar nicht in Ausstellungen und Galerien erschienen, sondern oft direkt aus den Ateliers von der Staffelei weggekauft worden.<sup>15</sup> Nicht für das Museum, sondern für den Privatbesitz hergestellt, sind so die meisten nach gut hundertjähriger Mißachtung vergessen, in den Wirren der Kriege verschollen oder ganz verloren. Einige der Bilder befinden sich in den Depots größerer Museen oder Sammlungen zum 19. Jahrhundert, z. B. in München, wo die Rokokomode sehr verbreitet war.<sup>16</sup> Ausgestellt sind jedoch die wenigsten: Adolph Menzel als größte Künstlerpersönlichkeit, die sich dem Rokoko zugewandt hatte, muß an erster Stelle genannt werden. Das *Flötenkonzert in Sanssouci* war lange Zeit Blickfang in der Neuen Nationalgalerie am Berliner Kulturforum. Andere Meister finden sich nur in spezifischen Auftrags- und Sammlungszusammenhängen, so in der Galerie Schack in München, in den Schlössern des Bayernkönigs Ludwig II., in Herrenchiemsee und Linderhof, oder in den Sammlungen der preussischen Könige. Friedrich Wilhelm IV. ließ sich vom friderizianischen Rokoko inspirieren und erwarb entsprechende *neue* Gemälde, die noch in Sanssouci zu bewundern sind. Sein späterer Nachfolger Kaiser Wilhelm II. ließ sich ebenfalls von den Repräsentationsqualitäten des modernen Rokokos überzeugen.<sup>17</sup> Allein diese Auswahl ist äußerst begrenzt und spiegelt in keiner Weise Quantität und Qualität der Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts in Deutschland wider.

Ein vollständigeres Bild der Rokokomode ergibt sich bei der Durchsicht von Kunst- und Unterhaltungszeitschriften des letzten Jahrhunderts. Dank der allmählichen Entwicklung und Verbesserung der Reproduktionstechniken (Holzstich, Lithographie, Öldruck etc.) vor allem im Zusammenhang mit dem Verlags- und Pressewesen, lassen sich die vervielfältigten grafischen Nachbildungen der Rokokogemälde in den illustrierten Magazinen und Bildermappen in immer besserer Qualität ausfindig machen. Zum Jahrhundertende werden bereits Fotografien und Farbabbildungen geliefert. Als besonders ergiebig für Bild (und gelegentlich

---

19. Jahrhunderts gründlich unterschätzt. Ute IMMEL, Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert, Diss. Heidelberg 1967

<sup>15</sup> Adolf ROSENBERG, Geschichte der modernen Kunst, 2. ergänzte Ausgabe, 3. Band, 2. Abschnitt 1848-1893, Leipzig 1894, S.79

<sup>16</sup> In der Neuen Pinakothek in München befinden sich Werke von Linder und Hagn, in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus vor allem eine Anzahl von Geffckens.

<sup>17</sup> Im Damenflügel des Schlosses Sanssouci in Potsdam, der unter Friedrich Wilhelm IV. entstand und die höfische Wohnkultur zwischen Biedermeier und Gründerzeit repräsentiert, befinden sich auch Rokokogemälde dieser Zeit von Theodor Hellwig, Clara Oenicke, Ludwig von Hagn, Theobald von Oër u.a. Unter Wilhelm II.

auch Text) stellten sich heraus: *Die Kunst für Alle, Die Gartenlaube, Daheim, Moderne Kunst, Die Kunst unserer Zeit, Velhagen und Klasings Monatshefte*.<sup>18</sup>

Schließlich seien noch jene Archive erwähnt, die Fotografien von Gemälden insbesondere aus dem letzten Jahrhundert beherbergen. Wiederum steht München hier für die Rokokomalerei an erster Stelle: Der Nachlaß Hanfstaengl, die Fotosammlung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte einschließlich der sogenannten Sammlung Schrey sowie das Fotoarchiv des Bruckmann-Verlags komplettieren auf vielfältige Weise das Bildmaterial zur Rokokomode. Fotografien neueren Datums finden sich in Hook/Poltimores Handbuch der populären europäischen Genremalerei, in den Auktionskatalogen der bekannten Häuser Christie's und Sotheby's, speziell zur deutschen Rokokorezeption auch in den Broschüren des Münchner Auktionshauses Neumeister.<sup>19</sup>

Als Bildquellen und Arbeitsgrundlage dienten in erster Linie nicht die Originalgemälde des 19. Jahrhunderts, sondern deren grafische oder fotografische Reproduktionen. Die aus diesem Umstand sich ergebende spezifische Problematik wird im Verlauf der Arbeit berücksichtigt werden. Das bedeutet, Fragestellungen, die auf Künstlerhandschrift oder Farbgebung abzielen, sind, so wichtig sie in einigen Zusammenhängen auch erscheinen mögen, kaum erschöpfend zu beantworten. So bleibt die Referenz auf frühere Publikationen und das Vertrauen in das Urteil der Autoren, die die Gemälde im Original begutachteten, als praktikabler Kompromiß. Selbst bei fortgeschrittener Reproduktionstechnik besteht ein Vorbehalt hinsichtlich Farbgebung aber auch Authentizität des Darstellungsgegenstandes: Die grafischen Reproduktionen waren eigenen Regeln unterworfen. Häufig wurden Gemälde weniger kopiert als variiert. Vereinfachungen der Nebenmotive, Reduzierung von Personenzahlen sind z. B. Veränderungen, die in den Nachbildungen immer wieder vorgenommen wurden.<sup>20</sup> Angaben zu den Bildgrößen fehlen meist ganz. Auch genaue Datierungen sind selten gegeben; das Erscheinungsjahr der Kunstzeitschrift, in der eine Reproduktion gegebenenfalls zuerst auftaucht, gilt dann als einziger Anhaltspunkt und Datum ante quem.

---

dürften die Gemälde von August Borckmann aus den 1870er Jahren hinzugefügt worden sein, die jedoch seit 1945 verschollen sind.

<sup>18</sup> Vollständige Angaben und weitere Zeitschriften im Literaturverzeichnis.

<sup>19</sup> HOOK/POLTIMORE 1987, S.300-339

<sup>20</sup> PIESKE 1988, S.108-118. Etliche Gemälde sind auch allein zum Zwecke der Vervielfältigung komponiert und entsprechend „reproduzierbar“ gehalten. Letzter Aspekt sollte natürlich unter kunstsoziologischen Kriterien behandelt werden.

### 3. Untersuchungszeitraum und -ort

Aus dem Titel geht bereits hervor, daß sich die Arbeit auf die Rokokorezeption in der Malerei in Deutschland zur Zeit des 19. Jahrhunderts konzentriert. Diese Einteilung ist nicht willkürlich gewählt. Die Rokokomode ist ein internationales Phänomen, das allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sollte es als Ganzes bearbeitet werden. Immerhin ist bereits ein Buch zur Wiederbelebung des Rokokos in Frankreich erschienen, das zumindest die Anfänge in den 1820er bis in die 1840er Jahre ausführlich bespricht.<sup>21</sup> Hier wird die Rokokomalerei außerhalb des deutschsprachigen Raumes nur berücksichtigt, soweit sie die Entwicklung innerhalb der deutschen Kunstzentren beeinflusste. Es werden somit nur jene ausländischen Maler betrachtet, die an den wichtigen Akademien in Düsseldorf, München und Berlin ausgebildet wurden, dort ausstellten, oder umgekehrt, sich in Paris oder Antwerpen im Kontakt mit den deutschen Kollegen austauschten, diese unterrichteten, oder aber deren Werke wiederholt in den Zeitschriften abgedruckt wurden, so daß von einer erhöhten Publizität gesprochen werden kann.

Die Zeiteingrenzung bezieht sich auf den Zeitraum des Vorkommens einer „originären Neorokokomalerei“ in Deutschland. Es sollen alle Spuren verfolgt werden, von Beginn des Auftauchens von Rokokomotiven im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts und verstärkt in den späten 1830er Jahren bis über die Grenze der Jahrhundertwende hinaus, insofern letzte Beispiele noch weitestgehend in die aktuelle Kunstentwicklung einbezogen werden können. Das heißt, die Werke müssen trotz ihres zunehmend konservativen Charakters eine kunsthistorische Einordnung erlauben. Beispiele, die sich ausschließlich mittels eines soziologischen oder volkskundlichen Ansatzes erschließen lassen, dürfen hier ausgeklammert bleiben. Darunter fallen vor allem jene, die seit dem ersten Weltkrieg nur noch reproduzierend auf Formulierungen des 19. Jahrhunderts zurückgriffen, mit billigsten Mitteln hergestellt wurden und unter künstlerisch-ästhetischen Aspekten allenfalls als Trivialkunst oder Kitsch bezeichnet werden können.

### 4. Vorgehensweise

Die Aufgabenstellung „Rokokorezeption in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts“ soll verschiedene Facetten des Phänomens ausführlich erhellen. Es geht jedoch nicht

---

<sup>21</sup> Carol DUNCAN, *The Pursuit of Pleasure: Rococo Revival in French Romantic Art*, New York, London 1976

allein um die Dokumentation und die kunstgeschichtliche Einordnung des wenig bekannten Bildmaterials. Vielmehr soll auch nach den Voraussetzungen und Bedingungen gefragt werden, die das Entstehen der Rokokomode plausibel machen.

Im spannungsvollen Widerspruch zur Orientierung der Künstler am Rokoko steht die Tatsache, daß sich die Kunsthistoriker dieser Epoche lange verschlossen oder sie als solche gar nicht erkannten. In einem ersten Kapitel soll darum die Beurteilung des Rokokos in der Kunstgeschichtsschreibung verfolgt werden. Ihr gegenübergestellt wird die Berücksichtigung der Rokokorezeption in der Fachliteratur, die darüber Aufschluß gibt, inwieweit durch das moderne Rokoko auch der Blick und das Verständnis für die Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts geschärft wurden. Die wenigen Schriften werden vorgestellt, die zuerst und unüberboten einen treffenden Eindruck vom Umfang der Rokokorezeption in der Malerei vermittelten.

Nach den theoretischen Voraussetzungen und Folgen der Rokokorezeption soll in einem zweiten Kapitel geforscht werden. Es wird sich zeigen, in welchem Maße Grundprobleme der Kunsttheorie vor allen um die Jahrhundertmitte berührt werden. Die Bedeutung der Rokokorezeption im System der Bildgattungen zeigt sich insbesondere in den Definitionsbemühungen, wie sie in den Artikeln und Kritiken Max Schaslars in der Zeitschrift *Die Dioskuren* und in Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik* vorgenommen wurden.<sup>22</sup>

Der umfassendste Teil der Arbeit wird sich dann mit der Rokokorezeption in der Malerei befassen. Gründlich müssen die Anfänge erörtert werden, als einige Künstler ungefähr zu selben Zeit, aber an verschiedenen Orten Elemente des Rokokos für bildwürdig befanden. Eine Periode der Umwertungen, in der zunächst noch die Verurteilungen des Rokokos nachklangen, dann aber ganz individuelle, wohlwollende Aufnahmen zu verzeichnen sind, wird ausführlich analysiert. Im Kontext der Biedermeierzeit werden so im dritten Kapitel mögliche Anregungen und konkrete Vorbilder diskutiert. Während hier vor allem persönlich geprägte Beispiele kennzeichnend waren, läßt sich die Rokokorezeption der zweiten Jahrhunderthälfte in Kapitel vier als Modephänomen vorstellen. Massenhaft wurden Motive aus dem 18. Jahrhundert wieder und wieder dargestellt. Die Maler imitierten in kaum veränderten Variationen geläufige Bildvorwürfe, mal nach direkten Vorlagen aus der vergangenen Epoche, mal nach Werken zeitgenössischer berühmter „Rokokomaler“. Nach Menzels Friedrichbildern entstand eine Frideriziana-Mode, nach Meissoniers Kompositionen die Miniaturmalerei im Rokokokostüm.

---

<sup>22</sup> Die DIOSKUREN. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben. Redaktion Max Schasler, Jg. 1-20 (zu je 24 Nrn.; Jg. 5ff zu je 52 Nrn.), Berlin 1856-1875; Friedrich Theodor VISCHER, *Ästhetik* oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauch für Vorlesungen, III.2,3, Stuttgart 1854

Die Rokokomode in der Malerei verbreitete sich in allen deutschen Kunstzentren, vor allem in München, aber auch im Ausland bis über die Jahrhundertwende hinaus. Sie war umfassend und wurde von allen traditionellen Bildgattungen mitgetragen. Sogar in der modernen Kunst modern im Sinne von avantgardistisch verstanden -, die sich in ihren Auffassungen vom Maßstab der reinen Abbildbarkeit distanzierte oder aber nach neuen, inhaltlichen Tiefen strebte, fand man Verwendung für das Rokoko. Das Verhältnis von Mode und Moderne wird in Kapitel fünf thematisiert, ebenso die Gegenposition, die über bestimmte Popularisierungsprozesse die Trivialisierung der Motive und Vorstellungen vom Rokoko zur Folge hatte.

## Kapitel I

### Die Beurteilung des Rokokos und der Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts in der Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung

#### 1. Rokoko - Begriff, Bedeutung und Beurteilung in der Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts

Über Ursprung und Bedeutung des Begriffes Rokoko informiert heutzutage jedes Kunstlexikon oder allgemeine Nachschlagewerk.<sup>1</sup> Übereinstimmend versteht man unter Rokoko eine Strömung der Kunst des 18. Jahrhunderts, vornehmlich zwischen 1710 und 1760 mit Nachklängen bis zum Jahrhundertende. In jener Zeit selbst sahen sich die Menschen nicht als einer Epoche des Rokokos zugehörig, denn wie bei vielen anderen Epochenbezeichnungen (Gotik, Barock) auch, ist sie erst im Nachhinein angewandt worden. Der Terminus „Rokoko“ tauchte in Frankreich zur Zeit des herrschenden Klassizismus auf, und zwar als Pejorativ, vergleichbar dem Begriff „gotisch“ bei Vasari, um unklassische Kunstströmungen zu verunglimpfen. Die sprachliche Wurzel des Wortes leitet sich von „rocaille“ ab, einem Ausdruck, der bereits im 17. Jahrhundert für Muschel- bzw. Grottenwerk aus kleinen Steinen verwendet wurde. „Style rocaille“ oder „rocailleux“ ging dem Begriff Rokoko voraus. Er kennzeichnete von Anfang an das Eindringen des italienischen Barock in den französischen Klassizismus. Es ist wahrscheinlich, „daß die Endung ‘-oco’ analog zum italienischen ‘barocco’ gebräuchlich wurde.“<sup>2</sup>

Hinsichtlich der Verbreitung des Wortes Rokoko in der französischen Sprache wird immer wieder auf zwei Schriftquellen verwiesen: Der Dichter Stendhal benutzte den Terminus mehrfach in seinen Ende der 1820er Jahre verfaßten *Promenades dans Rome*. In seinen Beschreibungen des Vatikan kennzeichnete er damit die heute dem Barock zugeordnete, von Bernini ausgehende Kunst in einem negativen Sinne: „Me permettra-t-on un mot bas? Le Bernin fut le père de ce mauvais goût désigné dans les ateliers sous le nom un peu vulgaire de rococo. Le genre perruque triompha en France sous Louis XV et Louis XVI.“<sup>3</sup> Er charakteri-

---

<sup>1</sup> Hier insbesondere berücksichtigt: Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Leipzig 1968-1978, Nachdruck Berlin 1983; Encyclopedie Universale dell'Arte, Venezia, Roma 1963, Lemma „Rokoko“ überarbeitet und in Buchform publiziert: BAUER/SEDLIMAYR 1991

<sup>2</sup> BAUER/SEDLIMAYR 1991, S.9

<sup>3</sup> STENDHAL, *Promenades dans Rome*, 1827-1828, Band 1, Paris 1931, Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1968, S.359f

sierte den Begriff als umgangssprachlich, salopp und ordinär, ja fast als ein Schimpfwort für einen schlechten Geschmack. Das „Perückengenie“ scheint er als französische Variante oder sogar Fortsetzung des Rokokos im 18. Jahrhundert verstanden zu haben. An anderer Stelle vermerkte Stendhal seinen Eindruck über die römische Kirche *La Navicella*: „Voilà le joli italien si éloigné du rococo. Pardonnez-moi ce mot, qui désigne le joli français, vingt ans après qu’il a cessé d’être à la mode.”<sup>4</sup> Auch hier offenbart sich der bisher umgangssprachliche Charakter des Begriffes. Er bezeichnete die französische Art des Hübschen, nachdem sie bereits zwanzig Jahre aus der Mode war - ein Hinweis zum Aufkommen und Gebrauch des Terminus Rokoko. Die Negativbesetzung erscheint in der Umgangssprache weniger zwingend als im späteren fachsprachlichen Kontext vor allem in Deutschland. Als umgangssprachliches Modewort könnte es, wie wir es von Vergleichsbeispielen aus der heutigen Jugendsprache auch kennen, zunächst wie ein Hülle für verschiedene Bedeutungsnuancen je nach Bedarf bereitgestanden haben, das erst durch den häufigen Gebrauch einen annähernd übereinstimmenden Sinn erhielt. Bis 1842 dürfte dies der Fall gewesen sein. Hier erschien im Supplementband des *Dictionnaire de l’Académie française* ein knapper Artikel unter dem Stichwort „rococo“: „Il se dit trivialement Du genre d’ornements, de style et de dessin, qui appartient à l’école du règne de Louis XV et du commencement de Louis XVI. Le genre rococo a suivi et précédé le pompadour, qui n’est lui-même qu’une nuance du rococo. Le rococo de l’architecte Opdenoord. Il se dit, en général, de Tout ce qui est vieux et hors de mode, dans les arts, la littérature, le costume, les manières, etc. Aimer le rococo. Tomber dans le rococo. Cela est bien rococo.”<sup>5</sup> Hier wird das Rokoko mit Bezug auf die Regierungsperioden der Monarchen Louis XV und Louis XVI zeitlich konkret eingegrenzt. Die zuvor subjektive, emotionale Wertung des Begriffes ist nun sachlich gemildert. Er wird als Synonym zu den Adjektiven alt und unmodern verstanden. Statt vulgär wird trivial als erläuterndes Beiwort hinzugefügt. Auch erfahren wir von einer Variante des Rokokos, dem Genre Pompadour. Geherrscht habe das Rokoko nicht nur in den Künsten, sondern auch in der Literatur, in den Kostümen und in den Sitten. Der Artikel steht in der Tradition der französischen Rokokokritik, die bereits im 18. Jahrhundert mit entsprechenden Etiketten arbeitete, um

---

<sup>4</sup> STENDHAL, Promenades, Band 2, 1968, S.230. Bei der erwähnten Kirche handelt es sich nicht um einen Bau Raffaels, sondern vermutlich um *Santa Maria in Dominica*, die aufgrund eines Marmorschiffes, das vor der Kirche aufgestellt und seit 1931 in eine Fontäne vor der Basilika integriert war, auch *La Navicella* genannt wurde. Die Ursprünge der Kirche sind frühchristlich, das Presbyterium und der Altar sollen bis vor der letzten Restaurierung noch barock gewesen sein. Vgl. Walter BUCHOWIECKI, Handbuch der Kirchen Roms. Der römische Sakralbau in der Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, 2. Band, Wien 1970, S.624

<sup>5</sup> Dictionnaire de l’Académie française, Supplément, Sixième édition, Paris 1842, S.1058

kurzlebige Moden zu kennzeichnen, und die schließlich auch in weiteren Schriften des 19. Jahrhunderts verbreitet wurden.<sup>6</sup>

Die Etablierung des Begriffes Rokoko in der deutschen Schriftsprache über das rein Umgangssprachliche, Verunglimpfende hinaus spiegelt sich durch seine Aufnahme in die allgemeinen Nachschlagewerke von Brockhaus, Meyer, Herder oder Pierer. Sie erfolgte zeitlich erst nach den Erläuterungen im Ergänzungsband des *Dictionnaire de l'Académie française*, die jedoch zunächst nicht berücksichtigt wurden. Sicher aber ist, daß der Begriff auch im deutschsprachigen Raum schon früher bekannt und durchaus geläufig war, denn 1836 erwähnte bereits Athanasius Graf Raczynski in seiner Kunstgeschichte eine Paris-Reise, auf der er französische „Rokokomaler“ kennengelernt hatte.<sup>7</sup> Ohne die übereinstimmende Kenntnis des Begriffes zumindest in Fachkreisen voraussetzen zu können, wäre eine allgemeine Verständigungsbasis nicht gegeben. 1840 tauchte in Naglers Künstlerlexikon der Begriff „Rococo- Styl“ im Artikel über Juste Aurèle Meissonier auf.<sup>8</sup> Ähnlich wie Raczynski die Rokokomaler des 19. Jahrhunderts meinte, wird im Lexikon der Begriff explizit mit dem Wiederaufleben des Rokokos im Kunstgewerbe verbunden: „Auch in neuester Zeit scheinen Meissonier und Consorten wieder in Mode kommen zu wollen, denn unsere Kunstindustrie gefällt sich in modernen Erzeugnissen des Rokoko-Styls, aber man betrachtete sie bisher nur als Curiositäten einer ausschweifenden Erfindung.“<sup>9</sup> So darf man annehmen, daß erst die Wiederbelebung des Rokokos im 19. Jahrhundert, sei es in der Malerei oder in der Kleinkunst, zu einer begrifflichen Fassung des ursprünglichen Rokokos in der deutschen Fachsprache entscheidend beigetragen hat. Andere noch verstreut vorkommende Textquellen mögen diesen Gebrauch des Wortes bestätigen.<sup>10</sup>

Schriftlich definiert ist der Begriff „Rokoko“ zuerst ausführlicher im Artikel „Rococostil“ in der 9. Auflage des Brockhaus-Konversationslexikon von 1846, an der bekanntlich

---

<sup>6</sup> BAUER/SEDLMAYR 1991, S.11, erwähnen für das 18. Jahrhundert Maurice Quai sowie Etienne-Jean Delécluzes Monographie „Louis David, son école et son temps“ von 1855.

<sup>7</sup> Athanasius Graf RACZYNSKI, Geschichte der neueren deutschen Kunst, 1. Band, Berlin 1836, S.390. Raczynski bezieht sich auf französische Maler des 19. Jahrhunderts, die ebenso wie jene deutschen, die in dieser Arbeit noch besprochen werden, das Rokoko in ihren Bildern wiederbelebten.

<sup>8</sup> Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. Bearbeitet von Dr. G. K. NAGLER, 9. Band, München 1840

<sup>9</sup> ebenda

<sup>10</sup> Dies könnten z. B. Aufzeichnungen von Künstlern sein, in denen es weniger auf sprachliche und wissenschaftliche Korrektheit ankommt denn auf das subjektive Urteil, das den Gebrauch des Wortes Rokoko ähnlich wie bei Stendhal nahelegt. Von ZAHN deutet auf den Gebrauch von „Rocaille-Geschmack“ im Jahre 1821 hin, ohne eine Quelle zu nennen. Albert von ZAHN, Barock, Rococo und Zopf, in: Zeitschrift für Bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik, hrsg. von Carl von Lützow, 8. Band, Leipzig 1873, S.4

Jacob Burckhardt mitarbeitete.<sup>11</sup> Er erläuterte den Rokokostil als eine negative Erscheinung der Kunst, hielt ihn für „die gänzliche Ausartung des classischen Bau- und Verzierungsstils des 18. Jahrhundert“. Über die Etymologie erfährt man Mehrdeutiges: nicht nur die Ornamentform Rocaille, sondern auch ein Baumeister namens Rocco könnte wortgebend gewirkt haben. Im Gegensatz zum heutigen Verständnis begriff Burckhardt das Rokoko als periodische Auflösungserscheinung am Ende einer Kunstblüte: „Die richtige Erklärung des Rokokostils wäre wol die, daß derselbe immer entsteht, wenn die innere Bedeutung der Formen vergessen ist, diese aber dennoch um des Effects willen und zwar mit Misverstand angewendet werden. Werke dieser Art können für das Auge noch immer eine angenehme, selbst malerische Wirkung machen, aber die Kunst geht darin zu Ende.“ Als ein Beispiel in diesem Sinne führte er die Bauten Diocletians in Rom an. Den französischen Rokokostil sah er - die Passage Stendhals in Erinnerung rufend - in Italien entstanden. Seine Merkmale sind die krummen, beweglichen Formen, überladene, kurvenreiche Fassaden und gebrochene Giebel. Aber nicht nur architektonische Elemente sind dem Geist des Rokokos unterworfen, auch in den Möbeln und kunstgewerblichen Gegenständen findet sich Entsprechendes; eine Vorliebe des Rokokos seien chinesische und japanische Nippsachen. Auf die Malerei ging Burckhardt in diesem Zusammenhang nicht ein, die Vorstellung einer Epoche des Rokokos wird somit nicht impliziert. Bemerkenswert ist allerdings noch, daß auch Burckhardt - analog seiner Deutung des Charakters des Rokokos als wiederkehrende Verfallserscheinung - auf das Wiederaufleben des Rokokos insbesondere im zeitgenössischen Kunstgewerbe hinwies. Sein Urteil ist insgesamt jedoch sehr negativ, und dies wird abschließend noch betont durch die empfundene Erleichterung, daß das Rokoko, wie im 18. Jahrhundert durch den Klassizismus, nun in der Gegenwart durch die erneut aufgegriffenen Formen der Renaissance abgelöst würde. Als Ursache der Mode erkannte er die Attitüden des Adels. Die „aristokratische Zierelei mit vorgeblichem Ahnenbesitz“ hätte vor allem zum Entstehen des Rokokos beigetragen.

Burckhardts Schilderung des Rokokos ist recht eigenwillig und scheint weder von der knappen Definition im *Dictionnaire de l'Académie française* noch wesentlich von der Rokokokritik in Deutschland beeinflusst worden zu sein. Sein Urteil basiert auf persönlichen Anschauungen und Erfahrungen, die er einige Jahre zuvor in Belgien gemacht hatte.<sup>12</sup> In seinen Beschreibungen der dortigen Kunstwerke von 1842 hat er bereits am Beispiel des *Palais de Justice* in Lüttich eine knappe Definition des Begriffes vorweggeliefert. Er zog Parallelen

---

<sup>11</sup> Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon. Neunte Originalauflage. In fünfzehn Bänden, 12. Band, Leipzig: J. A. Brockhaus 1846, vgl. Walter REHM, Jacob Burckhardts Mitarbeit am Konversationslexikon, in: Archiv für Kulturgeschichte 30, 1940, S.106-141

<sup>12</sup> Jacob BURCKHARDT, Die Kunstwerke der Belgischen Städte, Düsseldorf 1842

vom Rokoko zum Ende der Gotik mit ihren immer stärker in den Vordergrund tretenden Elementen: „Die Folge freilich hat nach wenigen Jahrzehnten gelehrt, wie es einer architektonischen Richtung ergehen muss, die von ihren eigenen Blüten, dem Ornament, leben will; Werthe und Bedeutung aller einzelner Glieder kamen in Verwirrung und die Nachwelt hat dafür das Wort Rococo aufgebracht.“<sup>13</sup> In seinem Bemühen, der Entwicklungsgeschichte von Stilen eine Struktur zu unterlegen, stand für ihn die Charakterisierung des Rokokos nicht als eigenständiger Stil, sondern als bloße Zerfallserscheinung im Vordergrund, die als Spätphase zu allen Zeiten und in allen Stilen wiederkehren würde. Diese Interpretation des Rokokos hat lange nachgewirkt und ist in späteren Lexikonartikeln wie in der Kunstgeschichtsschreibung nicht ganz aufgegeben worden, wenn auch zunehmend andere Quellen zur genauen Kennzeichnung herangezogen wurden. Insbesondere Heinrich Wölfflin hat Burckhardts Modell weitergedacht zu der Vorstellung von Gegensatzpaaren, analysiert in seinem Buch *Renaissance und Barock* und später in den *Grundbegriffen der Kunstgeschichte*, ohne jedoch das Rokoko selbst als ein sich wiederholendes Phänomen zu definieren.<sup>14</sup> Ähnlich hatte auch Wilhelm Lübke dem antithetischen Denkmuster das Rokoko eingefügt: den beruhigten, klassischen Formen folgten bewegte, barocke, so der Renaissance der Barockstil, dessen letzte Steigerung und Reaktion das Rokoko war.<sup>15</sup> Diese nur an gegenläufigen Strömungen orientierte Stilbestimmung ist kennzeichnend für das Verständnis vom Rokoko im Kontext der Epochendiskussionen, schriftlich fixiert in den Überblickswerken zur Kunstgeschichte im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

Sachkundig gab sich der Autor in der 11. Auflage des Brockhaus-Lexikons von 1867: „Rococo, ein französisches Wort, verdreht aus rocaille, um das ehemals stark modische Grottenwerk und krause Schnörkelwesen zu verspotten, kam zur Zeit der Kunstherrschaft des Malers David unter dem ersten Kaiserreich in den Pariser Ateliers auf und ging aus dem Sprachgebrauch der Künstler in die Umgangs- und Schriftsprache über.“<sup>16</sup> Im Gegensatz zu Burckhardts vorausgehender Fassung wurde hier offensichtlich auf die Erläuterungen im Supplementband des *Dictionnaire de l'Académie française* Bezug genommen. Verstanden als Synonym für „veraltet“ und „unmodern“, kennzeichne das Rokoko vor allem Architektur und Dekorationsweise des 18. Jahrhunderts, darüber hinaus ausschweifende Formen in allen Künsten, in der Literatur, in der Tracht oder auch im Benehmen. Angewandt werden sollte

<sup>13</sup> BURCKHARDT 1842, S.9

<sup>14</sup> Heinrich WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888; WÖLFFLIN 1915

<sup>15</sup> Wilhelm LÜBKE, *Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko*, hrsg. von Max Semrau (= Grundriß der Kunstgeschichte, 4. Band, 12. Auflage), Stuttgart 1905

der Begriff jedoch nur auf die Folgen des italienischen Klassizismus im Sinne eines Spätstils, vergleichbar den Auflösungserscheinungen anderer Stile - hier die Analogie zu Burckhardts Interpretation. Weiterhin ist anzunehmen, daß nun auch die Rokokokritik des 18. Jahrhunderts insbesondere in Deutschland rezipiert wurde, denn auffallend übereinstimmend ist die Wahl der charakterisierenden Begriffe.<sup>17</sup> Von Regellosigkeiten und Willkürlichkeiten ist die Rede, als unnatürlich, unbändig und wild, grotesk und bizarr beurteilte man das „Grillenwerk“, die typische Ornamentik des Rokokos. Auch findet das Pompadour-Genre als eine Abart des Rokokos Beachtung. Es wird als weniger verschnörkelt und ausschweifend mit stärkerem Antikenbezug beschrieben und damit als Übergang zum französischen Klassizismus erkannt. Der Gebrauch des Adjektivs „zopfig“ für diese Phase des Rokokos verweist auf den „Zopfstil“, der in der deutschen Sprache als Äquivalent zum Genre Pompadour auftauchte und sich allmählich auch in der Schriftsprache etablierte. Positiver als 1846 wird das Aufgreifen des Rokokos vor allem in der Pariser Baukunst und im Kunstgewerbe der Gegenwart gesehen, eine Modeerscheinung, die dem Stil erfolgreich zu neuem Ansehen verholfen habe.

Es fällt auf, daß das Rokoko zunächst schwerpunktmäßig als Dekorationsstil gesehen und mit der Architektur und dem Kunstgewerbe in Verbindung gebracht wurde. Von einer typischen Rokokomalerei war bislang nicht die Rede. Zwar erwähnte Franz Kugler in seinem Handbuch der Geschichte der Malerei auch die des 18. Jahrhunderts und das sogar bemüht objektiv, doch fehlt noch die Einordnung unter eine Stilepoche des Rokokos.<sup>18</sup> Lobenswert zu verzeichnen bleibt somit allein die sachliche Haltung einschließlich des Bemühens, nicht moralisch zu werten. Keiner der erwähnten Maler des Rokokos ist wirklich negativ kritisiert. Weniger vorurteilsfrei scheint jedoch im allgemeinen die Bewertung der Rokokomalerei gewesen zu sein, nachvollziehbar in den Artikeln über die französische Kunst, z. B. in der 9. Auflage des Brockhaus-Konversationslexikons von 1844.<sup>19</sup> Ihre Beurteilung ist zwar differenziert und nicht ausschließlich abschätzig wie die des Rokokos generell in den oben besprochenen Artikeln, doch lassen sich deutlich Vorlieben und Abneigungen erkennen. Vor allem Watteau wurde als bedeutender Künstler herausgestellt: „Die Genremalerei feierte ihren Triumph im Anfange des 18. Jahrhunderts mit Antoine Wateau 1684-1721, dessen

---

<sup>16</sup> Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations=Lexikon. Elfte umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Auflage. In fünfzehn Bänden, 12. Band, Leipzig: J. A. Brockhaus 1867

<sup>17</sup> Das Rokoko hatte vor allem im klassizistischen Sachsen seine Gegner. Kritische Worte gegen den schlechten Geschmack finden sich z. B. 1742 in Joseph Christoph Gottscheds *Neuem Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, 1770 in *Meusels Miscellaneen*, vgl. BAUER/SEDLMAYR 1991, S.10

<sup>18</sup> Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen. 2. Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Jacob Burckhardt, Berlin 1847

Maskeraden, Schäferszenen usw. ungemeinen Anklang fanden und noch jetzt als feinste Rococostücke sehr geschätzt sind.“ Erst die Malerei unter Louis XV wurde als übertrieben luxuriös, unsauber und als Manier erkannt, die die wahre Kunst verdrängen würde. Als Vertreter dieser Richtung sind Boucher, Antoine Pesne, Lemoines, Pierre Subleyras und die Vanloos genannt. Diese Bewertung ist, so negativ sie aus dem heutigen Blickwinkel auch erscheint, bereits abgemildert, denn die vorausgehende Auflage des Nachschlagewerks von 1834 fand noch drastischere und verunglimpfendere Worte für diese Künstler. Insbesondere Christophe Huet und François Boucher wurden abgelehnt, da sie in ihrer Kunst nur der „gemeinsten Sinnlichkeit und Unsittlichkeit fröhnten, den völligen Verfall der Kunst herbeigeführt hätten.“ Für besser befunden wurden die Landschaftsmalerei Vernets und die Werke des „Volksmalers“ Greuze. Es ist offensichtlich, daß die in den Konversationslexika verbreiteten Urteile über die französische Malerei des 18. Jahrhunderts geprägt sind von den Nachwirkungen der Kunstkritik Diderots, der Moral und Tugendhaftigkeit als Maßstäbe für die Bewertung der Malerei eingeführt hatte. Bekanntlich polemisierte er insbesondere gegen Boucher, während Greuze und Vernet seinen Ansprüchen für eine gesellschaftlich erzieherisch wirkende Genre- und Landschaftsmalerei Genüge taten.

Die in der Regel wohlwollende Beurteilung Watteaus anhand künstlerischer Kriterien, Bouchers hingegen vorwiegend anhand moralischer, denen nicht nur seine Leistungen als Künstler unterworfen wurden, sondern die sich auch aus den scheinbar verwerflichen Lebensumständen des Menschen Boucher und dem vermeintlich verdorbenen Geschmack seiner Zeit speisten, kennzeichnet die Zwiespältigkeit in der Haltung zur Rokokomalerei generell. Sie fand ihren Niederschlag in allen Lexikonartikeln über die Maler, in denen zur französischen Kunst und schließlich auch in jenen unter dem Stichwort Rokoko, die im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Malerei berücksichtigten.<sup>20</sup>

Die Befragung der Konversationslexika des 19. Jahrhunderts nach Begriff und Begrifflichkeit des Rokokos ist aus verschiedenen Gründen der Prüfung der reinen Fachliteratur vorausgeschickt worden. Zunächst einmal setzte die wissenschaftliche Aufarbeitung erst nach der Jahrhundertmitte ein, einer Zeit, in der der Terminus Rokoko bereits seinen festen Platz in den Nachschlagewerken eingenommen hatte. Ihrem Anspruch gemäß, das Wissen der Zeit zu sammeln, für den interessierten Laien aufzubereiten und allgemeinverständlich zu vermitteln,

---

<sup>19</sup> Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon. Neunte Originalauflage. In fünfzehn Bänden, 5. Band, Leipzig J. A. Brockhaus 1844

<sup>20</sup> Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie. Zwölfte umgearbeitete Auflage. In 15 Bänden, 12. Band, Leipzig: F. A. Brockhaus 1878. Der Artikel „Rococo“ ist mit dem der vorausgehenden Auflage identisch, bis auf das Ende: „...Boucher mit seinen sinnlich frechen Bildern ist deren [der Rokokomalerei] Schluß und höchste Entartung.“

boten sie jedoch keine fundierten Analysen des Stils. Allein die Aufnahme des Rokokos als ein zu bestimmendes Phänomen verweist auf seine Etablierung über das rein Umgangssprachliche hinaus sowie auf den Bedarf nach sachlicher Klärung. Letzteres um so mehr, als die Beiträge zum Rokoko anfänglich keinen einheitlichen Wissensstand widerspiegeln, sondern durch Unstimmigkeiten, widersprüchliche Beurteilungskriterien und verschiedene Interpretationsebenen auf einen Mangel in der kunstgeschichtlichen Forschung aufmerksam machten. Diese „Assoziationsfelder“ - um nicht von Vorurteilen und Fehleinschätzungen zu sprechen - wurden jedoch erst durch die aufmerksamen fachkundigen Analysen des Rokokos seit Ende der 1860er Jahre in begründete Argumente verwandelt. Mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Rokokos finden sich schließlich auch übereinstimmendere Urteile in den allgemeinen Nachschlagewerken, so daß diese für das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts außer Betracht gelassen werden können.

In den frühen fachwissenschaftlichen Schriften wurde immer wieder auf Gottfried Semper verwiesen, der in seinem großen theoretischen Werk der 1860er Jahre auch das Rokoko als Beispiel für seine Vorstellung, daß der Ursprung eines Stils dem Material verpflichtet sei, herangezogen hatte.<sup>21</sup> Spezifisch kennzeichnend für das Rokoko sei, daß das Rahmenwerk zum Organismus werde. Zu einer echten Analyse und zur Materialforschung hat Semper jedoch nichts Wesentliches beigetragen.<sup>22</sup> Seine Behauptung, daß das Rokoko in Dresden entstanden sei, war falsch und ist weiterhin auch nicht bekräftigt worden, gab aber entscheidende Anregungen für detaillierte Untersuchungen der deutschen Barock- und Rokokoarchitektur überhaupt, wie sie u. a. von Paul Schumann vorgelegt wurden.<sup>23</sup>

Kennzeichnend für die frühe Rokokoforschung ist, wie schon in den Lexikonartikeln vorweggenommen, daß die Architektur im Mittelpunkt des Interesses stand. Das paßt zum Stand der Kunstgeschichtsforschung überhaupt, denn zunächst wurde ja auch die Epochen-gliederung anhand der Bauformen bestimmt. Zu den Pionieren der wissenschaftlichen, aber architekturbezogenen Rokokoforschung gehören Albert von Zahn, Robert Dohme, eben erwähnter Paul Schumann und Cornelius Gurlitt. Besonders in Erinnerung geblieben für die neuere Rokokoforschung ist das Werk August Schmarsows.<sup>24</sup> 1873 hat Albert von Zahn den

---

<sup>21</sup> Gottfried SEMPER, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, 2 Bände, München 1860-63

<sup>22</sup> Im Gegenteil: „Das eigentliche Rococo ward geboren nicht in Paris oder Versailles, sondern in Dresden, dem Ursitze alles Zopfes“, SEMPER, 2. Band, Auflage 1879, S.172

<sup>23</sup> Paul SCHUMANN, *Barock und Rococo*. Studien zur Baugeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit besonderem Bezug auf Dresden, Leipzig 1885

<sup>24</sup> Albert von ZAHN, *Barock, Rococo und Zopfstil*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*. Mit dem Beiblatt *Kunst-Chronik*, hrsg. von Carl von Lützow, 8. Band, Leipzig 1873, S.1-11, 33-44; Robert DOHME, *Barock- und Rokokoarchitektur*, 3 Bände, Berlin 1884-92; Cornelius GURLITT, *Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Classicismus in Italien, Belgien, Holland, Frankreich, England, Deutschland*, 3 Bände, Stuttgart 1887-1889;

Versuch der Definition und zeitlichen Grenzziehung unternommen. Für ihn waren Barock, Rokoko und Zopfstil parallel zu setzen mit den französischen Stilunterscheidungen nach den Regierungsperioden der Monarchen. Der Barock entspräche somit Louis XIV, das Rokoko Louis XV und der Zopfstil, als typisch deutsche Ausprägung des Genre Pompadour in der Architektur und im Kunstgewerbe, wäre am überzeugendsten mit Louis XVI gleichzusetzen. Von Zahn trug auch zur Etablierung des bisher eher umgangssprachlich geprägten Begriffes „Zopfstil“ in der kunstgeschichtlichen Fachsprache des 19. Jahrhunderts bei. Zu offensichtlich ist allerdings der wertende Beiklang: der Zopf galt allgemein als Symbol des Veralteten, der Zopfstil fand schon kurz nach der Jahrhundertmitte in diesem Sinne Erwähnung und wird meist auch heute noch so verstanden.<sup>25</sup> Vom Sprachlichen her war er zu beschränkt und als internationaler Fachterminus unbrauchbar, als daß er sich auf lange Sicht durchsetzen konnte. Heutzutage spricht man von der Übergangsperiode vom Rokoko zum Klassizismus eher vom „Frühklassizismus“, „Rokokoklassizismus“ oder sogar vom „spätbarocken Klassizismus“.<sup>26</sup>

Die Untersuchungen der Rokokomalerei standen, wie schon durch die Erwähnung der Lexikonartikel deutlich wurde, zunächst nicht in engem Zusammenhang mit der Erforschung der Architektur des Rokokos. Verurteilt wurde die Malerei des 18. Jahrhunderts allerdings schon bevor der Begriff Rokoko allgemein verbreitet war. Charakteristisch erscheint die Beschreibung Püttmanns von 1939: „Die Kunst, als Sclavin der Mode, verirrte sich bei diesem Volke in der Mitte des 18. Jahrhunderts fast bis zur Vernichtung, ja eine Vernichtung wäre heilsamer gewesen als dieses slavische Vegetiren. Vanloo, Subleyras, Boucher, Watteau sind die Anführer der fadesten aller Manieren, des Pompadourstyles, in welchem miserable Schnörkeleien und Arabesken den Mangel einer gedankenreichen Composition, und unzählige nackte Körper den der Schönheit ersetzen sollten. - Da diese Kunstrichtung weder aus dem Bedürfniß der Menschheit hervorgegangen, noch von ausgezeichneter Technik gestützt wurde, so hätte es wahrlich keiner Revolution bedurft, sie zu stürzen; ein einzelner Künstler, mit guten Principien und ohne Rücksicht auf die krankhafte Zeit zu nehmen, würde das fal-

---

August SCHMARSOW, Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur, Leipzig 1897

<sup>25</sup> Vgl. Das große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände. In Verbindung mit Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Technikern, herausgegeben von J. Meyer, 15. Band, Hildburghausen, Amsterdam, Paris und Philadelphia 1852. Hier heißt es: „In der Kunst, besonders der bildenden, nennt man Zopfstyl denjenigen Styl, der die reinen, idealen Kunstformen durch allerhand überflüssiges zum Theil geschmackloses Beiwerk entstellt. Dieser Zopfstyl gehört ebenfalls hauptsächlich dem 18. Jahrhundert an.“ Und im Brockhaus: „Jetzt bedeutet Zopf alles Veraltete, insbesondere Pedantische und Unnatürliche, und der sog. Zopfstil, dessen Herrschaft in das 18. Jahrhundert fällt, bezeichnet die letzte Ausartung der Renaissance, die sich in geschmacklosen und willkürlichen, allen Stilgesetzen widersprechenden Formen ausdrückte.“ Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie. 12. umgearbeitete und vermehrte Auflage. In 15 Bänden, 15. Band, Leipzig: F. A. Brockhaus 1878

<sup>26</sup> Vgl. Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Band V, Leipzig 1978, Nachdruck Berlin 1983

sche Kartengebäude umgeblasen haben.“<sup>27</sup> Der mimetische Charakter der Bilder evozierte mehr als die abstrakte Baukunst oder das Kunstgewerbe gefühlsbetonte Regungen. Die Abbildung von Szenen des Müßiggangs, von höfischem Luxus, Liebespaaren oder vordergründiger Erotik sind durch ihre Inhalte und nicht nur durch die Darstellungsweise gesellschaftlichen Normen und allgemein kulturgeschichtlichen Vorstellungen verbunden. Die Abhängigkeit der Wertungen nicht ausschließlich von rein kunstimmanenten Überlegungen, sondern auch von ethisch-moralischen Maßstäben der eigenen Gegenwart zeigte sich in den frühen Charakterisierungen des Rokokos und seiner Malerei, die die Gesellschaft und ihre Ausdrucksformen ins Zentrum der Betrachtung stellten, nachvollziehbar in einer populärsprachlichen, semiprofessionellen Kulturgeschichtsschreibung.

Zu einem der bekanntesten Vertreter der letzteren gehörte Jakob Falke, der u. a. am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg tätig war und durch eine Reihe von Publikationen zur Geschichte des Geschmacks hervorgetreten ist. In seinem Buch über die deutsche Trachten- und Modenwelt von 1858 ist zunächst die Periode des Zopfes und der Revolution von 1720 bis 1805 ein Thema. Eine Differenzierung zwischen Rokoko und Zopfstil fand noch nicht statt. Hart war sein Urteil über das seiner Meinung nach prägnanteste Symbol dieser Zeit, den Zopf, der unter Wilhelm I. von Preußen in Ablehnung des Franzosentums samt der Allongeperücke „erfunden“ wurde, als Zeichen des Militärischen und der Gleichmacherei. Falke verstand den Zopf als die gebändigte Form des sogenannten französischen Perückenstils. Ersterer sei militärisch und bürgerlich charakterisiert, letzterer ein Würdenzeichen für Geistliche und Gelehrte. Er faßte den Zopf symbolisch: „... das Süßlichkleine, Erzwungene, Affectierte, weiß angetüncht, mit dem widerlichsten Anhängsel im Nacken, das ächt und unächt noch besonders gesteiht wird, so haben wir Schwäche und Kleinigkeitskrämerei, Pedanterie und Systemmacherei, den Gamaschendienst und Manieriertheit miteinander verkörpert.“<sup>28</sup> Den Reifrock sah er ebenso als Zeichen der Zeit, „in welcher das Leben erstirbt und sich in feste conventionelle Formen zusammenzieht.“<sup>29</sup> Einige Jahre später behandelte Falke „Rococo und Zopf“ in seiner Geschichte des Geschmacks.<sup>30</sup> Er differenzierte nun: „Das Rococo will mit seiner Kunst gar nichts, es beabsichtigt gar keine Wirkung, es hat keinen anderen Zweck als sich zu amüsieren, sich selbst zu gefallen, seinem Amusement eine entsprechende wohlige, behagliche, reizende Stätte zu verschaffen. Es ist daher im Allgemeinen sein formelles Auftreten ein weit bescheideneres, anspruchsloseres als das der Perückenzeit,

<sup>27</sup> H. PÜTTMANN, Die Düsseldorfer Malerschule, Leipzig 1839, S.18

<sup>28</sup> Jacob FALKE, Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte, 2. Theil. Die Neuzeit, Leipzig 1858, S.266-270

<sup>29</sup> FALKE 1858, S.277

<sup>30</sup> Jacob FALKE, Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1866, S.290-331

und zweitens unterscheidet es sich dadurch von seinem Vorgänger, daß es die Kunst mehr nach innen als nach außen richtet.<sup>31</sup> Für Falke verstieß der Geist des Rokokos gegen die Gesetze der Natur, die Dekorationsweise der Zeit gegen jene der Kunst. „Seine ganze Ornamentik ist die Verhöhnung der Kunstgesetze, sein Prinzip die Prinziplosigkeit, sein Gesetz die Laune, der Einfall, die Willkür.“<sup>32</sup> Ebenso beurteilte er die Malerei von Watteau und Boucher, für die er kennzeichnende Etiketten wie Spiel und Traum, aber auch Sehnsucht bereithielt, und die für ihn doch vor allem die Unwahrheit und Künstlichkeit jener Epoche verdeutlichten: „Mit der Natur hat sie nichts gemein und mit der Wirklichkeit nur das, daß sie in Sinnlichkeit, in Fröhlichkeit, in Falschheit und gezielter Koketterie ein Spiegelbild der lügenhaften Zeit ist.“<sup>33</sup>

Im Kontrast zu dieser populärwissenschaftlichen Kulturgeschichtsschreibung steht Anton Springers Analyse des Rokokos, die in mehrfacher Hinsicht von einschneidender Bedeutung ist. 1867 erschien im Sammelband *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte* der Aufsatz *Der Rococostil*.<sup>34</sup> Zeitlich zwischen den Schriften Falkes und den vornehmlich architekturbezogenen Untersuchungen stehend, war es die erste wissenschaftliche Arbeit, die versuchte, das Rokoko aus seiner Zeit zu begreifen. Zweck war, nicht nur die bisher pejorative Besetzung des Begriffes zu nivellieren, sondern mittels einer durchdringenden Analyse die spezifischen künstlerischen Leistungen der Zeit herauszustellen und in einem positiven Sinne zu würdigen. In einer langen Einführung wurden zunächst historische und stilistische Abhängigkeiten zwischen Frankreich und Italien beschrieben, um im Hauptteil des Aufsatzes eine Rechtfertigung des Rokokostils auszubreiten, die gegen die Vorurteile und Wertvorstellungen des 19. Jahrhunderts sachliche Argumente bemüht. Als eigentliche Träger des Rokokos erkannte Springer die Kleinkünste mit ihrer „wesentlich dekorativen Tendenz“.<sup>35</sup> Das Vorherrschen des Ornaments wurde jedoch ohne Wertung zur Kenntnis genommen, im Gegensatz zu Semper, der vom Ideal eines klassisch funktionalen Aufbaus die Verwandlung des Ornaments in tragende Formen nur kritisch sehen konnte. Vielmehr erkannte Springer das innovative in der Entwicklung neuer Gattungen, die den Dekorationsformen gefügiges Material bereitstellten, so die Porzellankunst oder auch die Fächermalerei. Die Architektur, die in seiner Untersuchung nur wenig Beachtung fand, sah er nicht durch die Auflösung des festen Baugerüsts gefährdet. Als typisch vermerkte er die Fortsetzung der inneren Raumdekoration an den äußeren Fassaden. Ausführlich widmete sich Springer der Rokokomalerei und ihren techni-

---

<sup>31</sup> FALKE 1866, S.304

<sup>32</sup> FALKE 1866, S.308

<sup>33</sup> FALKE 1866, S.324

<sup>34</sup> Anton SPRINGER, *Der Rococostil*, in: ders., *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn 1867, S.241- 282

<sup>35</sup> SPRINGER 1867, S.253

schen Besonderheiten, wie dem Pastell und der Schabkunst. Einzelne Künstler wurden von ihm gewürdigt, Boucher jedoch auch kritisch beurteilt. Allerdings stand nicht der verwerfliche Lebenswandel als Bewertungskategorie im Vordergrund, sondern eine anhand des Studiums der Bilder bemessene Kritik, die Farben wie das schminkartige Rot, die grauen Töne und die einfältigen, stereotypen Gesichter bemängelte. Auch abgelegene Gattungen wie die Gartenkunst wurden erörtert, so lang sie Charakteristisches des Rokokos veranschaulichen halfen. Letzteres sah er vor allem im Privaten, Intimen, nach innen Gerichteten - hier eine Übereinstimmung mit Falke -, im Nicht- Offiziellen im Gegensatz zum Repräsentativen aller klassischen, öffentlich ausgerichteten Kunst. Den Zopfstil unterschied er vom Rokoko als Übergang zum Klassizismus und bemerkte bereits ein Überschneiden und Parallellaufen beider Strömungen, einsetzend in der Mitte des 18. Jahrhunderts.

Die Trennung der Rokokoforschung in einen architekturbezogenen und einen mehr allgemein kulturgeschichtlichen Zweig, in welchem vor allem die Gemälde als Abbilder der Zeit und Gesellschaft berücksichtigt wurden, findet sich auch nach Springer noch häufig in den Überblickswerken zur Geschichte der Kunst bestätigt. Werke zur Malerei, wie das 1888 von Alfred Woltmann und Karl Woermann herausgegebene, setzten sich bewußt von der Architekturforschung ab: „Den Begriff des Rococo formal zu präzisieren überlassen wir der Architekturgeschichte, kulturgeschichtlich unterliegt es keinem Zweifel, daß das, was wir Rococo nennen, im Wesentlichen der Zeit Ludwig's XV angehört.“<sup>36</sup> Gerade die in der Jahrhundertmitte noch so verpönte französische Rokokomalerei rückte immer mehr ins Zentrum des Interesses, und selbst der meistgehaßte Künstler erfuhr weitreichende Wiedergutmachung: „Bouchers Kunst ist recht eigentlich die Verkörperung der Lebenslust, der Anmuth, der geschmückten Schönheit und der grenzenlosen Oberflächlichkeit des Zeitalters Ludwig's XV, der Pompadour, der Dubarry.“<sup>37</sup> Wegbereiter dieser Umwertung waren Edmond und Jules de Goncourt, auf die sich auch Woltmann und Woermann bezogen. Seit der Mitte der 1850er Jahre hatten sich in Frankreich die Brüder auf schwärmerische Weise mit der Malerei, mit der Kultur und der Gesellschaft der Rokokozeit auseinandergesetzt. In zwölf Teilen erschien zwischen 1859 und 1875 ihr maßgebliches Werk *L'Art du XVIIIe siècle*, in welchem exemplarisch bedeutende Maler des Rokokos vorgestellt wurden.<sup>38</sup> In ihrem dem literarischen Impressionismus zuzurechnenden Stil verbanden sie Begriffe wie Charme, Verführung, Anmut, Grazie, Spiel, Koketterie oder Schönheit in einem ausschließlich positiven Sinn mit dem

<sup>36</sup> Alfred WOLTMANN, Karl WOERMANN (Hrsg.), *Geschichte der Malerei*, III. Die Malerei von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, 3. Band, 2. Hälfte, Leipzig 1888, S.910

<sup>37</sup> WOLTMANN/WOERMANN 1888, S.954

<sup>38</sup> Edmond und Jules de GONCOURT, *L'Art du XVIIIe siècle*, 2 Bände, Paris 1873-74

Rokoko. Sie erhoben sogar in ihrem Enthusiasmus die Kunst und Gesellschaft des Rokokos über die der eigenen Gegenwart. Damit war die Umwertung perfekt. Ihr Einfluß auf die nachfolgende Rezeption der Rokokomalerei in der Kunstgeschichtsschreibung lag jedoch nicht allein in ihrer überzeugenden subjektiven, die sinnlichen Eindrücke gekonnt in Sätze bannenden Darstellung, sondern vor allem auch in ihrer minutiösen Forscher- und Sammlertätigkeit. Unermüdlich hatten die Goncourts bis dahin unbekannte Quellen zum 18. Jahrhundert aufgetan, alte Briefe, Bücher und andere Aufzeichnungen studiert, Kunstgegenstände und Kleider, Gemälde, Drucke und Zeichnungen des Rokokos zusammengetragen und untersucht, um sich ein historisch möglichst genaues Bild der Zeit zu machen. Dieser kennerschaftliche Ansatz der Goncourts wurde im 20. Jahrhundert neben den Klassifizierungsbemühungen der Epochenkunstgeschichte erfolgreich fortgesetzt und führte schließlich zu einem durchdringenden, auf Quellen und Materialkenntnis basierenden Verständnis vom Rokoko, das sich endlich von den emotionalen Wertungen - im Positiven wie im Negativen - lösen konnte.

## **2. Die wiederbelebte Rokokomalerei in der Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts**

Die beginnende wissenschaftliche Aufarbeitung des Rokokos im 19. Jahrhundert in Deutschland steht in untrennbarem Zusammenhang mit der Etablierung der Epochenkunstgeschichte und der Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung überhaupt. In der zweiten Jahrhunderthälfte wurde das Rokoko als Epochen- und Stilbezeichnung ganz von seinem umgangssprachlichen Charakter gelöst und mit Springer wissenschaftlich fundiert. Das Aufmerksamwerden auf das Rokoko begann jedoch schon viel früher, nämlich in der Restaurationszeit, als zuerst Künstler Motive und Stil des 18. Jahrhunderts in ihren Werken imitierten. Man war der nüchternen, klassizistischen Formensprache, die zumal in Frankreich engstens politisch-ideologischen Maßstäben verpflichtet war, nicht nur überdrüssig geworden, sondern wollte ganz bewußt an die aristokratischen Strukturen der vorrevolutionären Zeit anknüpfen. Das Rokoko galt als Königs- und Fürstenstil, mit dem am besten auch visuell die Wiederherstellung des früheren Systems zum Ausdruck gebracht werden konnte. Das Kunstgewerbe und die angewandten Künste übernahmen nun Repräsentationsfunktionen für jene, die mit der Rückkehr der Bourbonen auf den französischen Kaiserthron die Wiederbelebung monarchischer Ideologien einschließlich ihrer formalen Ausdrucksformen im Rokokostil mittrugen. Insbesondere in den Raumausstattungen, den Kleinkünsten und in der Damenmode beeilte

man sich, entsprechende Formen des 18. Jahrhunderts erneut zu verwenden. In Paris gehörten Korsett und Reifrock statt der fließenden, antikisierenden Gewänder bald wieder zur Tagesordnung.

In Deutschland reagierte man mit der Wiederbelebung des Rokokos in den angewandten Künsten und Kleidermoden etwas zögerlicher, nicht zuletzt aufgrund der unterschiedlichen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse einerseits und der spezifisch geistesgeschichtlichen Entwicklung, der verbreiteten romantischen Verehrung für das religiöse Mittelalter andererseits. Doch begeisterte man sich spätestens seit der Jahrhundertmitte auch hier für die verschnörkelten und barocken Formen. Die Berichte über die großen Industrie- und Gewerbeausstellungen, auf denen eine kaum vorstellbare Menge von kunsthandwerklichen und bald auch industriellen Produkten der neuesten Mode und Technik zur Vorführung gelangten, spiegeln dieses neuerwachte Interesse.<sup>39</sup> Nicht verwunderlich ist, daß entsprechend auch in den Nachschlagewerken des 19. Jahrhunderts das wiederbelebte Rokoko zunächst als Dekorationsstil Erwähnung fand, wie ja bereits von Jacob Burckhardt u. a. angedeutet. Relativ früh wurde auch in Pierers Nachschlagewerk von 1852 das Rokoko als generelle Modeerscheinung der Jahrhundertmitte hervorgehoben.<sup>40</sup> Schließlich wurde noch einmal zum Jahrhundertende auf das Neurokoko verwiesen: „In unserer Zeit ist der Rokokostil sowohl in Frankreich wie in Deutschland (besonders unter König Ludwig II. von Bayern in seinen Prachtschlösser Herrenchiemsee und Linderhof) wiederbelebt worden. Paris und München sind die Hauptsitze des modernen Rokoko.“<sup>41</sup> Man ahnt es bereits, die Rokokomode des 19. Jahrhunderts wurde gerade in den Zeiten ihrer Blüte in den Lexika berücksichtigt, wenn auch unter keiner eigenständigen Rubrik.

Wiederum war es aber Anton Springer, der als einer der ersten, diesmal in seiner *Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert*, die aktuellsten Entwicklungen wahrgenommen und treffend erläutert hat: „Vorherrschend jedoch und am allgemeinsten beliebt ist der Rococostil. Wer Gelegenheit hatte, die großen Industrieausstellungen zu London und Paris zu besuchen, sah sich zu seiner Ueberraschung, sobald er das Gebiet der Kunstschreiner und Tapezierer betrat, plötzlich in das Zeitalter Ludwig's XIV. und Ludwig's XV. versetzt. Und nicht blos in diesen Handwerkskreisen, in allen Zweigen der Kunstindustrie herrscht die gleiche Vorliebe, wenn auch nicht immer das gleiche Verständniß für das glänzende Schnör-

---

<sup>39</sup> MUNDT 1981. Aufschlußreiches zu den großen Gewerbe- und Industrieausstellungen findet sich in den jeweiligen amtlichen Berichten, z. B. in: Amtlicher Bericht über die allgemeine Ausstellung deutscher Industrie- und Gewerbs=Erzeugnisse zu München im Jahre 1854, München 1855

<sup>40</sup> Universal=Lexikon der Gegenwart oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, bearb. und hrsg. von H. A. Pierer, 3. Auflage (4. Ausgabe), 13. Band, Altenburg 1852

kelwesen der von uns längst todtgesagten Zopfperiode. Unsere Porzellanmanufacturen, Glashütten, Bronzewaarenfabriken, die größte Zahl der Goldschmiede und Juweliere - einige wenige berliner und münchener Werke der neuesten Zeit machen eine glänzende Ausnahme - alle nähren sich von den Schöpfungen der altmonarchischen Kunst und sind zur Unthätigkeit verurtheilt, wenn man ihnen diese Quellen entzieht.“<sup>42</sup>

Den Rückgriffen auf Motive und Stil des Rokokos in der deutschen Malerei, die ungefähr zur selben Zeit wie jene im Kunstgewerbe aufkamen, ist man jedoch in der Literatur zunächst ebenso wenig nachgegangen wie schon der ursprünglichen Rokokomalerei. Athanasius Graf Raczynski war in Deutschland der erste, der schon 1836 die neuen französischen Rokokomaler entdeckte und deren Werke begutachtete. Allerdings zeigte er noch wenig Verständnis für ihre Vorlieben: „Die Rococomaler, solche, die zurückgehen und die Beschauer wieder in das vergangene Jahrhundert versetzen, zum Haarpuder, zu den Schönheitspflästerchen und Reifröcken; die ihr Naturstudium nach altem Porzellan von Sèvres und Meißen, nach dem Hausrathe Ludwigs XIV. und im Garten von Versailles anstellen; diese Maler sind zahlreich, und eben am meisten in der Mode; ihre Werke gefallen nicht nur, weil die Mode sie für gut erklärt hat, sondern auch weil vermöge der Verfassung, worin der Geschmack dermalen sich befindet, zwischen seinen Forderungen und der Beschaffenheit dieser Werke Übereinstimmung obwaltet. Ich fürchte jedoch, daß die Berühmtheit dieser Maler nur von kurzer Dauer sein wird. In diesem mit Geist und Gefallsucht, mit Lebhaftigkeit und Zierlichkeit behandelten Fache möchten die Künstler keines anderen Landes den Franzosen es zuvorthun.“<sup>43</sup> Raczynskis Befürchtungen bewahrheiteten sich nur wenige Jahre darauf: Spätestens seit den 1840er Jahren gab es auch in Deutschland Maler, die ihre Motive bewußt aus der Rokokozeit schöpften und diese nicht mehr nur verhöhrend oder in humoristischem Kontext vorführten, wie es zuvor z. B. schon in der Druckgrafik der Fall war. Die Kunstgeschichtsschreibung jener Zeit war jedoch noch so wenig entwickelt, daß wegbereitende Werke wie diejenigen Franz Kuglers nur andeutungsweise die zeitgenössische Malerei berührten. Das Interesse richtete sich zunächst einmal auf einen strukturierten Überblick über die Geschichte der Kunst, auf das Erfassen der Kunst der Vergangenheit, in dem vor allem das Zusammenwirken und die großen Bezüge auf einer allgemein historischen Ebene begreifbar gemacht werden sollten. Nicht die positivistische Aneinanderreihung von Werkbeschreibungen und Biographien einzelner Künstler, sondern die tragenden Kunstströmungen

---

<sup>41</sup> Brockhaus' Konversations=Lexikon. 14. vollständig neu bearbeitete Auflage. Zu siebzehn Bänden. Dreizehnter Band, F. A. Brockhaus in Leipzig, Berlin und Wien 1895

<sup>42</sup> Anton SPRINGER, Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert, Leipzig 1858, S.5

<sup>43</sup> RACZYNSKI 1836, S.395

aller Völker und Zeiten und deren Charakterisierungen standen für Kugler im Vordergrund. So ist es verständlich, daß auch in der zweiten Auflage seiner Geschichte der Malerei noch nicht die erst vereinzelt vorkommenden Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts berücksichtigt werden konnten.<sup>44</sup> Autoren mit einem vergleichbar umfassenden Anspruch kunstgeschichtlicher Aneignung übergangen in der Regel die Rokokorezeption des 19. Jahrhunderts als ein zu unbedeutendes Phänomen, selbst noch in der zweiten Jahrhunderthälfte.

Das Aufgreifen des Rokokos in der Malerei vor der Jahrhundertmitte wurde im allgemeinen entweder nicht wahrgenommen oder für nicht erwähnenswert gehalten. Noch zu wenig verbreitet war die Rokokorezeption und zu vage die begrifflichen und kunstgeschichtlichen Erfassungsmöglichkeiten. Selbst in den Bemühungen um eine Malereigeschichte nach Aufgaben und Gattungen, in denen die Rokokomalerei dem historischen Genre zuzurechnen wäre, fand sie zu diesem Zeitpunkt noch keine Beachtung. Das weitere 19. Jahrhundert brachte dann jedoch vor allem jene typischen Sammelwerke hervor, die entsprechend der Wissenschaftsentwicklung in historischer und positivistischer Weise einerseits personenbezogen, exemplarisch bei Friedrich Pecht, andererseits die quantitative Materialerfassung von Werken nicht nur der bedeutendsten Künstler erstrebten, so schon bei Raczynski oder später bei Adolf Rosenberg.<sup>45</sup> Sie beschrieben in der Regel das Kunstschaffen in den verschiedenen Ländern, in den einzelnen Akademiestädten, an den Malerschulen, oder sie reihten Künstlermonographien aneinander. Das bedeutet, daß unter Umständen Rokokomalerei zwar erwähnt und immer wieder auch Werke mit dem Hinweis auf den Rückgriff ins 18. Jahrhundert beschrieben wurden, sie doch ohne vorherige Kenntnis von Namen, Schaffensorten oder Akademiezugehörigkeit nur mit Mühe auffindbar sind.

Das Rokoko als Modeerscheinung in der Malerei des fortschreitenden 19. Jahrhunderts ist in Form eines übergreifenden Themas in der Kunstgeschichtsschreibung der zweiten Jahrhunderthälfte ebenfalls nicht behandelt, wenn auch erkannt, allerdings nicht immer geschätzt worden: „Die Restauration hat uns das Rococo wieder zurückgebracht, aber das Rococo in seinen Schwächen und Fehlern, nicht in seinen Tugenden. Wir haben die Farblosigkeit und das Grau in seiner Eintönigkeit zurückerhalten, ebenso die sinnlosen Schnörkel des Ornaments, die naturwidrig geschweiften Formen, aber das bisschen Lust an Erfindung, die kecke, wenn auch bizarre Laune, eine gewisse Liebenswürdigkeit, der Reiz des Zarten und

---

<sup>44</sup> Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen. 2. Auflage, unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet von Jacob Burckhardt, Berlin 1847

<sup>45</sup> Friedrich PECHT, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, 3 Bände, Nördlingen 1877-1881; Athanasius Graf RACZYNSKI, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Heinrich von Hagen, 3 Bände, Berlin 1836-1841; Adolf ROSENBERG, Geschichte der Modernen Kunst, 3 Bände, Leipzig 1894. Andere Autoren und Werke ließen sich anführen.

Feinen, diese Eigenschaften sind nicht wieder gekommen. Das Rococo des 19. Jahrhunderts ist vollkommen reizlos geblieben, und es hat dadurch nicht gewonnen, daß es sich mit dem Naturalismus, mit der Blumenliebhaberei verband. Dennoch behauptete es sich allen Versuchen gegenüber, welche hier die Gothik, dort die Renaissance, dort die Antike wieder einführen wollten. Das Rococo widerstand ihnen, weil es sich zum Hauptelement des modernen französischen Geschmacks gemacht hatte.<sup>46</sup> Falke erkannte hier eine Vorherrschaft der französischen Kunstentwicklung an, doch blieb ihm, zur Zeit des Deutsch-Französischen Krieges, kaum eine Wahl, diesen Umstand und damit die von dort beeinflusste Rokokomalerei positiv zu vermerken. Seine Kritik an einer faden Farbgebung ist vorgeschoben und nicht tragfähig, denn gerade der Aspekt des Kolorismus, einer differenzierten Farbgebung und virtuosen Stoffbehandlung, z. B. mit changierenden Tönen, kennzeichnet die Mehrheit der Rokokobilder und wurde von anderen Autoren immer wieder lobend hervorgehoben. Zu letzteren gehört vor allem Adolf Rosenberg. In seinen Schriften über die Berliner, Münchner und Düsseldorfer Malerschulen und in seiner die vorausgehenden Werke zusammenfassenden *Geschichte der modernen Kunst* finden sich darüber hinaus die meisten Hinweise zu einzelnen Rokokomalern und Künstlern, die nur gelegentlich die Handlung ihrer Bilder ins 18. Jahrhundert versetzten.<sup>47</sup> In der materialbezogenen, aber auch egalisierenden Erfassung von Namen und Werken ist hinsichtlich der Rokokorezeption weder im 19. Jahrhundert noch in unserer Zeit entsprechend Umfangreiches geleistet worden. Wenn auch Rosenberg im Rahmen seiner Abhandlungen das Rokoko ebenfalls nicht als einen übergeordneten, untersuchungswürdigen Aspekt herausstellte, so evoziert er doch durch die Erwähnung verschiedener zeitgenössischer Rokokomalerei in Folge den Eindruck vom Rokokogenre als einer durchaus beliebten und verbreiteten Gattungsmalerei, vor allem in München. Sein selbstverständlicher Umgang mit dem Terminus Rokoko und die immer wieder beanspruchten, charakterisierenden Adjektive in den knappen Inhaltsangaben der Bildthemen offenbaren eine im allgemeinen positive Einschätzung des 18. Jahrhunderts und der Rokokogenremalerei des 19. Jahrhunderts: Kokett, reizend, zierlich, schelmisch oder verführerisch sind die am häufigsten verwendeten Prädikate, sowie auch immer wieder Verniedlichungsformen benutzt wurden. Rosenberg war entzückt von den meisten Themen, auch stieß er sich in der Regel nicht am „losen Spiel“, den „süßen Schwärmereien“ und der seichten Erotik vieler Rokokobilder, Inhalte, die ja gerade als Grund für die frühere Ablehnung der Malerei des 18. Jahrhunderts zitiert wurden. Aller-

---

<sup>46</sup> Jacob FALKE, *Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, Wien 1871, S.162f

<sup>47</sup> Adolf ROSENBERG, *Die Berliner Malerschule 1819-1879*, Berlin 1879; ders., *Die Münchener Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871*, Leipzig 1887; ders., *Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen. Mit 16 Kupfern und vielen Holzschnitten im Text*, Leipzig 1890; ROSENBERG 1894

dings gab es für ihn auch Beispiele, die seinen moralischen Ansprüchen nicht genügten und von ihm als Frivolitäten und Lüsterheiten abgelehnt wurden. Problematisch bleibt dabei das Fehlen einheitlicher Beurteilungskriterien, die seine Bewertungen glaubhaft machten. Ähnlich unbestimmt sind die Maßstäbe hinsichtlich der Würdigung der Darstellungsweise und der technischen Raffinessen: pikante Färbung, feine Lichtführung, historische Treue, subtile Pinselführung und charakteristische Stoffmalerei fallen als Schlagworte, bleiben jedoch als allgemein gehaltene Begutachtungskategorien ebenso willkürlich. Nichtsdestotrotz fühlte sich Rosenberg befähigt, zwischen dem von ihm geschätzten Rokokogenre und einer Kostümmalerei oder auch Salonmalerei zu differenzieren, in der scheinbar weniger Wert auf Inhalte denn auf die Virtuosität im Technischen, auf Darstellung von Stofflichkeit und kostbaren Materialien gelegt wurde. Letztere wäre nach ihm in der Gattungshierarchie unterhalb des Rokokogenres anzusiedeln.

Das Niveau einzelner Bildbesprechungen, vor allem aber Rosenbergs Beurteilungsmethode, läßt an sachlicher Distanz und überprüfbaren Kriterien zu wünschen übrig. Dennoch liegt sein Verdienst nicht nur in der quantitativen Aufbereitung der Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts. Gerade seine subjektiv geprägte, mehr assoziativ als analytisch bestimmte Wortwahl verweist indirekt auf mögliche Reize und Gründe für die Attraktivität, welche gerade das Rokoko in der zweiten Jahrhunderthälfte auf ein breites Publikum ausübte.

Mehr noch als auf Rosenbergs Geschichte der modernen Kunst muß unter diesem Aspekt auf das gleichzeitig erschienene, dreibändige Opus von Richard Muther verwiesen werden.<sup>48</sup> Als Kunsthistoriker wurde er von der Nachwelt nicht immer genügend gewürdigt, sein Pathos und sein schillernder, nicht immer präziser Stil kritisiert.<sup>49</sup> Doch ist seine Kenntnis der Malerei des 19. Jahrhunderts bis heute unübertroffen. Mit Recht wurde er als großer Kenner und Verteidiger der damaligen modernen Kunst verehrt. Seine besondere Vorliebe galt dabei allerdings erotisch angehauchten Themen, der von ihm so bezeichneten „Altherrenkunst“, die er in den Bebilderungen seiner Bücher und in den ausschweifenden, häufig anzüglichen Beschreibungen immer wieder ausbreitete - ganz entsprechend dem wilhelminischen Zeitgeist. Gerade die Kunst des 18. Jahrhunderts und die wiederbelebte Rokokomalerei kamen seinem gelegentlich zweideutigen Geschmack entgegen und nahmen in seinem Werk einen außerordentlich breiten Raum ein. Sein Stil ist hier besonders überschwenglich und bildhaft und wirkt manchmal sogar belustigend auf den heutigen Leser. So nannte Muther das Rokoko eine „mit Goya begrabene, zuckende, lebenssprühende Welt“, die Malerei des wiederbelebten Rokokos bezeichnete er als „kaleidoskopisch, reizend“, „raketenhaft sprühend,

---

<sup>48</sup> Richard MUTHER, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, 3 Bände, München 1893-1894

prickelnd und schillernd wie ein Pfauenschwanz“.<sup>50</sup> Er schätzte vor allem auch die Malweise der modernen Rokokokünstler wie die des „prickelnd geistreichen, in Farbengluth leuchtenden Favretto“: „Seine fette, weiche Malerei war die eines vornehmen Coloristen, stets geschmackvoll, von exquisitem Ton und leichter appetitlicher Mache.“<sup>51</sup> Eine Unmenge weiterer Textpassagen dieser Art ließe sich zitieren. Muther bot somit nicht nur sachliche Information, sondern auch überaus plastische und phantasievolle Charakterisierungen. Er hat sich immer wieder daran ergötzt, das von ihm Beobachtete und Empfundene in Worten nachzuzeichnen, um so selbst entsprechende Emotionen auszulösen und ein sinnliches Kunsterleben zu motivieren. In dieser Hinsicht mag man sich an den Stil der Goncourts erinnern.<sup>52</sup> Er spiegelte, auf der Höhe seiner Zeit stehend, jene Gefühle, Stimmungen und Atmosphäre wider, welche der Rokokomalerei gerade zum Ende des 19. Jahrhunderts noch einmal zu ungeheurer Popularität und einer letzten Blüte verhalfen. Positiv herauszustellen bleibt darüber hinaus, daß er nicht nur deutsche Künstler, sondern auch Rokokomaler anderer Länder mit vielfältigem Bildmaterial anschaulich vorstellte.

Weitere Werke zur Malereigeschichte ließen sich aufzählen, die vereinzelt Rokokomaler des 19. Jahrhunderts erwähnen. Doch ist trotz mancher Einschränkungen an Ausführlichkeit und Detailinformationen Rosenberg und Muther kein anderer Autor zur Seite zu stellen. Allein Nachschlagewerke, wie Seuberts oder Müller/Singers Künstlerlexikon, später dann das von Thieme/Becker, vor allem aber auch Boettichers Malerwerke des 19. Jahrhunderts, geben noch Hinweise zu Inhalt und Verbleib von Bildern, sowie biographische Details gesetzt den Fall, der Name des Künstlers ist bereits in Erfahrung gebracht.<sup>53</sup>

Erst aus der Distanz gibt sich die Rokokorezeption als übergreifendes modisches Phänomen zu erkennen. Lothar Brieger setzte schließlich der positivistischen Erfassung nicht nur Materialkenntnis, sondern ein noch tiefergehendes, kritisches Verständnis der gesamten Erscheinung im kunsthistorischen Kontext entgegen. Er deutete die relevanten Bezüge zwischen moderner und modischer Malerei an, verwies auf Abhängigkeiten und die Rolle des Publi-

---

<sup>49</sup> Vgl. KULTERMANN 1981, S.239f

<sup>50</sup> MUTHER, 3. Band, 1894, S.60-63

<sup>51</sup> MUTHER, 3. Band, 1894, S.82-84

<sup>52</sup> Zu einer revidierten Einschätzung Muthers vgl. auch: Eduard HÜTTINGER, Richard Muther - eine Revision, in: Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte, Jahrbuch 1984-1986. Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900, von Eduard Hüttinger, Beat Wyss, Andreas Hauser, Oskar Bättschmann, Natalia V. Brodskaja, Lukas Gloor, Jeannot Simmen, Zürich 1986, S.9-24

<sup>53</sup> A. SEUBERT, Allgemeines Künstler-Lexicon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, zweite Auflage, umgearbeitet und ergänzt, 3 Bände, Frankfurt a. M. 1882; Hermann Alexander MÜLLER (Bearb.), Hans Wolfgang SINGER (Hrsg.), Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, dritte umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage, 6 Bände, Frankfurt a. M. 1896-1922; Friedrich von BOETTICHER, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, 2 Bände, Dresden, 1891-1901; Ulrich THIEME, Felix BECKER (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände, Leipzig 1907-1950

kums. Seine Stellungnahme im Rahmen einer Untersuchung zur Genremalerei ist nicht nur wohlwollend, basiert jedoch auf einem offenbar sicheren Urteilsvermögen. Sie lautet: „Es konnte nicht fehlen, daß die Beliebtheit des historischen Genres überhaupt zu Kostümspielerei führte, daß Meissonier allgemeine Nachfolge in Feinmalern fand, die mit spitzem Pinsel Anekdoten banaler Art aber alten Kostüms erzählten. Frankreich und Deutschland hatten Anteil daran, jedoch auch die anderen romanischen Länder begannen in dieser Hinsicht beinahe ihr französisches Vorbild zu übertreffen. Das falsche Rokoko wirkte wie eine Seuche, alles was im Alltagskostüm schon gar zu trivial erschien, glaubte in Reifrock und Seidenfrack auf größeren Beifall rechnen zu können. Mehr oder minder ist diese helle und sentimentalduftige Rokokomalerei die Mutter des modernen Rokoko geworden, das der eleganten Frau galt, in Paris seinen Hauptsitz hatte, aber auch in nach Paris siedelnden Italienern wie Boldini und Favretto unzweifelhaft hochbegabte Vertreter fand. Diese Art scheinbarer Wirklichkeitsmalerei machte der tatsächlichen bürgerlichen Wirklichkeitsmalerei das Leben dem Publikum gegenüber schwer genug. Einflüsse von der englischen Genremalerei traten hinzu, und so regierte denn in der Tat in Europa in den achtziger und selbst noch in den neunziger Jahren ein scheinbar bürgerliches Genrebild, dessen Artistentum der innerliche Ernst abging und das die „Häßlichkeitsmalerei“ beim Publikum diskreditierte. Überblickt man heute diese erledigten Dinge, so kann man sich doch nicht verhehlen, welche Fülle positiven Könnens in einer künstlerisch so miserablen Zeit vorhanden war und aus Mißleitung und Mißbrauch zu keiner Kunst wurde.“<sup>54</sup> Die folgende Untersuchung wird zeigen, inwieweit sich Briegers Einschätzung der Rokokorezeption in der Malerei bestätigen läßt.

---

<sup>54</sup> Lothar BRIEGER, *Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei*, München 1922, S.191f

## Kapitel II

### **Die Rokokorezeption im Kontext der Gattungsdiskussionen. Aspekte zur Kunsttheorie und Kunstkritik im 19. Jahrhundert**

#### **1. Erste Standortbestimmungen: Gedanken zur Genremalerei**

Trotz eines weitreichenden Interesses für künstlerische Belange von Kunsthistorikern und Philosophen, lebhaften Auseinandersetzungen zwischen Künstlern und Kritikern sowie der wachsenden Möglichkeiten zu öffentlicher Stellungnahme, ist keine konkrete Theorie zur Rokokorezeption entwickelt worden. Dennoch, die zentralen Überlegungen, was Kunst sei und welche Aufgaben die einzelnen Bildgattungen zu erfüllen haben, betreffen indirekt und spätestens seit den 1860er Jahren auch ganz direkt die Hinwendung zum Rokoko: Die Anfänge der Rokokorezeption vollziehen sich, sieht man von grafischen Arbeiten ab, innerhalb der Genremalerei. Es sind Genrebilder im historischen Kostüm und Ambiente des 18. Jahrhunderts. Die lange vernachlässigte Genremalerei erlebte seit dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts einen unvergleichlichen Aufschwung, der von einer kaum zu überblickenden Menge theoretischer Anmerkungen zu ihrer Definition und zu ihren Aufgaben begleitet wurde.

Noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts hat sich die Genremalerei zu der beim Publikum beliebtesten Bildgattung entwickelt. Zu ihrem Erfolg trugen vor allem die seit den 1820er Jahren ins Leben gerufenen Kunstvereine bei, die sich zur Aufgabe gemacht hatten, auch jene Gattungen der Malerei zu fördern - und damit das Auskommen vieler kleinerer Künstler zu sichern -, die nicht von offizieller Seite anerkannt oder mit großen Aufträgen unterstützt wurden. Die Genremalerei war in der akademischen Tradition bis dato kaum geschätzt und stand in der Gattungshierarchie weit unten. An erster Stelle befanden sich die idealen und religiösen, die nazarenischen Geschichtsthemen, die als Wandmalereien oder in Form von Kartons offizielle Anerkennung erhielten. Diese Art der Historienmalerei klassizistischer Tradition wurde inhaltlich und formal von der jüngeren Künstlergeneration als lebensfern abgetan. So wollten viele sich von dem als einengend und veraltet empfundenen akademischen Dogma lösen, zumal nur wenige hier mit großen Aufträgen bedacht wurden, die auch wirtschaftlich zu angemessenem Erfolg führten. Die Genremalerei war im deutschsprachigen Raum ohne ausgeprägte akademische Tradition, an den Kunstschulen offiziell

nicht einmal vertreten und darüber hinaus begrifflich kaum eindeutig definiert.<sup>1</sup> So bot gerade diese Bildgattung den Künstlern die umfassendsten Möglichkeiten für eine individuelle Entfaltung, thematisch und stilistisch frei zu gestalten, und damit schließlich auch das Rokoko zum Inhalt zu wählen.

Mit dem Aufblühen der Genremalerei war nun auch die theoretische Auseinandersetzung gefordert, und so bemühte man sich um begriffliche Bestimmung. Der Umstand, daß die Genremalerei bislang so wenig Beachtung gefunden hatte und plötzlich als verbreitetste Bildgattung die Ausstellungen in den vielfältigsten Ausprägungen überschwemmte, offenbarte das Dilemma:<sup>2</sup> Nun mußte erst einmal überlegt und festgehalten werden, *was* alles unter Genremalerei überhaupt zu verstehen und zu fassen sei. Als wie problematisch sich diese Bemühungen herausstellten, verdeutlicht treffend der Berichterstatter aus dem Pariser Salon in *Schorns Kunstblatt* 1837: „So oft ich noch von Genrebildern gesprochen habe, ist es mir nie in den Sinn gekommen, eine Definition davon zu geben, weil dieselbe nothwendig Widerspruch finden würde. Das Wort Genre ist nicht sehr alt aber sein Ursprung ist nichts desto weniger in eben so dicke Nebel gehüllt, als der Ursprung des Menschengeschlechts. Jedermann braucht das Wort Genre und zwar in einer gewissen Bedeutung, wie es scheint, weil man sich versteht, ohne gerade genau zu wissen, was es heißt und bezeichnet. Wenn wir daher versuchen wollten, es zu erklären, so würde seine Klarheit sofort verschwinden; man thut besser daran, es in jenem vagen Ohngefähr zu lassen, dem zufolge es etwas bedeutet. ... Wir beschränken uns deßhalb darauf, zu bemerken, daß alle Gemälde und Künstler, welche wir weiter unten aufführen, für uns Genrebilder und Genremaler sind.“<sup>3</sup> Doch kaum eine Nummer der Kunstzeitschriften, kaum ein Ausstellungsbericht verwehrt es sich, nicht einige Anmerkungen oder den kompletten Versuch einer Gattungsdefinition zu liefern. Und wie bei Schorn angedeutet, läßt sich zunächst keine Einigkeit feststellen; erst in den Überblickswerken zur zeitgenössischen Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts offenbart sich schließlich ein Konsens im Gebrauch der bestimmenden Begriffe, auch hinsichtlich der Rokokomalerei.

---

<sup>1</sup>So äußerte sich der Nazarener Peter von Cornelius in einem Schreiben an den bayerischen König 1825 negativ über die Frage nach einem Lehrstuhl für Genremalerei: „Einen Lehrstuhl der Genre- und Landschaftsmalerei halte ich für überflüssig. Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. Die Gattungs-Malerei ist eine Art von Moos oder Flechtengewächs am großen Stamme der Kunst.“ Zitiert nach Heidi C. EBERTSHÄUSER (Hrsg.), *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchner Malerei*, München 1983, S.79. In Düsseldorf war man zwar toleranter, doch die erste Professur für Genremalerei wurde erst in den 1870er Jahren eingerichtet

<sup>2</sup>Ludwig Schorn erwähnte schon 1826 die Verbreitung der Gattungsmalerei: „Genrebilder, Landschaften und Porträts machen, wie gegenwärtig überall, die größere Zahl aus.“ EBERTSHÄUSER 1983, S.38

<sup>3</sup>KUNSTBLATT, hrsg. von Ludwig von Schorn, No.44, Donnerstag, den 1. Juni 1837, Tübingen, Stuttgart 1837, S.178. Vgl. auch IMMEL 1967, S.12

Die Wiederbelebung des Rokokos in der Genremalerei fand als solche innerhalb der Gattungsdiskussionen bis in die 1850er Jahre keine Beachtung. Allerdings gab es immer wieder unter den verschiedenen Begriffsklärungen auch einige, die der Rokokomalerei, ohne sie explizit zu nennen, einen möglichen Ort zuwiesen. Sie berücksichtigten entweder bewußt eine historische Komponente der Gattung oder zielten auf eine stilistische, koloristische, sogar der aktuellen Mode entsprechende Bildbehandlung ab, welche später gerade von der Rokokomalerei geleistet wurde. In diesem Sinne äußerte sich bereits Raczynski, vermutlich mit einem Gedanken an die französische Rokokomode, die ihm 1836 in Paris vertraut gemacht wurde: „Die Genre-Malerei ergreift die Natur auf der That. Die Natürlichkeit, die Unbefangenheit, das Sinnreiche, der Geist (in dem Sinne, wie die Franzosen gemeinlich ihren Esprit gebrauchen), der Eigensinn der Mode, der herrschende Geschmack, das sind die Bedingnisse und Stützen des Genre.“<sup>4</sup> Darüber hinaus erkannte Raczynski die Möglichkeit der Gattungsannäherung - eine erste Voraussetzung, wie sich noch zeigen wird, um die neue Rokokomalerei überhaupt benennen und einordnen zu können. Genre und Historienmalerei können sich seiner Meinung nach so verbinden, daß ein neuer Gattungsbegriff nötig erscheint. „Übrigens kann die gemischte und unentschiedene Zwischengattung, welche hier in Frage steht, nicht ermangeln, eine eigene Abtheilung und Benennung zu erhalten; denn sie bildet eine zahlreiche Reihe von Gemälden, zu welcher ohne Zweifel viele Französische und Deutsche Maler nicht anstehen werden, ihre Werke stellen zu lassen. Könnte man sie nicht geschichtliche Genre-Bilder oder Geschichtsgenre nennen?“<sup>5</sup> Für Raczynski stand diese Frage im Zentrum seiner Kunstreflexionen. Eine Annäherung stellte er sich allerdings, ohne Gedanken an die Rokokomalerei, in der Übertragung von Kompositionsprinzipien der Historienmalerei in das Genre vor.<sup>6</sup>

Auch Hermann Püttmanns Überlegungen, was alles der zeitgenössischen Genremalerei zuzurechnen sei, in seinem Buch über die Düsseldorfer Malerschule vermerkt, erscheinen so weitsichtig, daß durchaus auch der Rokokomalerei ein Platz zugewiesen werden könnte. Püttmann erkannte, ähnlich wie Schorn, den bisherigen Mangel an Bestimmtheit und eine Offenheit des Begriffs, der zuließ, „daß man Alles nach Belieben hineinwerfen oder aus-

---

<sup>4</sup>RACZYNSKI 1836, S.208

<sup>5</sup>RACZYNSKI 1836, S.210

<sup>6</sup>Der Besuch des Pariser Salons 1836, in welchem er ein nach dem Bildmuster klassizistischer Historien aufgefaßtes Genregemälde Léopold Roberts neben einem Historienbild von Gros bewundern konnte, löste in ihm die Vorstellung von den Mischungen der Gattungen aus. Vgl. Pascal GRIENER, „un genre qu'on ne connaît pas encore...“. Léopold Robert et l'élévation du genre sous la monarchie de Juillet, in: Kunst und Architektur in der Schweiz, 45. Jg. 1994, Heft 4, Bern 1994, S.346-353

sondern kann, was nicht seit Alters her unter eignes Schloß und Riegel gebracht wurde.“<sup>7</sup> Er unterteilte schließlich das Genre in drei Richtungen. Entweder muß es sich - im Gegensatz zur umfassenden Historie - auf eine einzelne kleine, ernste Lebensszene, eine Episode beziehen, es kann eine komische Szene schildern oder, was den Hauptteil aller Genrebilder ausmachen würde, Stoffe aus dem Alltagsleben zeigen, welche sich in zusätzliche Unterabteilungen gliedern ließen. Abzulehnen sei das „läppische Genre“, das sogenannte „genre anecdotique“, wie es in England und Frankreich herrschte „und auch in Deutschland bei den Albernern und Geschmacklosen sehr beliebt ist. Wir verstehen unter läppischem Genre z. B. die beliebten „ersten Zähne“, Feuersbrünste mit komischen Intermezzo's, Schenkmädchen, welche Liebesbriefe lesen, verspätete Eilwagenreisende u.s.f.“<sup>8</sup> - alles Themen, die, wie sich später zeigen wird, gerade auch im Rokokogenre Verbreitung fanden. Dennoch, einen ersten Hinweis, daß die Genremalerei in historischer Tracht und damit im weitesten Sinne auch im Rokokokostüm einen Platz, wenn auch einen untergeordneten, in dieser Gattungsdifferenzierung finden könnte, gab Püttmann: „Noch eine andere Unterabtheilung sind die niedlichen Bildchen oder Farbenproben, die wir costumirtes= oder Portraitgenre nennen wollen, bloße Studien und Vorbereitungen für den Künstler.“<sup>9</sup> Angedeutet wird in seinem Klassifizierungsversuch zweierlei: Nicht nur der Bildinhalt bestimmt die Art der Gattung, sondern auch die Darstellungsweise gibt Aufschluß. Die als Farbenproben bezeichneten Bilder standen im Kontrast zum farblosen Linienstil der Nazarener. Erahnen läßt sich bereits hier, daß das noch als Studie bewertete Kostümgenre besondere Gelegenheit zu einer bisher ungewohnten, farbigen und differenzierten stofflichen Gestaltung bieten sollte.

Gerade die Rückwendung in vergangene Zeiten eröffnete den Künstlern die Möglichkeit, die koloristische Komponente und die stoffliche Gestaltung hervorzuheben. Alte Kostüme, üppig ausgestattete Innenräume oder romantische Stadtansichten boten günstige Gelegenheiten, ihr technisches Können unter Beweis zu stellen. Vorbilder in dieser Hinsicht lieferte die französische „peinture troubadour“ schon im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Gegenstand war das höfische Leben, die Alltagswelt der höheren Stände, während für die Genremalerei in Deutschland zunächst übereinstimmend das „Volk“ als darstellungswürdig galt. Die Themen des „genre troubadour“ beschränkten sich in der Regel auf Darstellungen aus der französischen Nationalgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Inhalt und Stil unterschieden sich nur zu deutlich von den nazarenischen Mittelaltervorstellungen, und das „genre troubadour“ lieferte so etwas völlig Neues. Während die bereits zur

---

<sup>7</sup>PÜTTMANN 1839, S.146

<sup>8</sup>PÜTTMANN 1839, S.148

selben Zeit und auch häufig von denselben französischen Künstlern gemalten Rokokobilder, die übereinstimmenden Gestaltungsmerkmalen unterworfen waren, von der deutschen Kritik zunächst so gut wie unbemerkt blieben, erwähnen die Kunstzeitschriften die „peinture troubadour“ als „historisches Genre“, „genre anecdotique“ oder „moyenage“.<sup>10</sup> Ihre Beurteilung war allerdings ähnlich wie in Frankreich zwiespältig. Diese Art des historischen Genres war allgemein noch nicht so anerkannt, daß sie als akzeptable Zwischengattung gelten konnte. Ein Hauptargument war, daß es schwer zu entscheiden war, ob die Figuren oder die „Accessoires“ die Hauptsache jener kleinen Gemälde bildeten - die zentrale Kritik, die im folgenden auch immer wieder gegen die Rokokomalerei vorgebracht wurde.

Die historische Komponente, der visuelle Rückblick in eine vergangene Zeit und in das Leben bekannter geschichtlicher Größen, aber auch die koloristische Darstellungsweise der Rokokobilder berühren darüber hinaus die Gattung der Historienmalerei. Gerade diese an oberster Stelle stehende Bildgattung war Gegenstand von Diskussionen, ausgelöst durch die Ausstellung belgischer Historienbilder, welche nicht nur neue Themen nationaler Art, sondern auch eine neue Darstellungsweise für eine zukunftsweisende Historienmalerei vorführten. Im selben Kontext wurde immer wieder das historische Genre bemüht, welches durch die Annäherung an die große Historie zusehends an Bedeutung gewann. Auch hier lassen sich Rokokobilder als überzeugende Beispiele heranziehen, die sogar von den Kritikern als symptomatisch für die Annäherungen von Historie und Genre diskutiert wurden. Allen voran verdeutlichen die Besprechungen von Adolph Menzels Friedrichbildern diese Problematik.

Die Kommentare zur Rokokomalerei, insbesondere in Max Schaslens *Dioskuren*, stehen exemplarisch für die aktuellen theoretischen Auseinandersetzungen der Jahrhundertmitte. Sie gingen detailliert auf die Rokokorezeption ein und sollen darum im folgenden auch am ausführlichsten behandelt werden. Ein komplexeres System bot Friedrich Theodor Vischer. Doch fand das wiederbelebte Rokoko hier nur begrenzt und untergeordnet Beachtung. In einem letzten Ausblick wird die Rolle des Rokokos in der Diskussion um die Erneuerung der Historienmalerei erörtert. Insgesamt zeigt sich wiederum, daß die Aufnahme des Rokokos im 19. Jahrhundert keine marginale Erscheinung war, sondern als absolut zeitgemäßes Phänomen symptomatisch die wesentlichen theoretischen und künstlerischen Probleme um und nach der Jahrhundertmitte widerspiegelt und so in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzen ist.

---

<sup>9</sup>ebenda

<sup>10</sup> Vgl. Elisabeth GUROCK, Fließende Gattungsgrenzen in der deutschen Kunstkritik und Malerei des 19. Jahrhunderts, Diss. Münster 1990, S.72f

## 2. Max Schaslars Kommentare zur Rokokomalerei in den *Dioskuren*

Die Rokokomalerei, in Deutschland seit Ausgang der 1830er Jahre von immer mehr Künstlern vertreten, erreichte nach der Jahrhundertmitte eine solche Verbreitung, daß sie von der Kritik nicht mehr ignoriert werden konnte. Ihre gattungsgemäße Zuordnung und Beurteilung läßt sich am besten in den Veröffentlichungen der *Dioskuren* verfolgen, dem maßgeblichen Kunstblatt für den Zeitraum von 1856 bis 1875, das von Max Schasler bearbeitet und herausgegeben wurde. Viele der Berichte, Kritiken und Essays stammen aus seiner Feder. Von Haus aus studierter Theologe mit ausgeprägtester Neigung zur Philosophie und Sprachforschung, hatte sich Schasler seit den 1850er Jahren fast ein Vierteljahrhundert ausschließlich kunstwissenschaftlich betätigt. Er war ein eigensinniger Geist, kämpferisch und hartnäckig in seiner Vorgehensweise, analytisch und kritisch in seinem Urteil, wenn dieses auch in der Regel als eher konservativ einzustufen ist. Seinerzeit galt er als hervorragender Kritiker, „dessen Mitarbeit die bedeutenden Zeitschriften ganz Deutschlands suchten.“<sup>11</sup> Schaslars Anspruch für die *Dioskuren* war umfassend: Nicht nur informieren über alle Arten der Kunst und Kunstindustrie, über das künstlerische Leben ohne regionale Einschränkungen, sondern auch Einfluß nehmen wollte er auf die „Bildung des Geschmacks im Volke, auf die künstlerische Befreiung der Nation vom Joche jener Vorurtheile, welche Gewohnheit und Modesucht zu erzeugen pflegen.“..... „Denn erst wenn die Kunst und das Gefühl für das Schöne einen Einfluß auf die sittliche Bildung der Menschen gewinnt, kann sie als wahrhaft fruchtbringend und segenspendend betrachtet werden.“<sup>12</sup> Mit Konsequenz wurde das in der ersten Ausgabe formulierte Programm fast unverändert bis zur Schlußnummer durchgezogen: Leitende Artikel sollten über ästhetische und praktische Fragen aus dem Gebiet der verschiedenen Künste unterrichten, Korrespondenzen aus den deutschen Hauptstädten über das Leben von Künstlern informieren, die Kunstchronik über die wichtigsten Ereignisse des Kunstlebens der Gegenwart Auskunft geben und die Kunstkritik über bedeutende Hauptwerke aus den Ateliers und den Kunstinstituten meinungsbildend wirken. Die beispiellose Realisierung dieses Konzepts gibt einen informativen und vor allem repräsentativen Querschnitt durch das Kunstschaffen nicht nur in Berlin, sondern in allen deutschen Kunstzentren für diesen Zeitraum. Schaslars philosophisches Interesse sorgte zusätzlich für eine theoretische Fundierung. Wie in keiner anderen Kunstzeitschrift des 19. Jahrhunderts bieten die

<sup>11</sup> Christian KROLLMANN (Hrsg.), *Altpreußische Biographie*, Bd.2, 1967, S.305

<sup>12</sup> Die *DIOSKUREN*. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben. Unter Mitwirkung einheimischer und auswärtiger Kunstfreunde, redigiert von Dr. Max Schasler, Sekretär des „Museums für Kunst und künstlerische Interessen“ in Berlin. 1. Jahrgang, Berlin 1856, S.1f

Ausstellungsberichte der *Dioskuren*, allen voran die Kommentare zur Berliner Akademieschau, einen Einblick in die aktuellen Gattungsdiskussionen. Allein hier spiegeln sich explizit die Bemühungen um die Erfassung und Systematisierung auch der Rokokorezeption.

Maßstäblich für die Beurteilung und die Gattungszuordnung der Rokokomalerei werden von Schasler ganz konventionell die Darstellungsweise *und* das Motiv, bzw. ihr Verhältnis zueinander gewertet. Jede Gattung stellt nicht nur inhaltliche Forderungen an den Künstler, sondern auch Stil, Kolorit und Format müssen der jeweiligen Aufgabe entsprechen. Hier offenbart sich Schaslere wissenschaftlicher Anspruch, denn diese Problematik findet sich ähnlich deutlich nur in den Gattungsanalysen der kunstkritischen Einzelveröffentlichungen besprochen, nicht aber in anderen Periodika oder Nachschlagewerken.<sup>13</sup> Die Bestimmung der Gattung anhand traditionell zugeordneter, festgelegter Ausdrucksweisen wurde z. B. von Friedrich von Hagedorn 1762 vorgenommen. Die umgekehrte Meinung, daß je nach Darstellungsweise ein Gemälde mit demselben Gegenstand als Genre- oder Historienbild gelten könne, vertrat bereits Gerard de Lairese. Im 19. Jahrhundert tat man sich zunächst schwer, von der klassizistischen Kunsttheorie Abstand zu nehmen, die so außerordentlichen Wert auf die Form gelegt hatte. Der Inhalt und die ihm angemessene Fassung waren gerade im Hinblick auf die Historienmalerei für die „höhere Würde“ der Kunst von allergrößter Relevanz.<sup>14</sup> „Styl“ war die notwendige Eigenschaft eines Geschichtsbildes, „und unter Styl verstehe ich Würde verbunden mit Einfachheit und Größe“, schrieb schon Raczyński 1836.<sup>15</sup> „Die Erfindung und Ausführung, der Gegenstand und alle Theile des Gemäldes müssen eine vollkommene Übereinstimmung und Gleichartigkeit zeigen.“<sup>16</sup> Die konservativen Kunsthistoriker und Künstler behielten - nicht nur für die Historienmalerei - vor allem das Motiv als Bewertungsmaßstab im Auge. Noch waren nur wenige reif zu erkennen, daß das Zukunftsweisende und Moderne der Malerei in der Entwicklung einer freieren Darstellungsweise liegen würde.<sup>17</sup> Als plakatives Beispiel sei der Impressionisten gedacht. Schasler ist eine eher traditionelle Haltung zu eigen, denn sein Urteil über die Rokokomalerei ist im Ganzen sehr kritisch und überwiegend negativ, da er dem so lange verpönten Bildgegenstand mehr Gewicht beimißt als der Gestaltungsweise, wenn er auch diese durchaus honoriert.

---

<sup>13</sup> GUROCK 1990, S.79

<sup>14</sup> Vgl. GUROCK 1990, S.80; Franz KUGLER, Kugler's Kunstgeschichte. Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 3. Band 1854, 234f.

<sup>15</sup> RACZYNSKI 1836, S.207

<sup>16</sup> ebenda

<sup>17</sup> In Ablehnung der akademischen Kunstlehre kam Heinrich Heine in Paris schon in den 1840er Jahren zu dieser Ansicht, doch noch 1884 mußte Jacob Burckhardt auf die überragende Bedeutung der Gestaltungsweise aufmerksam machen. Das „stets neue Wie“, d. h. die immer neu erfundene Realisierung eines Gegenstandes sei das wichtigste Element eines Kunstwerks. Vgl. GUROCK 1990, S.83

Nach der erfolgreichen Wiederbelebung des Rokokos bis zur Jahrhundertmitte und der daraus hervorgehenden Anerkennung der Malerei des 18. Jahrhunderts sowie der Etablierung des Rokokos als Kunstepoche ist gerade die Gestaltungsweise als innovativ zu werten: Das Rokoko als Mittel zum Zweck einer koloristischen Malweise zu benutzen verweist nämlich bereits auf die Entwicklung gegen Ende des Jahrhunderts, die Licht und Farbe zum zentralen „Bildgegenstand“ macht und letztendlich die Malerei aus einem akademisch bestimmten Gattungssystem erlöst.

Es existiert nicht eine einzige Ausgabe der *Dioskuren*, in der nicht auf die Rokoko-rezeption eingegangen wird. Der erste Jahrgang von 1856 erwähnt bereits eine Anzahl von Malern, die - wie später noch mit Bildbeispielen belegt werden wird - eindeutig dem Rokoko zugetan waren. Im ausführlichen Bericht über die Kunstausstellung der Berliner Akademie gliedert Schasler das Genre in mehrere Gruppen.<sup>18</sup> Als besondere Unterabteilung des sozialen Genres der „kleinen Meister“, das sich laut Schasler durch „Charakter“ auszeichnet, d. h. durch eine gediegene Technik und einen stets lebenswahren und lebendig zur Darstellung gebrachten Vorwurf, folgt als separate Rubrik das „Konversationsgenre“. Er schreibt: „Die sogenannten Konversationsstücke bilden eine eigenthümliche Klasse von Bildern, welche, streng genommen, traditionell aus der altfranzösischen Schule des vorigen Jahrhunderts (Lancret u.s.f.) uns überkommen ist, und die sich hauptsächlich heutzutage bei den Belgiern z. B. einem Tenkate u. A. fortgesetzt hat.“<sup>19</sup> Schasler erwähnt nicht wortwörtlich das Rokoko, doch der Verweis auf die französische Malerei des 18. Jahrhunderts genügt, sich die Art der Darstellung zu vergegenwärtigen. Darüber hinaus meinen Konversationsstücke noch heute jene Genrebilder, welche in sozial bestimmten Alltagsszenen zwischenmenschliche Beziehungen, geselliges Beisammensein oder Gesprächsrunden thematisieren. Ihre Ursprünge gehen auf die französische Kunst des 14. Jahrhunderts zurück, die höfischen „conversations galantes“ der Tapisserien, welche im 17. Jahrhundert in den Niederlanden und vor allem im 18. Jahrhundert in Frankreich in den „fêtes galantes“ eine würdige Nachfolge fanden.<sup>20</sup> Das Konversationsgenre impliziert somit bereits aus der Tradition Typisches der Malerei des Rokokos. Die Erwähnung des *Holländers* Herman Frederik Carel ten Kate gibt weiteren Aufschluß: er bevorzugte die Genremalerei, wobei er gerade in Deutschland mit seinen Szenen aus der Rokokozeit Anerkennung fand.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> DIOSKUREN 1.1856, S.151f.

<sup>19</sup> ebenda

<sup>20</sup> Vgl. Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, 2. Bd., Nachdruck Berlin (West) 1983

<sup>21</sup> In der Sammlung Ravené zu Berlin befand sich z. B. das Gemälde *Musikalische Teegesellschaft zur Zeit Ludwigs XV.* Daß ten Kate von Schasler für einen Belgier gehalten wurde, mag nicht nur eine zufällige Ver-

Schasler hält die neue Rokokomalerei zu diesem Zeitpunkt allerdings noch für keine wesentliche Strömung und steht ihr mit Skepsis gegenüber. Aus seiner Perspektive scheint der Zweck die Mittel geheiligt zu haben: Aus Bequemlichkeit und nur um einer farbbetonten, malerischen Gestaltungsweise die passendsten Bildgegenstände zu liefern, habe man auf das Rokoko zurückgegriffen: „Bei uns hat die Konversationsmalerei nur einen beschränkten Boden gewonnen, und zwar, wie erklärlich, hauptsächlich unter den Koloristen, weil diese mehr als Andere traditionelle Motive und malerische Dekorationen lieben, um der Mühe überhoben zu sein, selbständige Vorwürfe zu erfinden und zugleich einen möglichst reichen Stoff zur Entfaltung eines schönen und glänzenden Kolorits zu gewinnen. Als Hauptvertreter dieser Richtung treten auf der Ausstellung auf: Karl Becker, Borckmann, Körle, v. Hagn, Kraus, Biermann, wohin wir denn auch Güterbock und H. Kretschmer rechnen können, ...”<sup>22</sup> Ausnahmslos alle hier erwähnten Maler gehören zu den typischen Vertretern des Rokokogenres insbesondere in Berlin.<sup>23</sup> Schasler erkennt richtig, daß das beachtenswert Neue der Rokokomalerei nicht nur mit den Inhalten, sondern vor allem mit der koloristischen Darstellungsweise zusammenhing. Als herausragendes Merkmal wird in allen Rezensionen immer wieder das Kolorit hervorgehoben. Das Stichwort *Kolorismus* wird im fortlaufenden 19. Jahrhundert als Qualitätsmerkmal für eine Malerei eingeführt, die die Farbe vor der Zeichnung betont. Nach den farblosen, linienbetonten Historienbildern der Klassizisten und Nazarenen, die noch im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts maßstäblich wirkten, war man froh, Komposition, Räumlichkeit oder Perspektive, sowie vor allem die Behandlung von verschiedenen Stoffen und Materialien mit malerischen Techniken gestalten zu können. Die Farbe wurde zu einer wiederentdeckten ästhetischen Kategorie und zum Beurteilungskriterium. Im Gegensatz zu jener bis in die Jahrhundertmitte von den tradierten akademischen Regeln geprägten, repräsentativen Geschichtsmalerei, die nur wenigen historisch gebildeten Kunstkennern begreifbar war und deren Wert in erster Linie durch das Idealische des Inhalts bestimmt wurde, bedeutete die Betonung koloristischer Werte die Zugänglichkeit von Kunst auch für ein breiteres Publikum, welches durch die sensualistischen Qualitäten einer farbbetonten Malerei weniger rational als emotional angesprochen wurde.

---

wechslung sein: Gerade von Belgien ging eine neue koloristische und geschichtliche Malerei aus, die auch mit der Rokokorezeption zu verbinden ist. Die Akademie in Antwerpen gehörte zum Pflichtprogramm eines jeden ehrgeizigen Kunstschülers, und auch hier wurde die moderne Rokokomalerei gepflegt. So trat Gustaf Wappers gerade in der Mitte der 1850er Jahre mit reizvollen Rokokobildern hervor. Vgl. Ausstellungskatalog Gustaf Wappers en zijn School. Ministerie van Nederlandse Cultuur, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 26 juni tot 29 augustus 1976

<sup>22</sup> DIOSKUREN 1.1856, S.151f

<sup>23</sup> Auf nähere Erläuterungen zu Biographie und Werk der Maler wird an dieser Stelle verzichtet, da sie im Kapitel IV behandelt werden. Kurzinformationen sind dem Künstlerverzeichnis zu entnehmen.

In den folgenden Jahrgängen der *Dioskuren* wird das Konversationsgenre als Gattungsbegriff für die Rokokomalerei in Einzelfällen weiter verwendet, darüber hinaus aber auch eine Anzahl weiterer Rubriken zur Systematisierung eingeführt. Die zunehmende Präsenz der Rokokobilder in den Ausstellungen dürfte eine präzisere Definition gefordert haben, welche weniger Zweifel über den Bildgegenstand aus dem 18. Jahrhundert und der Gestaltungsweise aufkommen ließen. So spricht man immer wieder von Darstellungen im Rokokostil oder aus der Rokokozeit und von der Rokokomalerei.<sup>24</sup> Viele der einschlägigen Maler werden erwähnt und ihre aktuellen Bilder knapp charakterisiert. Eine generell positive Resonanz allein aufgrund des Rokokocharakters kommt dennoch nicht vor. Typisch erscheint der Kommentar zu den im Kunstverein ausgestellten Rokokobildern, der die geistreich kokette Auffassung und saubere Technik lobt, von reizenden „Kabinettsstücken“ spricht, aber im Fall von Neumanns Gemälde *Rencontre* Bedenken vorbringt: „Zwar zeigt das Bild einen bedeutenden Fortschritt in der Technik, aber die, wie es scheint, zur Mode gewordene Rokokomalerei darf denn doch nicht so völlig inhaltslos sein, wie sie uns hier entgegentritt.“<sup>25</sup> Übereinstimmung herrscht immer wieder in der negativen Kritik. Sie bezieht sich in der Regel auf die Inhalte, die als nicht befriedigend empfunden werden. Das Motiv als wesentlicher Bewertungsmaßstab bleibt entsprechend der Tradition bestimmend, auch wenn das Hauptaugenmerk auf die koloristische Behandlung gelenkt wird. So ordnet Schasler im Kommentar der Berliner Akademieausstellung von 1859 die Rokokomalerei zur Abteilung der „Kleinmeister und Koloristen“ - und umgeht damit geschickt eine mögliche inhaltliche Verurteilung: „Um von vornherein jedem Mißverständnis vorzubeugen, bemerken wir, daß wir in diese Kategorie hauptsächlich jene Werke hineinziehen, deren künstlerischer Werth ausgesprochener Maaßen nur oder doch hauptsächlich in ihrer technischen Bedeutung liegt.“<sup>26</sup> Das Motiv und seine Charakteristik bleibt mehr oder weniger indifferent, bei den Kleinmeisterwerken, die sich vor allem durch das kleine Format und die minutiöse Ausführung auszeichnen, ebenso wie bei den Koloritstücken. „Der Unterschied zwischen den Kleinmeistern im engeren Sinne und den Koloristen ist oft ein sehr geringer. Denn obschon er nicht allein in der Größe des Formats, sondern vielmehr noch in der mehr oder minder delikaten Behandlung der technischen Durchführung der Details beruht, so gründen sich doch

<sup>24</sup> Z. B. in: DIOSKUREN 3.1858, S.15f, DIOSKUREN 4.1859, S.71, S.203. Weitere Passagen ließen sich anführen.

<sup>25</sup> DIOSKUREN 4.1859, S.203. Genauere Angaben zu Bild und Künstler ließen sich nicht erschließen. Es könnte sich jedoch um den Figurenmaler Arnold Neumann handeln, der im Zeitraum von 1856 bis 1903 in Berlin tätig war.

<sup>26</sup> DIOSKUREN 4.1859, S.18f

beide Richtungen - .... - auf ein und dasselbe Prinzip: sie gehören zur Salonmalerei.“<sup>27</sup> Nicht das Konversationsstück und nicht das Genre werden nun als Oberbegriff beansprucht, sondern die Bezeichnung *Salonmalerei*. Sie steht auch in den folgenden Jahren mit der Rokokomalerei in untrennbarem Zusammenhang. Eine Definition fehlt allerdings noch an dieser Stelle.

Die in diesem Kontext nun als „Koloritstücke“ bezeichneten Rokokobilder werden genauer erläutert. Besonders Karl Beckers Gemälde werden aufgrund „Gluth und Energie der Farbe“ hervorgehoben.<sup>28</sup> Als Fazit bemerkt der Rezensent: „Unter allen Gemälden, welche dieser Künstler zur Ausstellung gesandt, haben gerade diejenigen das kräftigste und schönste Kolorit, welche im Inhalt am wenigsten bedeutsam sind, ....“<sup>29</sup> Und weiter unten folgt die Bemerkung zu einem Rokokobild Borckmanns: „Ein tiefer, voller warmer Ton durchdringt das ganze, mit virtuoser Leichtigkeit behandelte Kolorit, und spricht schon dadurch den Beschauer wohlthuend an.“<sup>30</sup> Je besser die Farbauffassung, desto unwichtiger erscheint das Motiv - und umgekehrt: „Wir dürfen bei solchen Bildern nur den Maaßstab anlegen, den man bei guten Stillebenbildern anwendet, nämlich den Maaßstab der Stoffmalerei: Denn bei dem Mangel eines genrehaften Motivs kommt es schließlich doch auf die geschickte Art und Weise an, wie Kleider, Seide, Wolle, Sammet, Spitzen, Perlen und das ganze äußere Dekor der umgebenden Lokalität behandelt sind.“<sup>31</sup> Erst mit der zunehmenden Spezialisierung der Künstler auf das Rokoko und der wachsenden Verbreitung, die die Rokokomalerei gegen andere vergangenheitsbezogene Darstellungen als Gruppe und Strömung abgrenzt, dürfte der Bedarf nach einer inhaltlichen Gattungszuordnung drängend geworden sein. Das Kriterium der Farbe bleibt jedoch als wichtiges Qualitätsmerkmal bestehen.

Seit 1860 wird das Verhältnis von Rokoko und Genremalerei immer nachdrücklicher thematisiert. Im Bericht über die Ausstellung in der Kunsthandlung bei Sachse in Berlin wird die Rokokomalerei eindeutig dem Genre zugeordnet. Otto Erdmann, der sich mit Ausschließlichkeit auf das Rokoko konzentriert hat, wird gelobt: „Einen recht bedeutenden und erfreulichen Fortschritt zeigt das Genrebild des ebenfalls nach Düsseldorf übergesiedelten Erdmann. Es ist im Genre von Hagn im Rokokostil gemalt ....“<sup>32</sup> Louis von Hagn gehörte zu den frühen und führenden Rokokomalern in München. Impliziert wird hier, daß das Genre

---

<sup>27</sup> DIOSKUREN 4.1859, S.19

<sup>28</sup> ebenda

<sup>29</sup> ebenda

<sup>30</sup> ebenda

<sup>31</sup> DIOSKUREN 5.1860, S.73. Der Kommentar bezieht sich ebenfalls auf ein Rokokobild Borckmanns, das im Februar bei Sachse ausgestellt war.

<sup>32</sup> DIOSKUREN 5.1860, S.26

durchaus auch historische Szenen zum Gegenstand haben kann, wenn auch im folgenden deutlich wird, daß für eine aussagekräftige Genremalerei Motive aus der Gegenwart bevorzugt werden. Es soll nicht verheimlicht werden, daß das wiederbelebte Rokoko als Genrethema zunächst ganz grundsätzlich kritisiert wird: „Die Rokokomanier hat viel Verführerisches durch ihren pikanten Charakter, aber das Interesse bleibt doch hauptsächlich am Aeußerlichen haften, weil ihr das Allgemeinmenschlich=Bedeutsame fehlt. Die Gegenwart ist nicht so arm an bedeutsamen Motiven der mannigfachsten Art, daß junge strebsame Künstler sich bei der Unnatur - denn das ist der Charakter des Rokoko - Hilfe erholen müßten.“<sup>33</sup> So erkennt der Berichterstatter aus dem Berliner Kunstverein, daß das Genre der Gegenwart angehören soll. „Was würde man zu Watteaus Bildern gesagt haben, wenn er seine Figuren in mittelalterlichem Kostüm gemalt hätte? Das Genre soll ein Spiegelbild der Gegenwart sein, als Charaktermalerei oder Satyre. Für die Vergangenheit hat es keinen Sinn; es müßte denn historisches Genre sein, in dem es sich um historische Persönlichkeiten oder Nationalcharaktere handelt.“<sup>34</sup> Immer wieder wird dieser Aspekt von Schasler betont: „Das Wesentliche im historischen Genregemälde ist, daß es sich darin um eine persönlich interessante, oder den menschlichen Charakter schildernde, geschichtliche Begebenheit einer historisch wichtigen Person handelt.“<sup>35</sup> Legitim erscheint somit die Zuordnung der Rokokomalerei zur Gattung des historischen Genres nur in Ausnahmefällen: Allein die Darstellung realer Persönlichkeiten der Geschichte, respektive des 18. Jahrhunderts, in einem alltäglichen oder anekdotischen Kontext ließe sich als Genrebild, und zwar historisches, klassifizieren.

Die Aufwertung der Genremalerei generell dürfte jedoch auch zu einer wachsenden Beachtung der Rokokomalerei geführt haben. Die herkömmliche Gattungshierarchie wurde durch die sich allmählich verschleifenden Gattungsgrenzen zunehmend nivelliert. Auch Schasler erkennt diesen Umstand: „Das Historische Genre, ..., scheidet sich nicht mehr so scharf von der strengen Historie, wie früher. Die Grenze wird mehr und mehr verwischt.“<sup>36</sup> Angenähert wurden durch die Zwischengattung des historischen Genres gerade die Historie und das Genre. Letzterem wurde allmählich ebensoviel Achtung gezollt wie der ursprünglich als bedeutender empfundenen Historienmalerei.<sup>37</sup> Den Ausstellungsberichten ist allein durch die Reihenfolge der Bildbesprechungen die Aufwertung der Genremalerei und speziell der

---

<sup>33</sup> DIOSKUREN 5.1860, S.57. Es dürfte sich hierbei vermutlich wiederum um Max Schasler handeln, der erkennt, daß die Bilder des Rokokomalers Reimer besser wären, wenn sie nicht die vergangene Epoche wiederbelebten. „Das Genre gehört der Gegenwart an.“

<sup>34</sup> ebenda

<sup>35</sup> DIOSKUREN 5.1860, S.334

<sup>36</sup> DIOSKUREN 5.1860, S.333

<sup>37</sup> GUROCK 1990

historischen Genremalerei zu entnehmen. Sie folgt nun direkt der Historienmalerei und behandelt auch jene Rokokobilder, die der Definition des historischen Genres nach Schasler weitestgehend entsprechen. Hierzu gehört z. B. ein Gemälde Boutibonnes, welches 1860 auf der Akademieausstellung in Berlin zu sehen war und als historisches Genrebild von Schasler besprochen wird. Es zeigt eine bekannte anekdotische Szene aus dem Leben der Kaiserin Maria Theresia, in welcher sie das Kind einer bedürftigen Frau stillt. Wenn nun in diesem Fall endlich das Motiv befriedigt und den inhaltlichen Ansprüchen des historischen Genres Genüge tut, so ruft jetzt die Behandlung Kritik hervor: „...; schade, daß der Künstler es allzusehr im Rokokostil behandelt hat. Man kann sagen, das bringe die Zeit mit sich. Allein es kommt dabei sehr viel auf die Auffassung und namentlich auf das Kolorit an, ob der Typus des Rokoko als solcher vorherrscht, oder der allgemein=menschlichen Bedeutung des Motivs untergeordnet wird. Eine solche Szene ist, wenn sie nicht lächerlich oder gar widerwärtig erscheinen soll, anders darzustellen als eine Hagn'sche „Parkscene“ oder eine „Salonepisode“ von ten Kate, besonders da sie im Freien vor sich geht.“<sup>38</sup> Der Beurteilungsmaßstab ergibt sich also aus dem adäquaten Verhältnis von stilistischer sowie koloristischer Behandlung und Inhalt. Als historisches Genre bleibt die Nähe zur Historienmalerei und damit einhergehend das Motiv von größerer Bedeutung. Die Gestaltungsweise muß sich dem Bildgegenstand unterordnen und darf sich nicht als koloristischer Blickfang in den Vordergrund drängen. Als reines Koloritstück erscheint die Motivwahl im Vergleich zur alle Stofflichkeit virtuos beherrschenden Technik nur noch als Mittel zum Zweck: Gerade das Rokoko mit seinen üppigen Ausstattungen, Kleidermoden und Materialien eignete sich hier vorzüglich. Doch erst mit der Bestimmung eines spezifisch auf die Rokokomalerei bezogenen Gattungsrahmens wird es schließlich möglich, dieser Kunstrichtung auch positive Qualitäten zuzuerkennen.

Zwei Jahre später bot wiederum die Berliner Akademieausstellung Max Schasler Gelegenheit, seine Gattungssystematik und seine Bewertungsmaßstäbe zu überdenken und zu differenzieren. Er unterscheidet nun noch einmal ausdrücklich in folgender Ordnung zwischen der Historienmalerei, dem historischen Genre, dem eigentlichen Genre, welches die Unterabteilungen des ernsteren (sozialen), des idyllischen und des humoristischen besitzt, und der sogenannten Salonmalerei, „ein Gebiet das besonders die Koloristen kultivieren, weil ihnen die Motive gegenüber der technischen Ausführung indifferent sind“.<sup>39</sup> In diesem Zusammenhang folgt eine knappe Definition: „Das Gepräge des Salonbildes erhalten diesel-

<sup>38</sup> DIOSKUREN 5.1860, S.334

<sup>39</sup> DIOSKUREN 7.1862, S.299 Es folgen das Porträt, das landschaftliche Genre als Übergang zur Landschaft, die sich in Stimmungslandschaft, Effektlandschaft und Vedute unterscheidet, die Architekturmalerei, die Marine, das Tierstück, das Stilleben, Frucht- und Blumenstück, schließlich die Plastik und die grafischen Künste.

ben, bei allen sonstigen guten Eigenschaften, wozu namentlich eine angenehme Frische des Kolorits und Lebendigkeit der Komposition gehören, doch durch einen gewissen Mangel an Unbefangenheit und Anspruchslosigkeit, worin unseres Erachtens der größte Reiz des naiven Genres besteht. Es scheint daher auch nicht unabsichtlich, daß die Szenen nicht aus den niederen Kreisen des ländlichen Lebens gewählt sind, sondern daß die Mütter wie Kinder hier dem vornehmen Stande angehören, und in salonartiger Umgebung dargestellt werden.“<sup>40</sup> In den Salon gehören „Intriguen und Repräsentationen“.<sup>41</sup> Als besondere Gattung der Salonmalerei werden schließlich ausdrücklich die Rokokobilder genannt.

Noch einmal zwei Jahre später erfährt das Rokoko im Berliner Ausstellungsreport eine Aufwertung, indem es nun als gleichberechtigte Unterabteilung der Genremalerei bereits in der Überschrift Erwähnung findet. Nach der Historie und dem historischen Genre, die gemeinsam abgehandelt werden, folgen als Genremalerei das soziale und das naive Genre, die jeweils ernst oder humoristisch aufgefaßt werden können, dann explizit das „Rokoko und die Koloristen“!<sup>42</sup> Anzunehmen ist, daß die Verbreitung und Beliebtheit der Rokokomalerei bei Publikum und Künstlern zu einer solchen Präzisierung in der Zuordnung aufforderten: Die Kennzeichnung „im Genre von Hagn“ genügte zur Bestimmung ebenso wenig wie die doch den größten Teil der Rokokomalerei diskriminierende Gattung des historischen Genres. So erläutert auch Schasler genauer: „Eine besondere Richtung ist nun das Rokoko, welches strenggenommen zum historischen Genre gehört, wenn der rokokoartige Typus durch ein entsprechendes Zeitmotiv bedingt wäre. Dies ist aber meist so wenig der Fall, daß das Rokokogepräge in seiner Aeüßerlichkeit vielmehr meistens als einziger Zweck der Darstellung in Frage kommt.“<sup>43</sup> Wenn auch Schasler dem Bedarf nach genauerer Systematisierung Rechnung trägt, so bleibt doch sein Urteil spürbar beeinflusst vom negativen Rokokobild der ersten Jahrhunderthälfte, die mit der scheinbaren Oberflächlichkeit der Epoche auch deren Kunst moralisch verwarf. Diese Vorstellung vom 18. Jahrhundert setzt a priori auch den inhaltlichen Möglichkeiten der modernen Rokokomalerei enge Grenzen. Aus einer solchen Perspektive wird die Unzufriedenheit über das „Äußerliche“ einer ohne historische Motivation ins Bild gesetzten anonymen Rokokoszene verständlicher.

Als Gemeinsames von Rokoko und Koloristen erkennt Schasler immer wieder das Primat einer gekonnt malerischen und farbigen Behandlung anstelle des Bildgegenstandes: „Es erscheint vielleicht wie eine Inkonsequenz, wenn wir die Rokokomalerei und die Kolo-

---

<sup>40</sup> DIOSKUREN 7.1862, S.361

<sup>41</sup> ebenda

<sup>42</sup> DIOSKUREN 9.1864, S.381

<sup>43</sup> DIOSKUREN 9.1864, S.382

risten zusammenstellen, da die eine Benennung sich auf das Motiv, die andere auf die technische Behandlung bezieht. Trotz dieses Mangels an einem greifbaren tertium comparationis haben diese Richtungen doch eine gewisse Verwandtschaft miteinander, insofern in beiden eine Umkehrung des naturgemäßen Verhältnisses zwischen künstlerischem Zweck und künstlerischen Mitteln stattfindet. Im Rokoko, das - wie wir bereits gelegentlich bemerkten - eigentlich zum historischen Genre gehören würde, wenn es dabei nicht lediglich um das Exterieur sich handelte, wird diesem Exterieur und dem pikanten Reiz, der in ihm durch die Erinnerung an die liebenswürdige Frivolität jener Zeit liegt, das substanzielle Motiv bis zu dem Grade geopfert, daß dies letztere oft ganz und gar verflüchtigt erscheint und nur eben jener Rokokoduft des Exterieurs ohne weiteren Inhalt übrig bleibt. In der koloristischen Richtung ist es nicht minder das Motiv, das der sich schlechthin Alleingeltung erzwingenden Entfaltung blühender und glühender Farbenvirtuosität zum Opfer gebracht wird. Es kann nun für keinen Unbefangenen ein Zweifel obwalten, daß hierin eine Umkehrung des naturgemäßen Verhältnisses von Zweck und Mittel in der künstlerischen Darstellung ausgesprochen ist. Denn es ist weder den Rokokomalern noch den Koloristen per excellence um den Vorwurf als solchen, d. h. um die künstlerische Darstellung eines ideellen Inhalts, um die malerische Gestaltung eines poetischen Gedankens zu thun, sondern lediglich um die mehr oder minder inhaltslose oder doch sich gegen den Inhalt indifferent verhaltende Darlegung technischer Bravour. Der Vorwurf wird - wie wir schon früher bemerkten - zum bloßen Vorwand für die Manifestation einer besonderen Kunstfertigkeit herabgesetzt."<sup>44</sup> Deutlich wird bis dahin immer wieder, daß für Schasler herausragende malerische und technische Qualitäten allein kaum für eine positive Beurteilung von Malerei genügen, sondern in erster Linie - der romantischen und klassizistischen Tradition zu Folge - eine ideelle inhaltliche Aussage ihren Wert bestimmt. Weit entfernt ist seine Einschätzung noch von der modernen Idee einer allein durch die ihr selbst innewohnenden, rein künstlerischen Möglichkeiten charakterisierten Malerei. Einen nicht zu unterschätzenden Schritt auf dem Weg hierhin ist den Rokokokünstlern und Koloristen allerdings zuzuschreiben. Aus Schaslens konservativer Sicht bleiben die Bilder der Rokokomalern und Koloristen, selbst im alle inhaltlichen und formalen Ansprüche befriedigenden Idealfall, von vornherein künstlerisch minderwertig: „Wenn sich mit dieser Kunstfertigkeit, was nicht immer der Fall ist, ein feingebildeter Geschmack und ein feiner Farbensinn verbindet, so ist damit das äußerste Maaß der positiven Eigenschaften bezeichnet, das sich in beiden Gebieten erreichen läßt -: aber zwischen diesem äußersten Maaß und dem kunstschöpferischen Gefühl eines wahrhaft produktiven Geistes ist noch ein weiter Abstand,

---

<sup>44</sup> DIOSKUREN 9.1864, S.388f

derselbe Abstand, welcher in einem andern Gebiet, dem der Musik, zwischen den auch hier geltenden Darstellungsformen des Virtuositentums und der Komposition obwaltet.“<sup>45</sup>

Das Thema Rokoko an sich ist außerhalb des historischen Genres bis dahin nicht als bloße Epochenstudie gewürdigt, sondern nur als Mittel zum Zweck künstlerischer Selbstdarstellung durch koloristisch virtuose Techniken verurteilt worden. Seit 1866 wird jedoch - und dies läßt sich mit einem wachsenden historischen, ethnographischen und kulturellen Interesse verbinden - auch dem Rokoko innerhalb der Gattung der „Zeit- und Kostümbilder“ von Schasler ein neuer Stellenwert zubemessen. Letztere Gemälde bringen „den historischen Typus früherer Kulturepochen“ zur Anschauung.<sup>46</sup> Die Zeit- und Kostümbilder umfassen „die ganze Kulturentwicklung des Mittelalters bis in die Zopfzeit der modernen Geschichte hinein.“<sup>47</sup> Das Erwachen eines allgemeinen historischen Bewußtseins bis hin zur säkularisierten Vorstellung von Geschichte als gültigem Lebens- und Hoffnungsprinzip im Verlauf des 19. Jahrhunderts sollte sich konsequenterweise auch in der Malerei spiegeln. Sie fand in der scheinbar authentischen Vergegenwärtigung bereits gelebter Welten ihren Ausdruck. Nicht die inhaltliche Aussage, die Idee, stand im Vordergrund, sondern das Äußerliche, das Ambiente, die Darstellung der zeittypischen Gegenstände, wie Kleidung, Mobiliar, Architektur und schließlich auch das imaginierte Verhalten der Menschen, um vorzuführen, wie es denn gewesen sei. Diesem Interesse folgend, kann sich auch Schasler einer weiteren Aufwertung der an der „geschichtlichen Oberfläche“ orientierten Rokokomalerei nicht ganz verweigern und gibt damit zugleich eine erste theoretische Begründung einer historistischen Malerei. Die Einführung der Gattung der „Kostüm- und Zeitbilder“ trug dazu bei, jene in erster Linie am inhaltlichen Ideal bemessene Gattungshierarchie weiter aufzubrechen. Sie ließ zu, daß dem Rokoko ein ansehnlicher Platz im tradierten System eingeräumt werden mußte.

Als Charakteristisches dieser Bilder definiert Schasler wie oben angedeutet: „Dem bei weitem größten Theil nach ruht der Hauptaccent der Wirkung in solchen Zeitbildern nicht sowohl auf dem gedanklichen Motiv, als auf dem Exterieur, auf dem Kostüm und der Lokalität.“<sup>48</sup> Die meisten dieser Darstellungen sind nach Schasler „nur“ Kostümbilder, die das malerische und antiquarische Interesse veranschaulichen, nicht jedoch die Personen, die in den Kostümen stecken, echt beleben können. „Nur wenigen, ganz besonders begabten Künstlern ist es gegeben, gleichsam divinatorisch die entsprechenden Physiognomien und nicht nur diese, sondern auch die zeitgemäßen Situationen, die Haltung, den Ausdruck, kurz

---

<sup>45</sup> ebenda

<sup>46</sup> DIOSKUREN 11.1866, S.311

<sup>47</sup> ebenda

<sup>48</sup> DIOSKUREN 11.1866, S.311

das innere Leben der Personen zur Anschauung zu bringen.“<sup>49</sup> Da die vergangene Zeit natürlich nicht mehr unmittelbar erfahrbar war, mußte zu indirekten Vorlagen gegriffen werden. „Dankbare Anhaltspunkte gewähren hierzu die Zeitbilder der alten Meister; und so haben sich denn auf Grund des Studiums dieser alten Meister (nicht der Zeit selbst) gewisse Richtungen gebildet, welche, wenn sie sich auch nicht bloß auf Reminiszenzen oder gar auf Kopien der alten Meisterwerke beschränken, doch das allgemeine Gepräge der als Muster gegebenen Originale nicht verbergen können: in dieser Weise behandelt Leys seine Szenen aus dem Mittelalter und der Reformationszeit, Karl Becker seine Darstellungen mit altvenetianischen Motiven, von Hagn und eine Reihe anderer Künstler ihre Rokokobilder usf.“<sup>50</sup> Die Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts erhält hier außerhalb der Gattung des historischen Genres als „Zeit- und Kostümbild“ nun eine Legitimation, indem sie ihre Anregungen - ebenso wie das Mittelalter- oder Renaissancegenre - aus der kunstgeschichtlichen Tradition schöpft. Auffällig erscheint, daß Schasler zwar die gattungseigenen Vorbilder erschließt, nicht aber andere mögliche Vorlagen und Quellen des 18. Jahrhunderts erwähnt, die doch von Künstlern wie Menzel für die Rokokorezeption verwendet wurden. Da die als Vorbild genutzte Rokokomalerei des 18. Jahrhunderts ohne Zweifel ihre gekonntesten Leistungen französischen Künstlern zu verdanken hat, ja ihre Ursprünge überhaupt in Frankreich liegen, läßt sich die implizierte Problematik bereits erahnen: In Anbetracht der immer wieder thematisierten Konkurrenz der Nachbarn diesseits und jenseits des Rheins gerade auch in den Künsten und des aktuellen Bedürfnisses nach einer echt nationalen Malerei, dürfte eine skeptische Haltung zur neuen Rokokokunst bereits a priori angelegt sein. Dem deutschen Künstler wird die französische Mentalität und Charakteristik fremd bleiben und so auch die Wiederbelebung des Rokokos kaum überzeugend gelingen. In Schaslerns Äußerungen wird vor allem der Mangel an Lebensnähe, das Artifizielle des Rokokos mit seinen französischen Ursprüngen begründet. Die gekonnte Umsetzung ins Rokokomilieu ringt jedoch letztendlich auch ihm ein lobendes Urteil ab. „Das Rokoko besitzt ein gewisses Parfüm pikanter Frivolität, welches den Mangel an Einfachheit und Natürlichkeit unter dem Schimmer eines eleganten und galanten Esprit zu verdecken bemüht ist. Alle diese Ausdrücke: „Parfüm“, „pikant“, „frivol“, „elegant“, „galant“, und „Esprit“, die wir absichtlich brauchten und brauchen mußten, um den richtigen Sinn des Rokoko zu bezeichnen, sind echt französisch und im Deutschen unübersetzbar: dies bezeichnet mehr als alles Andere, daß das Rokoko im deutschen Wesen nicht wurzelt. Wenn trotzdem einige deutsche Maler dafür eine besondere

<sup>49</sup> ebenda. Dieser Aspekt wird einige Seiten weiter noch einmal betont: „Wenigen nur gelingt es, ihre Personen zu wirklichen lebendigen Kindern ihrer Zeit zu machen, ...“ DIOSKUREN 11.1866, S.325

<sup>50</sup> DIOSKUREN 11.1866, S.311

Vorliebe haben, so behaupten wir doch, daß sie es in der geistreich feinen Weise wie die Franzosen nie kultivieren werden.“<sup>51</sup>

Auch 1868 wird die Ausstellung in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin wieder von Max Schasler kommentiert. Noch differenzierter ist hier seine Gattungsaufteilung, und auch das Rokoko wird noch einmal neu zugeordnet. Es zeigt sich, daß Schasler diese Art der Malerei inzwischen ganz selbstverständlich auch außerhalb des historischen Genres akzeptieren kann, denn obwohl nach seiner Aussage nur wenige Rokokobilder vorhanden sind, erwähnt er nun zum ersten Mal die Kategorie des Rokokogenres. Zwei Hauptabteilungen kennzeichnen seine neue Gattungssystematik, nämlich die Historie, die aufgespalten wird in religiöse Malerei, Geschichtsmalerei, Mythologie und Allegorie und historisches Genre; die Genremalerei als zweite Gruppe gliedert er in soziales Genre, Volks- und naives Genre, ethnographisches Genre, Rokokogenre, Landschaftsgenre, dann Porträt, Jagd- und Tierstücke. Diese klare Übersicht schwimmt jedoch in den folgenden Besprechungen. Es wird einmal mehr deutlich, wie wenig überhaupt die Idee einer Gattungsaufspaltung der fortlaufenden Entwicklung in der Malerei gerecht werden kann. Nicht nur die Grenzen zwischen Historie und Genre öffnen sich gegeneinander, sondern alle Gattungen scheinen sich anzunähern, ineinander überzugehen und dadurch eindeutige Zuordnungen unmöglich zu machen. Alles wird darstellbar, und je nach Blickwinkel ließe sich das eine Bild mal in diese, mal in jene Schublade stecken. In Frage gestellt wird auf diese Weise letztlich der Sinn eines immer stärker differenzierbaren Gattungsmodells. Die wenigen Bilder im Rokokogenre in der 1868er Ausstellung weist Schasler, kaum daß er eine neue Rubrik geschaffen hat, provisorisch der Salonmalerei zu, um sich nur wenig später noch einmal zu korrigieren:<sup>52</sup> „Wir gestatten uns von dieser Anordnung (s.o.) insofern abzuweichen, als wir - gleichsam als Uebergang vom Historischen Genre zum Volksgenre - das „Völkergenre“ oder, wie wir es nennen, das Ethnographische Genre einzuschieben, dem wir dann als eine spezifische Abart das Rokokogenre anschließen.“<sup>53</sup>

Bis zur letzten Ausgabe der *Dioskuren* bleibt die Rokokomalerei ein wichtiges Thema, das vor allem im Kontext der Ausstellungsberichte zur Sprache kommt. Neue theoretische Definitionsversuche lassen sich jedoch nicht mehr erkennen, vielmehr bleibt die Zuordnung zwischen den bereits erwähnten Gattungen schwankend. Zur Regel werden allmählich nicht die immer weiter gesteigerte Trennung und Definierung, sondern Oberbe-

---

<sup>51</sup> DIOSKUREN 11.1866, S.325

<sup>52</sup> DIOSKUREN 13.1868, S.276: „Das Rokokogenre ist diesmal nur in einzelnen Werken vertreten. Wir fassen es daher mit der Salonmalerei zusammen, mit der es ohnehin eine große Verwandtschaft besitzt.“

<sup>53</sup> DIOSKUREN 13.1868, S.329

griffe, die möglichst viel aufnehmen können. 1870 erscheinen als Rubriken Historie und historisches Genre - auch hier wird noch einmal deutlich, daß es kaum möglich war, eine plausible Grenzlinie zu ziehen -, militärisches Fach, Allegorie und Mythologie, religiöse Malerei, das größere und schließlich das kleinere Genre, gefolgt von den anderen Gattungen wie Landschaft oder Stilleben.<sup>54</sup> Rokokobilder finden Erwähnung als historisches Genre, als spezielle Sonderform auch im Kontext des militärischen Genres, wie Wisnieskis *Preußische Invaliden aus der Zeit Friedrichs des Großen*, was mit der Kriegssituation 1870/71 im Einklang steht. Der so treffende Begriff „Rokokogenre“ erscheint langfristig allerdings nicht etablierbar. Der Mangel an „genrehafter Innerlichkeit“ bei vielen Gemälden läßt Schasler einerseits die „Zeit- und Kostümbilder“, andererseits die „Salonmalerei“ als Gattungsbegriff beanspruchen:<sup>55</sup> „Das Rokoko giebt für diese eine dankbare Fundgrube ab“ - doch bemängelt er immer wieder die nicht überzeugende Charakteristik, die Willkürlichkeit der dargestellten Situationen und Personen, die ebenso aus der Gegenwart gegriffen sein könnten.<sup>56</sup> Letztere Kritik richtet sich an die Salonmalerei wie auch an jene „Zeit- und Kostümbilder“, die nicht dem Anspruch gerecht werden, die Eigenartigkeit einzelner Nationaltypen sowohl in physiognomischer wie in kostümlicher Beziehung überzeugend zu vergegenwärtigen.

Noch einmal wird ausführlich auf die verschiedenen Zuordnungsmöglichkeiten der Rokokomalerei eingegangen und ihr künstlerischer Wert bestimmt: „Gegenüber der durch unsern Standpunkt wissenschaftlicher Kritik gebotenen ideellen und materiellen Trennung der Kunstgattungen könnte es auffallen, daß wir das „Rokoko“, welches doch eine bestimmte Art Zeitgemälde umfaßt, nicht zum historischen Genre rechnen. In der That bezeichnet dieser Ausdruck strenggenommen eine bestimmte Epoche der Kulturgeschichte, wie ihrerseits die „Renaissance“ u.s.f.. Darstellungen folglich, welche Kulturzustände einer solchen historischen Sonderentwicklung zum Gegenstand haben, sind, falls sie dieselben nur malerisch verwerthen, doch wohl als historische Genregemälde zu betrachten. - Jene ästhetische Forderung wäre allerdings völlig gerechtfertigt, wenn es sich in den sogenannten Rokokobildern wirklich um kulturgeschichtliche Darstellungen handelte; aber eben weil dies nicht der Fall ist, weil das Rokokogepräge bei ihnen meistens nur im Exterieur, im Kostüm und Meublement, kurz in stofflichen Außendingen beruht, muß ihnen der historische Charakter abgesprochen werden. Gewöhnlich sind es Situationen, welche - vom Kostüm abgesehen - ebenso gut in jeder andern Zeit passirt sein könnten. - Ja, würde das Rokoko nicht

---

<sup>54</sup> DIOSKUREN 15.1870, S.262. S.278 bestätigt dies Schasler explizit: „Genau läßt sich die Grenze zwischen dem eigentlichen Geschichtsbilde und dem historischen Genrestück nicht immer ziehen.“ Bestimmend ist für ihn weniger das Motiv als die Auffassung.

<sup>55</sup> DIOSKUREN 15.1870, S.312

blos in jenen Äußerlichkeiten zur Erscheinung gebracht, sondern wären die Personen, die in diesen Kleidern steckten, der Haltung, ja und der Gesinnung nach selbst Rokokogestalten, so daß der Beschauer den Eindruck erhielte, diese Personen und diese Situationen könnten in keinen andern als in den Rokokokostümen ihre innere Wahrheit behalten, dann freilich nähme die Rokokomalerei eine ganz andere, berechtigte Stellung in der heutigen Kunst ein.”<sup>57</sup> Einzelne Beispiele für diese echte Rokokomalerei allerdings kann Schasler schon benennen, wie das Gemälde Karl Hoffs, *Coeur à tout*, auf der Ausstellung von 1866.

Die immer wiederkehrende Unzufriedenheit mit der Rokokomalerei - allerdings auch mit anderen historisierenden Genrebildern - ließ allmählich die eigene Gegenwart stärker ins Blickfeld rücken. „Was die sonst etwa noch auf der Ausstellung vorhandenen Rokokobilder betrifft, so möchten wir den betreffenden Künstlern den wohlgemeinten Rath geben, die von ihnen in das Rokokokostüm gesteckten modernen Figuren und Situationen künftig lieber gänzlich dieses maskenhaften Exterieurs zu entkleiden und sie in der Kleidung und der lokalen Umgebung zu zeigen, welche ihnen allein angemessen ist, nämlich der modernen. Und es scheint fast, daß, so „dankbar“ auch das Rokokokostüm für die pikante Salonmalerei sein mag, das moderne Kostüm in seiner jetzigen Entwicklung, namentlich seit dem Tode der Krinoline, nicht mehr so gar undankbar für die Malerei sein dürfte als früher.“ ... „Wir werden später bei der Abtheilung „Salonmalerei“ sehen, daß manche unsrer talentvolleren Rokokisten bereits eine ziemlich entschiedene Schwenkung zu einer edeln und gesunden Modernisierung ihrer Kompositionen machen, z. B. der geschmackvolle Boreckmann.”<sup>58</sup> So bleibt die Salonmalerei als tragfähiger Gattungsbegriff auch für die Zukunft bestehen, und Schasler bestimmt noch einmal: Sie ist gekennzeichnet durch einen geringen Motivgehalt, aber ein anmutiges Exterieur oder virtuose Technik. Der Anspruch ist nicht ideeller Art, sondern richtet sich auf „eine elegante Zimmerzierde”.<sup>59</sup> Als Bildgegenstand eignen sich weibliche Einzelgestalten, knie- oder lebensgroß, Mutter und Kind, oder interessante Figuren aus Literatur und Drama. Die Entwicklung zur gegenwartsbezogenen Salonmalerei faßte Fuß und war auch zukunftsweisend. Tatsächlich wandten sich seit Ende der 1860er Jahre immer mehr Genremaler vom Rokoko ab und mit großem Interesse dem gesellschaftlichen Leben der Gegenwart zu. Einflüsse aus der französischen Malerei können hierfür veranschlagt werden, auch an die Impressionisten ist zu denken. Besonders gekonnt setzte der Belgier Alfred

---

<sup>56</sup> ebenda

<sup>57</sup> DIOSKUREN 13.1868, S.338

<sup>58</sup> DIOSKUREN 13.1868, S.339

<sup>59</sup> DIOSKUREN 13.1868, S.356f. Hier wird angedeutet, warum die Salonmalerei so erfolgreich und verbreitet war: Als Wandbilder fanden sie bei einem breiten bürgerlichen Publikum Verwendung. Auf den Einfluß des Publikums auf die Bildproduktion und speziell die Salon- und Rokokomalerei wird in Kapitel V eingegangen.

Stevens die luxuriöse Welt der feinen Gesellschaft, vor allem die moderne Pariserin des zweiten Kaiserreichs in Szene.

Max Schaslars Auseinandersetzung mit der Rokokorezeption im Kontext der Gattungsdiskussionen läßt sich im Rückblick in drei Entwicklungsstufen gliedern. Während zunächst der Aspekt der koloristischen Gestaltung im Vordergrund der Betrachtungen steht und das Rokoko als Bildgegenstand ohne ideelle Komponente mehr oder weniger verurteilt wird, findet es mit der Etablierung des historischen Genres als einer der Historienmalerei ebenbürtigen Bildgattung begrenzt Beachtung, soweit es eben jenen inhaltlichen Ansprüchen genügt: Erst eine historisch bedeutsame Gestalt macht die Genreszene zu einer geschichtlichen. Die anonymen Einblicke in die Lebenswelten des 18. Jahrhunderts, die die größte Zahl der Rokokobilder ausmachen, werden erst Ende der 1860er Jahre von Schasler als künstlerisch wertvoll akzeptiert. Als „Kultur- und Zeitbilder“ mit den Unterabteilungen des ethnographischen und des Rokokogenres werden sie von ihm legitimiert. Der Sammelbegriff der Salonmalerei steht dem Rokoko ohne Einschränkung zur Verfügung.

Der Einfluß der Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts auf Schaslars theoretisches Schaffen darf nicht unterschätzt werden. Als einer der wenigen Kritiker und Theoretiker hat er sich eingängig mit dem Phänomen befaßt. Seine Überlegungen am Beispiel der Rokokobilder, vor allem die Aspekte des Kolorismus und die Auseinandersetzungen zur historischen Genremalerei, finden ihre Synthese in seiner 1886 veröffentlichten *Ästhetik*.<sup>60</sup> Im zweiten Band behandelt er die Malerei, wobei dem „objektiven Darstellungsgebiet“, den Bildgattungen, ihr allgemeiner Charakter, nämlich die Besprechung von Farbe und Ton, vorausgeschickt wird.<sup>61</sup> Im Gegensatz zu seinen frühen kritischen Gedanken hinsichtlich einer koloristischen Darstellungsweise, die ihm allein zur künstlerischen Selbstdarstellung und zum effektvollen, technischen Virtuositentum genügen, definiert er hier die herausragende Bedeutung der Farbe. Nicht die Linie und nicht die Lokalfarbe, wie sie von den Klassizisten eingesetzt wurden, sondern ein Kolorit, welches der Erscheinung des Abzubildenden entspricht, bestimmt den Realitätsgehalt und letztendlich auch die Qualität eines Bildes. Allein durch die Farbe, den jeweiligen Ton, könne das Körperhafte, die Perspektive oder Beleuchtung überzeugend zum Ausdruck gebracht werden. Der Bedarf nach einer gekonnt koloristischen Verwendung der Farbe steigt mit dem Wirklichkeitssanspruch des Bildthemas. Die Erkenntnis Schaslars zur Funktion der Farbe dürfte mit Rückblick auf seine Kritiken nicht ohne

---

<sup>60</sup> Max SCHASLER, *Ästhetik. Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst*, 2 Bände, Leipzig, Prag 1886

<sup>61</sup> Max SCHASLER, *Ästhetik. Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst. Zweiter Theil: Das Reich der Kunst*, Leipzig, Prag 1886, S.103ff: Zweiter Abschnitt, Erstes Buch, Kapitel III. Die Malerei.

die Auseinandersetzungen mit der Rokokorezeption entstanden sein, in welcher, beispiellos für die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland, die Farbe als zentrales Bildmittel eingesetzt wurde.

Die Themen der Malerei unterscheidet Schasler unter Berücksichtigung des idealen und des realen Bildgehalts. In entsprechender Reihenfolge beschreibt er die wesentlichen Bildgattungen. Ganz eindeutig sind auch hier die früheren Gedanken aus den *Dioskuren* eingegangen. „Das historische Genrebild im engeren Sinn des Wortes kann zwar, wenn es sich nicht auf die Schilderung kulturgeschichtlicher Zustände beschränkt, ebenfalls eine historische Persönlichkeit zum Mittelpunkt der Darstellung haben; aber dann hat es dieselbe nicht in ihrer historischen Bedeutung, sondern vielmehr in privater, rein individuell=menschlicher Situation begriffen zur Anschauung zu bringen.“<sup>62</sup> Das Anekdotenhafte, nicht jedoch das Komische oder Karikaturhafte spielt dabei eine große Rolle. Bezeichnend ist, daß Schasler nun der Rückwendung in frühere Zeiten als Epochenstudie von vornherein eine Berechtigung zuerkennt. Es ist offensichtlich, daß sich diese Ansicht erst im Prozeß seiner Analysen der Rokokobilder entwickeln konnte. Gleichberechtigt stehen nun die historischen Genrebilder neben den Kulturbildern als Unterabteilung des eigentlichen Genres. Neu ist, daß sie bei entsprechender kulturhistorischer und sozialgeschichtlicher Thematik sogar ohne bedeutende Persönlichkeit als eine Unterart des oben besprochenen historischen Genres zugeordnet werden können.<sup>63</sup> So ist dem Rokoko im System der Gattungen von Schasler zwar ein fester Platz eingeräumt worden, doch auch seine immer wieder zum Ausdruck gebrachte Skepsis in den *Dioskuren* findet in der *Ästhetik* ihre Wiederholung: „Es giebt Maler, welche bestimmte Perioden der Geschichte in dieser Hinsicht als Spezialität behandeln, ....., von Hagn u.a. das der Rokoko= und Zopfzeit u.s.f. Da jedoch die Kenntnis eines solchen fremden Lebens nicht auf eigener Anschauung beruhen kann, sondern nur aus historischen Studien, bezw. aus der Nachbildung alter zeitgenössischer Meister zu gewinnen ist, so ist es schwer zu vermeiden, daß der fremdartige Charakter solcher Darstellungen etwas gekünsteltes annimmt, was ihnen den vollen und unmittelbaren Eindruck innerer Wahrheit entzieht.“<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> SCHASLER Bd.2, 1886, S.124

<sup>63</sup> SCHASLER Bd.2, 1886, S.126

### 3. Friedrich Theodor Vischer

Obwohl es Friedrich Theodor Vischer mit seiner zwischen 1846 und 1857 erschienenen *Ästhetik* nicht gelang, ein erfolgreiches philosophisches System zu errichten, welches sich mit dem Hegels hätte messen lassen können, ist er in Deutschland der einflußreichste Theoretiker und Kritiker, bis zu seinem Tode 1887.<sup>65</sup> 1807 geboren, kulturell und politisch geprägt durch die Zeit am Tübinger Stift von 1825 bis 1830, stand er am Anfang seiner Laufbahn den Linkshegelianern nahe und lehnte zunächst die metaphysische Begründung von Religion und Philosophie ab. Auf die Kunst übertragen war es vor allem die idealistische Gedankenmalerei der Nazarener, die seinen Widerwillen provozierte. Er kritisierte ihre Tendenz zur Abstraktion und Allegorisierung; es drückte sich ein negativer Einfluß in der für ihn fehlenden Einheit von Inhalt und Form aus. Sein hieraus resultierendes Hauptinteresse galt immer wieder den Problemen der Bildgattungen, insbesondere den Aufgaben der Historienmalerei, welche national, lebenswahr und geschichtlich sein sollte. 1842 forderte Vischer zur Vergegenwärtigung der objektiven Verhältnisse der Geschichte einerseits das entsprechende Kostüm und die Sichtbarmachung des nachträglich aufgedeckten historischen Inhalts. „Andererseits müsse der Künstler diesem Stoff Leben einhauchen, d. h. entweder die Historie umgestalten, oder „die Kunst an den Rand des Daseins“ rücken. So tue sich in der Stoffwahl oder in der Art der Darstellung die Antinomie zwischen historischer Reflexion und Phantasie, prosaischer Objektivität und subjektiver Beseelung auf.“<sup>66</sup> Weder den Klassizisten noch den Romantikern gelang es nach Vischers Ansicht, die zeitgenössische Vision von der Darstellung der Wirklichkeit in ihren höchsten, weltgeschichtlich bedeutsamen Augenblicken umzusetzen. So erläuterte Vischer die Schritte und Bedingungen zur Erfüllung dieses Ideals. Als bedeutend erkannte er die Genremalerei, in welcher das „Partikulare des Germanischen zum Ausdruck gebracht werde“.<sup>67</sup> Die Darstellung des Individuellen, welches die Empfindungen des Volkes anspricht, erschien ihm als Voraussetzung für die moderne Historienmalerei, in der es dann mit den „großen nationalen Aufgaben“ in Einklang gebracht werden müsse. Handlung und Sinn müssen eins sein, Natur und Geschichte, Gegenwart und Ideal miteinander verbunden werden. Als einen wesentlichen Faktor zur erfolgreichen Verwirkli-

---

<sup>64</sup> SCHASLER Bd.2, 1886, S.126f

<sup>65</sup> Friedrich Theodor VISCHER, *Asthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauch für Vorlesungen*, 3 Bände, Reutlingen 1845-1851; vgl. Götz POCHAT, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S.567; auch Willi OELMÜLLER, *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik*, Stuttgart 1959

<sup>66</sup> Vgl. POCHAT 1986, S.568

<sup>67</sup> Vgl. POCHAT 1986, S.569

chung erkannte Vischer die malerische Gestaltung. Kolorismus war auch für ihn ein entscheidendes Stichwort. „Durch die malerische Durchdringung des Sichtbaren entgehe man der Erstarrung, die die „Idealkunst“ und die Gedankenmalerei der Zeit befallen habe.“<sup>68</sup> Es ist anzunehmen, daß die Rokokomalerei unter diesen Prämissen auch von Vischer wahrgenommen und in seiner *Ästhetik* berücksichtigt wurde.

Götz Pochat bezeichnet die in mehrmals ergänzter Form erschienene *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* als letzten Versuch in der nachhegelschen Zeit, die Kunst und das Schöne metaphysisch zu begründen.<sup>69</sup> Der Kunst komme dabei die Aufgabe zu, die Antinomie der Welt zu überwinden, indem die Trennung des Idealen und Realen, von Bedeutung und Sein in der Einheit des Kunstwerks aufgehoben wird. Das Schöne in der Kunst wird nicht wie bei Hegel an eine bestimmte Epoche gebunden und als repräsentative Ausdrucksform des Geistes verstanden, sondern könne nach Vischer immer wieder und zu jeder Zeit in der großen Kunst in Erscheinung treten. In der eigenen Gegenwart konnte diesem Ideal allerdings noch nicht Rechnung getragen werden. So sind Vischers Überlegungen durchaus als Forderungen an die zeitgenössische Kunst zu verstehen. In der *Ästhetik* hat er seinen Überlegungen ein dreigeteiltes Konzept unterlegt: Im ersten Teil behandelt er die Metaphysik des Schönen. In zwei Abschnitte aufgespalten kommt „das einfach Schöne“ als Idee, Bild und Einheit von Idee und Bild zur Sprache, sowie „das Schöne im Widerstreit seiner Momente“, welche sind „das Erhabene“ und „das Komische“ als untergeordnete Bereiche. Der zweite Teil geht um „das Schöne in einseitiger Existenz“, der erste Abschnitt um „das Naturschöne“, das als „objektive Existenz des Schönen“ verstanden wird. Der zweite Abschnitt konzentriert sich dann auf die „subjektive Existenz des Schönen“, nämlich „die Phantasie“. Im dritten Teil der *Ästhetik* wird „die Kunstlehre“ zum Thema gemacht. Unter dem Titel „Die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen oder die Kunst“ behandelt Vischer in einem ersten Abschnitt Grundaspekte der Kunst überhaupt, wie die Schritte von der Idee zur Ausführung, Komposition, Technik, Manier und Stil, „die Teilung der Kunst in Künste“ und in einem zweiten Abschnitt, drittes Heft „die Malerei“. Ganz konkret und praxisnah werden hier die für ihn maßgeblichen Richtlinien einer zeitgemäßen Kunst ausgebreitet. In einem weiteren Kapitel über die Zweige der Malerei kommen die entscheidenden Kriterien für die einzelnen Bildgattungen, getrennt nach Landschaft, Sitte und Geschichte zur Sprache. „In der logisch-begrifflichen Entäußerung des Schönen entfalten sich die verschiedenen Gattungen der modernen Kunst. Das Erhabene der objektiven Natur erscheine in der Landschaftsmalerei, die

---

<sup>68</sup> ebenda

<sup>69</sup> POCHAT 1986, S.571

von der „Seelenleihe“ und der Reflexion des Menschen geprägt werde. Im Genre- oder Sittenbild finde die Idee des Absoluten im realen, alltäglichen Leben ihren Niederschlag. Die Historienmalerei erhebe hingegen die reale Welt selbst auf die Stufe des Idealen.<sup>70</sup> Damit liegt die größte Verantwortung zur Erfüllung des von Vischer erstrebten Ideals bei der Historienmalerei. Sie solle ganz direkt den Menschen in großartiger Form die entscheidenden Momente der Geschichte vor Augen führen und damit zugleich auch als moralisches Exemplum auf die Gegenwart einwirken.

Vischer spricht sich zunächst für die Bezeichnung *Sittenbild* anstelle des französischen *Genres* und des früheren deutschen *Gesellschaftsbildes* aus. Sitte werde moralisch verstanden und bezeichne das Gewohnheitsmäßige im weitesten Sinne, was beide anderen Begriffe so umfassend nicht zu leisten vermögen. Entscheidend für den Gebrauch des Terminus' Sittenbild ist jedoch vor allem das richtige Verständnis des Allgemeinen und des Einzelnen. Anders als bei Heinrich Gustav Hotho, auf den Vischer sich bezieht, geht es im Sittenbild zunächst nicht um „die Auffassung des Einzelnen, Particulären, Augenblicklichen“ und in der Historienmalerei um die „Darstellung des Allgemeinen, Wesentlichen, Ewigen“, sondern geradezu im umgekehrten Verhältnis würde der große historische, für die Menschheit bedeutende Moment im Einzelnen, das Allgemeine im „gewöhnlichen Walten und Treiben“ der Namenlosen am besten zum Ausdruck gebracht werden.<sup>71</sup> Allerdings schließt Vischer eine zweite Bedeutung der Begriffe ein, wonach das Einzelne und Besondere sich in den allgemeinen Erscheinungen der Sittenbilder erkennen läßt, und in den Historienbildern durch den Moment der geschichtlichen Entscheidung eine über das Persönliche heraustretende Idee und damit das Allgemeine gemeint sein kann und soll. Die Unterscheidung der zwei Bildgattungen folgt konsequenterweise aus der Auffassung und der Gestaltungsweise sowie aus dem Gegenstand. Letzterer kann sich auf ein und dieselbe Person beziehen, jedoch der inhaltliche Zusammenhang ist jeweils aus einer anderen „Hemisphäre seines Daseins“ gegriffen.<sup>72</sup> Oder es geht um dasselbe „Pathos“, welches sich jedoch ausdrucksstärker und exemplarischer im Leid oder Erfolg der historischen Persönlichkeit widerspiegelt als in den Gefühlen der Namenlosen. Nicht der „niedrige Inhalt“ an sich kennzeichne damit den Unterschied der Gattungen, sondern die Größe und die Bedeutung der thematisierten Empfindungen und Handlungen, welche am bekannten Beispiel eines historisch entscheidenden Augenblicks am bewegendsten seien. Im Sittenbild sind es, wie Vischer es nennt, vor allem die „anthropologischen Zustände“, die Bedingungen des Geschlechts, des Alters, des Standes

---

<sup>70</sup> ebenda

<sup>71</sup> VISCHER 1854, S.662

und des Geschäfts, des Genusses, der geltenden Formen in Kostüm und des Umgangs, der Trauer und der Arbeit, in denen sich die Individualität des Einzelnen spiegelt. Die Umgebung wird diesen Zuständen angepaßt, denn im Sittenbild sollen die äußeren „Culturformen“ die Hauptrolle spielen.<sup>73</sup> Die Auffassung des Sittenbildes ist eine epische. Der Mensch erscheint in ihm nicht wie in der Historienmalerei als freier, entscheidender Geist, sondern durch den Ausdruck der Leidenschaften, des instinkthaften Handelns als ein Naturwesen, denn „im Sittenbild werde das menschliche Leben wie ein landschaftliches Sein aufgefaßt“.<sup>74</sup>

Im folgenden Paragraphen erläutert Vischer die drei Aspekte des Sittenbildes nach seinem Stoff, nämlich das reine (außergeschichtliche), das geschichtliche und das mythische Genre. Er bezieht explizit das Historische in die Genremalerei ein und stellt damit auch Bereichen der Rokokorezeption einen Platz zur Verfügung. Der Stoff jener außergeschichtlichen Sittenmalerei muß spezifiziert und konkret lokalisiert sein, in einem bestimmten sozialen und vor allem ethnologischen Kontext stehen. Hier geht es um die italienischen Hirten, die norwegischen Fischer oder Tiroler Jäger - unendlich viele mögliche Themen. Die historische Seite der Genremalerei allerdings wird ganz strikt reduziert: Nicht das Alltagsleben aus früheren Zeiten generell soll der Gegenstand sein, sondern nur das einer historisch bedeutenden Persönlichkeit: „das Hineingreifen in das Geschichtliche kann vielmehr so weit gehen, daß Personen dargestellt werden, deren Namen und Bedeutung allerdings die Geschichte aufbewahrt hat; aber nicht in einem Momente, wo sie das historisch gewordene Entscheidende gethan haben, sondern in einem Momente der Gewohnheit, des Continuirlichen, wovon keine Geschichte als einem einzelnen redet, kommen sie hier zu Darstellung: ein bekannter Feldherr, Künstler, Staatsmann, Fürst u. s. w. in irgend einer Situation, worin die Culturformen der Zeit, Soldatenleben, Familienleben, Fest, Genuß, Freud und Leid des täglichen Lebens nur dadurch bedeutender werden, daß sie an bedeutende Namen als ihren Trägern zum Ausdrucke kommen; ein Napoleon, die Runde im Bivouac machend, ein Wallenstein mit Astrologie beschäftigt, ein Rubens im Atelier, ein Kant im Studirzimmer, ein Richelieu unter Hofleuten, die sich in der Weise damaliger Gesellschaft unterhalten, ein Friedrich der Große, als Kronprinz die Flöte vor dem Hofe spielend und Aehnliches: das sind geschichtliche Sittenbilder.“<sup>75</sup>

Hier wird deutlich, daß sich Vischers theoretische Begründung des historischen Genres an der Kunstpraxis seiner Zeit orientiert: So läßt sich Menzels *Flötenkonzert Friedrichs*

---

<sup>72</sup> VISCHER 1854, S.663

<sup>73</sup> VISCHER 1854, S.664

<sup>74</sup> ebenda

<sup>75</sup> VISCHER 1854, S.665

*des Großen in Sanssouci* als Paradebeispiel dieser Bildgattung zitieren, das auch Vischer zu seiner Definition inspiriert haben wird. Es beruhigt hinsichtlich der Rokokorezeption, daß Friedrich der Große als mögliche historische Persönlichkeit überhaupt berücksichtigt wird und jene Gemälde Beachtung erfahren, die aus seinem Privatleben plaudern. Die Legitimation zur Darstellung von Kulturformen anderer Zeiten, hier des friderizianischen Rokokos, ergibt sich für Vischer aus der Bedeutung der im Zentrum stehenden historischen Persönlichkeit, ohne daß diese in eine geschichtliche Handlung verwickelt ist. Im Gegenteil, erst das Unbedeutende einer alltäglichen, gewöhnlichen Tat macht die Kulturform und nicht den historischen Moment zum Thema, wie es eben als Hauptanliegen der Sittenmalerei gefordert wird. Nun bleiben jedoch die Bilder ausgeschlossen, die sich allein als Zeitbilder des Rokokos zu erkennen geben, anonym Menschen und Ambiente des 18. Jahrhunderts zeigen. Sie finden in Vischers Systematik explizit keine Erwähnung. Es ist nicht anzunehmen, daß Vischer sie vorbehaltlos unter das „reine Genre“ subsumieren würde, denn es scheint fast, als wenn das Rokoko nicht dazu geeignet wäre, den Menschen als instinkthafte Naturwesen zu zeigen. Erinnert sei an den Beginn des § 702, in dem Vischer die Definitionsbezeichnung des Gesellschaftsbildes ablehnt, da sie „zu wenig an die Beziehung des Menschen zu der Natur und zu leicht an die moderne Gesellschaft“ erinnere, „wie denn Hagedorn sogleich an einen Watteau denkt“.<sup>76</sup> Diese Feststellung impliziert ein nicht ungetrübtes Verhältnis zur Malerei des 18. Jahrhunderts, die auch die Einbeziehung des modernen Rokokos in die Gattung des Sittenbildes als problematisch erscheinen läßt. Es wäre wohl kaum nötig, die geschichtliche Seite desselben wie oben separat zu definieren, sollte das Rokoko als Zeitbild der Hauptaufgabe des Genres, nämlich der Darstellung verschiedener Kulturformen am Beispiel des Naturwesens Mensch, genügen. So muß das historische Genre respektive Sittenbild als kennzeichnender Gattungsbegriff in Vischers Sinne für das gesamte Phänomen der Rokokomalerei als ungenügend, da nicht umfassend genug, empfunden werden. Der größte Teil der Bilder ist damit von vornherein diskriminiert.

Vischers Systematik weist Parallelen zu Max Schaslars frühen Gattungsdefinitionen in den *Dioskuren* auf. Letzterer hat sich von Vischers theoretischen Überlegungen beeinflussen lassen. So sind die einschränkenden Bestimmungen der Genremalerei, vor allem aber der Gattung des historischen Genres nicht ohne Vischers Definitionen denkbar. Der Mensch als Naturwesen im engeren und weiteren Sinne galt für beide als Charakteristisches der Genremalerei - von der Unnatur des Rokokos zu sprechen, läßt an die Unmöglichkeit denken, mit der modernen Rokokomalerei den Kriterien des Genres nach Vischer und Schasler gerecht zu

---

<sup>76</sup> VISCHER 1854, S.662

werden. Erst mit der zunehmenden Verbreitung der Rokokomalerei ließ sich Schasler - wie oben ausführlich beschrieben - auf ihre Anerkennung als Zeit- und Epochenstudie ein. Er öffnete sich der neueren Malerei und gibt sich damit eher als Rezipient und Kritiker denn als Theoretiker oder Philosoph zu erkennen. Vischer selbst konnte in sein 1854 bereits in sich abgeschlossenes System den erforderlichen Platz für die seit der Jahrhundertmitte blühende Rokokomode nicht mehr ausdrücklich einräumen. Vielleicht hat neben anderen auch dieser Umstand Schasler auf die Unvollkommenheit der *Ästhetik* Vischers aufmerksam gemacht. Seine eigene 1886 erschienene *Ästhetik* wurde von ihm selbst als Ergänzung zu Vischers Schriften verstanden.

#### 4. Anmerkungen zur Bedeutung der Rokokorezeption für die Historienmalerei

Friedrich Theodor Vischer und vor allem Max Schasler haben als einzige Theoretiker explizit oder implizit der Rokokorezeption einen Ort in ihrem System der Künste zuerkannt. Vischer ließ zwar nur am Rande und mit Vorbehalten der Vorstellung Raum, daß neben dem klar begrenzten historischen Genre auch das Zeit- und Kostümbild zum Rokoko als Sittenbild möglich sein könnte, Schasler gestand jedoch im Verlauf seiner Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Bildgattungen in den *Dioskuren* und auch in seiner *Ästhetik* dem Rokoko nicht nur als historisches, sondern vor allem als ethnographisches Genre und als Salonbild einen nicht zu ignorierenden Stellenwert zu. In Anbetracht dieses theoretischen Rahmens kann von der Rokokorezeption als unbedeutende Erscheinung weder vom heutigen Standpunkt noch aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts selbst gesprochen werden.<sup>77</sup> Daß und in welcher Weise die Rokokorezeption auf wesentliche Fragen und Entwicklungen in der Malerei um die Jahrhundertmitte eingewirkt hat, zeigt sich auch im Kontext der Diskussionen um die Erneuerung der Historienmalerei. Interessant ist, daß gerade hier Parallelen sichtbar werden, welche die Rokokorezeption überzeugend als zeitgemäße Erscheinung erkennen lassen, die ganz ähnliche Kriterien wie die belgischen Bilder erfüllte und somit in entscheidenden Aspekten auch die Historienmalerei beeinflußt haben könnte.

Bis in die 1830er Jahre unterlag die Historienmalerei den inzwischen zum Dogma erhärteten Richtlinien der akademisch nazarenischen Tradition. Die zunehmende Unzufriedenheit mit den erstarrten Bildmustern und lebensfernen, abstrakten Inhalten seitens der Künstler und Kritiker ließ nach neuen Themen und Darstellungsmitteln suchen. Die

---

<sup>77</sup> Vgl. noch einmal diese Einschätzung in: LAMMEL 1988, S.107

Düsseldorfer Schule bot mit Lessings Hus-Bildern eine erste Alternative, doch erst mit der Wanderausstellung der belgischen Historienbilder von Gallait und de Bièfve erreichte die Diskussion um Aufgabe und Form der Historienmalerei eine Verbreitung und Vehemenz, die für eine zeitlang alle anderen künstlerischen Fragen in den Hintergrund stellte.

Louis Gallaits Gemälde *Die Abdankung Kaiser Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555* (Abb. 2) wurde 1841 in Paris fertiggestellt und 1842 zusammen mit Edouard de Bièfves Bild *Der Kompromiß der flandrischen Edlen am 16. Februar 1566*, ebenfalls von 1841 zuerst im Kölnischen Kunstverein ausgestellt.<sup>78</sup> Bis 1844 folgten Ausstellungen in Berlin, Dresden, Wien, München, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt und Frankfurt am Main. Beide Gemälde behandeln nationale Themen der belgischen Geschichte, jedoch gemäßigt und als Bestätigung der konstitutionellen Monarchie. Nicht unkonventionell ist auch der Bildtypus des Zeremonienbildes, welcher mehr mit der Schule Davids als mit der flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts korrespondiert. Dennoch, die Gemälde riefen überwiegend einen solchen Enthusiasmus hervor, daß kaum ein Künstler, Kritiker, Historiker oder Philosoph auf eine Stellungnahme verzichtete. Im künstlerisch und historisch-politisch richtigen Augenblick eröffneten die belgischen Gemälde die entscheidenden Anregungen zur Erneuerung der eigenen Historienmalerei.

Das beeindruckend Neue der Belgier war zunächst die in der Rubenstradition stehende malerische Farbbehandlung. Sie befand sich in deutlichem Kontrast zum Linienstil der Nazarener. Zwar hatten bereits die französischen Genremaler nicht nur in der „peinture troubadour“ eine ähnlich koloristische Maltechnik angewandt, die von geschulten Augen auch in Deutschland erkannt wurde, doch hatte es bisher niemand gewagt, den Ereignissen der Geschichte im großen Format eine solche Behandlung zukommen zu lassen.<sup>79</sup> Der Umstand, daß es sich bei den belgischen Historienbildern nun auch noch um Leinwandbilder handelte und nicht um blasse Wandmalereien, wie sie vor allem in München für Darstellungen aus der Geschichte üblich waren, ließ die Wirkung der Farben und der malerische Darstellungsweise nur noch imposanter in Erscheinung treten, und dies nicht nur an einem Ort, sondern in allen wesentlichen Kunstzentren Deutschlands, zu denen sie transportiert werden konnten und wurden. Künstler und Kritiker forderten von da an eine lebendige Historienmalerei, die statt der Linie die aus der Farbe entwickelte Formgebung zum Darstellungsmittel

<sup>78</sup> Rainer SCHOCH, Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz. Klaus Lankheit zum 65. Geburtstag, in: Städel Jahrbuch, hrsg. von Klaus Gallwitz und Herbert Beck, NF Bd.7, München 1979, S.171-186

<sup>79</sup> Vgl. Werner BUSCH, Wolfgang BEYRODT (Hrsg.), Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1982, S.184-207; Hans WOLFF (Hrsg.), Adolph von Menzels Briefe. Mit Unterstützung der Erben des Meisters

erheben würde. Schon hier läßt sich erkennen, daß auch die Rokokomalerei einen Beitrag, vielleicht sogar ein Vorbild für die Gestaltungsweise einer neuen Historienmalerei in Deutschland bieten konnte: Von Beginn an war sie einer koloristischen Technik zugetan, die schließlich - man denke an Schaslers Kommentare - bis zu einer virtuoson Kunstfertigkeit gesteigert wurde. Und auch die Formate einer großen Anzahl von Rokokobildern sind eher dem Maßstab der Historie denn dem des Genres angenähert.<sup>80</sup>

Das für die Rokokomalerei typische Bemühen um ein möglichst authentisches Bild des 18. Jahrhunderts läßt sich ebenfalls dem neuen Interesse an einer realistischen statt idealistischen Darstellung von Geschichte zur Seite stellen. Der für die kritische Münchner Künstlerschaft sich äußernde Ludwig Igelsheimer hat in einem Beitrag in den Jahrbüchern der Gegenwart ganz ähnlich wie auch Vischer für die deutsche Historienmalerei mehr wirkliches Leben gefordert.<sup>81</sup> Er verwarf den phantasiefeindlichen Linienstil und die „kahlen Abstraktionen“, lehnte die allegorischen Bezüge und die stilisierten Typen ab, denn hierin läge eine Bevormundung und erst durch eine realistische und malerische Auffassung werde Geschichte für ihn objektiv überprüfbar und damit wahr. Darüber hinaus forderte er, daß das Volk, welches in seinen Augen die Geschichte macht, auch zum Thema der Historienmalerei werde und nicht die Verherrlichung der Dynastien. Ganz ähnlich hatte sich auch schon ein Jahr zuvor Franz Kugler gegen den die Idealisierung propagierenden, konservativen Ernst Förster in München abgegrenzt. Er wünschte eine lebendige, demokratische Kunst, in der sich der Volkswille ausdrücke, und nicht eine aristokratische. Für ihn sei Idealisierung dann nicht mehr erlaubt, wenn historische Fakten aufgrund ihrer Überhöhung verunklärt würden. Vielmehr würden die für die Darstellung ausgewählten Momente der Geschichte für sich sprechen und diese nobilitieren. Und der ebenfalls von den belgischen Bildern begeisterte Jacob Burckhardt zog konsequent den Schluß, daß die Historienmalerei auf der Grundlage eines neuen bürgerlichen Geschichtsverständnisses neu definiert werden müsse.<sup>82</sup>

Ein Teil der neuen historischen Genremalerei und, wie sich im folgenden zeigen wird, auch Bereiche der Rokokorezeption wurden den theoretischen Forderungen durchaus gerecht,

---

gesichtet...Einleitung von Oskar Bie, Berlin 1914, S.13f. Im Brief an Carl Heinrich Arnold von 1836 spricht Menzel über den Materialismus der französischen Genremaler, von denen er einige lobend mit Namen erwähnt.

<sup>80</sup> Verwiesen sei an diesem Ort auf die frühen Rokokobilder Johann Geyers, die noch detailliert besprochen werden, wie z. B. *Heimkehr vom Maskenball* (113 cm x 127 cm) aus den 1840er Jahren oder *Concilium Medicum* (116 cm x 125 cm) von 1843. Die Rokokomalerei mag ebenfalls die belgischen Innovationen als Anregungen umgesetzt haben, mehr liegen ihre Wurzeln jedoch in der französischen romantischen Genre- und Rokokomalerei der 1820er und 30er Jahre.

<sup>81</sup> [Ludwig IGELSEMER], Die belgischen Bilder. Eine Parallele mit der Münchner Schule, in: Jahrbücher der Gegenwart, 1844, S.24-45

<sup>82</sup> Vgl. SCHOCH 1979, S.177; Wilhelm SCHLINK, Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz (Frankfurter historische Vorträge, H. 8), Wiesbaden 1982

selbst wenn die zeitgenössische Kritik - und hier ist insbesondere noch einmal an Max Schasler gedacht - dieses noch nicht realisierte. Indem nun eben nicht mehr die große Staatsaktion, sondern auch das Privatleben der Herrschenden thematisiert wurde, dergestalt, daß die Regungen und die Gefühle der Menschen sowie ihr Verhalten ganz alltäglich und lebensnah erschienen, war es möglich, daß sie jeder Bürger nachvollziehen konnte. Der erste Künstler, der den Forderungen nach einer koloristischen, realistischen und authentischen „Historienmalerei“ nachkam und seine Themen menschlich und verständlich formulierte, war Adolph Menzel mit seinen Darstellungen aus dem Leben des Alten Fritz. Nicht nur im historischen Genre, sondern gerade für die Historienmalerei lehnte er die Regeln der akademischen Bildgestaltung ab zugunsten einer „Demokratisierung“ der Bildstruktur. Nicht der heroische, sondern ein transitorischer Moment, der den Preußenkönig wie in einem Filmschnitt dem Betrachter - und damit auch dem damaligen Bürger - unmittelbar nahebringt, ihn „partizipieren“ läßt, machen seine Historienbilder zu demokratischen, bürgerlichen, wie sie von den modernen Theoretikern doch eigentlich erwünscht wurden.<sup>83</sup> Daß Menzels Bilder seinerzeit kaum als Historienmalerei anerkannt wurden, offenbart eine Arroganz und Ignoranz der Kritiker, mehr allerdings noch die Unzulänglichkeit des in der Theorie immer wieder formulierten Gattungssystems, dessen Auflösung sich bereits hier orten läßt. Nur in Ausnahmefällen waren einige, wie Jacob Burckhardt oder Friedrich Theodor Vischer, weitsichtig oder konsequent genug, dieses zu ahnen, und zu erkennen daß auch die Gegenwart weder die geforderten nationalen Themen bieten noch deren angemessene Umsetzung zu leisten vermochte. Indem Menzel mit seinen Friedrichbildern zu den Initiatoren der Rokokorezeption und -mode nicht nur in Berlin gehörte, kann man konstatieren, daß auch diese im weitesten Sinne einen nicht unwesentlichen Anteil am sich wandelnden Begriff des Historienbildes und schließlich dem Ende des Gattungskanons hatte.

---

<sup>83</sup> Verschiedene Aspekte zu Gattungsbegriff und Aktualität der historischen Friedrichbilder Menzels finden sich in dem nach Fertigstellung dieser Arbeit erschienenen Ausstellungskatalog Claude KEISCH, Marie Ursula RIEMANN-REYHER (Hrsg.), Adolph Menzel 1815-1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit, Nationalgalerie und Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1997

## **Kapitel III**

### **„Biedermeierliches Rokoko“**

#### **1. Einleitung**

Die Zeit, in welcher im deutschsprachigen Raum zuerst eine bewußte Wiederaufnahme rokokohafter Elemente in der Malerei und Grafik festzustellen ist, wird in der Regel Biedermeier genannt. Bis heute ist jedoch dieser Terminus weder als Epochenbezeichnung noch als Stilbegriff eindeutig definiert. Die Problematik der Epocheneinteilungen wurde bereits angesprochen - am Beispiel des Biedermeiers wird sie nur zu offenbar. Daß im folgenden dennoch nicht auf eine Strukturierung nach Epochen und Stilen, nicht auf den umstrittenen Begriff des Biedermeiers verzichtet wird, ja sogar vom „biedermeierlichen Rokoko“ die Rede sein soll, erfordert Aufklärung.

Um die Mitte des letzten Jahrhunderts als Spottname aufgekommen, um die Spießigkeit und das Biedere der vorausgehenden Generation zu verulken und zu verunglimpfen, verband man den Begriff allmählich auch mit den für eine kleinbürgerliche, enge Welt als typisch erkannten Kunstwerken. Nicht in Frage gestellt wurde er für die stilistische Kennzeichnung kunstgewerblicher Produkte, insbesondere für Möbel der Periode des „Nach-Empire“. Erst seit der Jahrhundertwende, als im Kontext der Stilkunstbewegung das Kunstgewerbe des Biedermeiers wegen seiner funktionalen und doch vornehmen Schlichtheit sogar Vorbildcharakter erhielt, bemühte man sich, auch die Malerei dieser Zeit unter dem Begriff Biedermeier zu fassen. Als problematisch erwies sich dabei nicht nur die immer wieder mitschwingende negative Konnotation, sondern vor allem das offensichtliche Fehlen allgemeiner Gestaltungsprinzipien, sowie die gleichzeitige Vielfalt von Stilen und Aufgaben, welche es kaum erlaubten, alle Kunstäußerungen der Periode zwischen den Befreiungskriegen und der 1848er Revolution unter den Begriff Biedermeier zu subsumieren. Nicht mit einer Epoche des Biedermeiers zu vereinbaren sind die klassizistischen, nazarenischen oder romantischen Strömungen. Aufgrund dieser Divergenzen tat man sich ebenso mit der zeitlichen Eingrenzung des Biedermeiers schwer. Zwar wurde sein Beginn immer wieder mit dem Niedergang der napoleonischen Ära gleichgesetzt, als Jahreszahl einhellig 1815 ins Spiel gebracht, doch das Ende dieser „Epoche“ ist nicht übereinstimmend

geklärt.<sup>1</sup> Mal gilt 1848 als Schlußdatum, die Revolution als historisch wie kulturell einschneidende Zäsur, mal bereits die Mitte der 1830er Jahre, wohl um den in der Literaturwissenschaft geprägten Begriff des „Vormärz“ auch für eine vermehrt gesellschaftskritische und gelegentlich sogar politisch gefärbte Malerei in Anspruch nehmen zu können.

Dem Dilemma einer kunstgeschichtlichen Epochencharakterisierung anhand stilistischer Kriterien entzog man sich, indem man historisch argumentierte. Fast ausnahmslos alle Untersuchungen zum Biedermeier erscheinen als oder beginnen mit einem großangelegten historischen, sozial- und kulturgeschichtlichen Entwurf.<sup>2</sup> Es wird auf diese Weise ein Epochencharakter suggeriert, der nur noch durch die entsprechenden Kunstwerke illustriert werden mußte. Letztere stehen jedoch in einer merkwürdigen Diskrepanz zu den beschriebenen Ereignissen.<sup>3</sup> Während man die gesellschaftliche und zeitgeschichtliche Situation durchaus kritisch beurteilte und immer wieder auf die wachsende Mündigkeit und das sich entwickelnde politische Bewußtsein einer breiter werdenden Masse zu sprechen kam, blieb der Blick auf die Kunst durch die rosarote Brille verklärt. Allein jene Kleinbürgeridyllen, Blumenbilder und mit handwerklichem Fleiß ausgeführten Kleinmeisterstücke wurden einhellig als biedermeierlich verstanden.

---

<sup>1</sup> Als Beispiel seien hier nur einige einschlägige Werke genannt, die häufig bereits im Titel das Dilemma der zeitlichen Eingrenzung verdeutlichen: Max von BOEHN, *Biedermeier. Deutschland von 1815-1847*, Berlin o. J.; Georg HIMMELHEBER u. a., *Kunst des Biedermeier 1815-1835. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Musik, Dichtung und Mode*, München 1988; *Biedermeier in Wien 1815-1848. Sein und Schein einer Bürgeridylle*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Rahmen der Internationalen Tage Ingelheim, Museum-Altes-Rathaus, INGELHEIM am Rhein 29. April bis 24. Juni 1990, Mainz 1990; und über die 1848-Grenze hinausgehend, da hier die Vorstellung vom Biedermeier in der Malerei mit dem Gesamtwerk dreier „typischer“ Künstler gleichgesetzt wird: Spitzweg, Schwind, Schleich. *Biedermeier und Vormärz. Gesichter einer Epoche*, Europäische Kulturtag Karlsruhe, Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais 14. April bis 24. Juni 1984, Karlsruhe 1984

<sup>2</sup> BOEHN o.J., das erste umfassende Standardwerk zum Biedermeier füllt an die 300 Seiten und damit mehr als die Hälfte des Buches mit detaillierten Beschreibungen der historischen und politischen Verhältnisse. Die künstlerischen und kulturellen Leistungen und Ereignisse sind eingebettet in eine unterhaltende Gesellschaftsgeschichte. Georg HERMANN, *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*, Berlin 1913, Neuaufl. Oldenburg, Hamburg 1965; Günter BÖHMER, *Die Welt des Biedermeier. Grosse Kulturepochen in Texten, Bildern und Zeugnissen*, München 1968; schließlich auch noch HIMMELHEBER 1988.

<sup>3</sup> HIMMELHEBER 1988, S.9, konnte es sich nicht verwehren, einfürend einen Historiker die politische Lage Deutschlands nach den Befreiungskriegen erläutern zu lassen, obwohl er den Widerspruch zwischen Historie und Kunstschaffen des Biedermeiers spürte: „Eine kritische Analyse für alle Bereiche der Kunst des Biedermeier und in allen Ländern Mitteleuropas hat es jedoch bis heute nicht gegeben. Erst sie kann deutlich machen, daß sie durch zwei politische Ereignisse von den Historikern eingegrenzte Epoche des Biedermeier - zwischen dem Sieg über Napoleon und den Revolutionen von 1848/49 - für das Erscheinungsbild der Kunst keine Gültigkeit hat.“... „Dieses aufzuzeigen und damit gleichzeitig eine einsichtige Definition des Formenapparates in allen künstlerischen Medien zu liefern, hat sich die Ausstellung und der vorliegende Band zur Aufgabe gesetzt.“ Diesem Anspruch wird das Werk nicht ganz gerecht, denn es handelt sich eher um ein zusammenhangloses Kompendium. Geschichte und Kunstgattungen werden ohne problemorientierte Fragestellungen nebeneinandergereiht - man kann nur annehmen aufgrund der ja gerade in der Einleitung postulierten Ungültigkeit historischer Bezüge - und so bleibt es dem Leser überlassen, das Problem des Biedermeiers als Stil- und Epochenbegriff zu durchdenken.

Den Versuch, Geschichte und Kunst ursächlich miteinander zu verknüpfen, biedermeierliche Kunst als Folge von politischen Ereignissen zu verstehen, hat Willi Geismeyer Ende der 1970er Jahre unternommen.<sup>4</sup> Er beschrieb nicht nur in einem problemorientierten Kontext die Entstehungsgeschichte des Begriffes, die kunstgeschichtliche und künstlerische Rezeption des Biedermeiers sowie die historischen und soziokulturellen Bedingungen, sondern erkannte auch daraus resultierende typische Merkmale in den verschiedenen Gattungen bis hin zu neuen visuellen Darstellungsformen (Diorama, Fotografie, etc.). Er verdeutlichte mehr als andere, wie vielschichtig das Kunstschaffen in der Zeit zwischen 1815 und 1848 war, und sieht eine Ursache in dem durch die französische Zwangsherrschaft ausgelösten bürgerlichen Emanzipationsstreben, das auch die Ablösung der internationalen Epochenstile zu lokal ausgeprägten Individualstilen einleitete.<sup>5</sup> Das Biedermeier sei eine der hervorstechendsten Strömungen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die insbesondere den soziokulturellen Veränderungen Rechnung trägt. Dadurch seien nicht jene offiziellen Auftragswerke, die in idealischer Form Religion oder große Historie für den jeweiligen Bedarf verherrlichen - zu denken wären hier z. B. an die Wandgemälde von Peter Cornelius, die der bayerische König Ludwig I. für seine Selbstinszenierung bestellte - charakteristisch, sondern vielmehr die Genreszenen, Blumenbilder, Porträt- oder Interieurdarstellungen, wie sie, vermittelt durch die in den zwanziger Jahren einsetzenden Kunstvereinstätigkeiten und das aufkommende Ausstellungswesen, für ein nun interessiertes Bürgerpublikum gefertigt wurden.<sup>6</sup> In ihnen spiegelt sich eine bestimmte Grundhaltung zur Realität, die sich als eine „Beschränkung auf einen begrenzten sozialen oder landschaftlichen Lebensraum, sachliche Hingabe an das Naheliegende und als die psychisch temperierte, oftmals naiv wirkende Beschaulichkeit und Selbstsicherheit“ zu erkennen gibt.<sup>7</sup> Die Darstellungsmittel konzentrieren sich auf die Detailtreue der Gegenstände, sie sind schlicht und bescheiden und verdeutlichen so einerseits die genaue Beobachtung, andererseits auch den eher begrenzten Horizont von Künstler und Konsument.

---

<sup>4</sup>Willi GEISMEIER, Biedermeier. Das Bild vom Biedermeier, Zeit und Kultur des Biedermeier, Kunst und Kunstleben des Biedermeier, Leipzig 1979. Seine Leistung - setzt man sich einmal mehr über die situationsbedingte ideologische Verbrämung typischer „DDR-Literatur“ hinweg - sollte nicht unterschätzt werden.

<sup>5</sup>GEISMEIER 1979, S. 92 folgert: „Die chronologische Verschränkung, das Nebeneinander und die wechselseitige Abhängigkeit unterschiedlicher Tendenzen wurde zu einem typischen Merkmal des künstlerischen Gesamtbildes. Für diesen allgemeinen, entwicklungsgeschichtlich neuen Sachverhalt waren letzten Endes der ökonomische, politische und ideologische Verfall der Feudalordnung und der Aufstieg des Bürgertums verantwortlich.“

<sup>6</sup>Daß es durchaus fließende Übergänge und Überschneidungen zwischen akademischer Malerei, Romantik und den als typisch biedermeierlich zu nennenden Tendenzen gibt, führt GEISMEIER 1979, S.93 aus. Als Beispiel erwähnt er die idyllisch-märchenhafte Spätromantik Moritz von Schwind.

<sup>7</sup>GEISMEIER 1979, S.93

Detailtreue meint jedoch nicht nur Enge, sondern auch Blickschärfe. Und auch die scheinbare Verweigerungshaltung im idyllischen Rückzug kann als Stellungnahme interpretiert werden. So bleibt zu fragen, ob diese auch von Geismeyer noch als Ausdruck einer Rückzugshaltung verstandenen Bilder wirklich so naiv und harmlos sind, oder nicht vielleicht doch Elemente enthalten, die mit jenen sozialen und politischen Veränderungen und Verunsicherungen der Metternich-Ära und des Vormärz in Einklang gebracht werden können. Das herausragende Kennzeichen des Biedermeiers wäre dann nicht nur eine beschränkte, angepasste Haltung zur Umwelt oder Mentalität im Erleben der Wirklichkeit, sondern eine wache und kritische, welche auf eine subtile Art und Weise zum Ausdruck gebracht wird. Ebenso wie die verschiedenen politischen und gesellschaftlichen Haltungen jener Zeit fügen sich dann auch die kritischen und weniger sentimental oder idyllisch gefärbten Darstellungen, z. B. die verbreiteten Karikaturen und Bildwitze, zu einer Kunst des Biedermeiers, als Epoche verstanden.<sup>8</sup> Tatsächlich sind es ja dieselben Künstler, die mal verklärend-beschaulich, mal humorvoll oder auch mal bissig auf ihre Umwelt Bezug nehmen. Hasenclever, Hosemann, Spitzweg oder auch Schwind werden immer wieder als typische Biedermeiermaler vorgestellt. Daß sie aber nicht nur die sogenannten populären Bedürfnisse nach harmlosen Idyllen bedienten, sondern auch kritisch auf politische und gesellschaftliche Ereignisse reagierten - am deutlichsten wird dies in ihren Zeichnungen und Karikaturen, z. B. für die *Fliegenden Blätter* - wurde gern verschwiegen und findet erst in neueren monographischen Abhandlungen seinen Niederschlag.<sup>9</sup>

Beschaulichkeit, Idylle, Humor *und* Kritik unter Benutzung vergleichbarer Bildmittel und Darstellungsweisen können für das Kunstschaffen der Biedermeierzeit als typisch bezeichnet werden, sie sind nur die zwei Seiten ein und derselben Medaille. Daß jedoch jeweils nach Intention bestimmte Techniken und Gattungen bevorzugt wurden, haben neuere Untersuchungen zur Biedermeiermalerei bekräftigt. Auch Klaus Albrecht Schröder erkannte, daß ein bestimmtes Verhältnis zur Realität als wesentliches Kriterium der Biedermeierkunst gel-

---

<sup>8</sup>Es scheint vor allem der Begriff des Biedermeiers zu sein, der mehrdeutig gebraucht wird. Als Epochenbegriff müßte er Raum für alle Kunstströmungen der Zeit ermöglichen und entsprechend umfassend definiert werden. Geht man von ihm als einem rein auf eine beschauliche, naive Kunst bezogenen Stilbegriff aus, ist es nicht korrekt die gesamte historische Situation als ursächlich zu umschreiben. Vielmehr müßten dann jene gesellschaftlichen Bedingungen verstärkt hervorgehoben und erörtert werden, die genau die typische bürgerliche Rückzugshaltung, die auf vielen Bildern entdeckt wird, begründen. Autoren, die sich auf die Gesamtentwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert einlassen, haben in der Regel diese Probleme nicht.

<sup>9</sup>Siegfried WICHMANN, Carl Spitzweg und die französischen Zeichner Daumier, Grandville, Gavarni, Doré, Ausstellung Haus der Kunst München, 23. November 1985 - 2. Februar 1986, München 1985 oder ders., Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte, Frankfurt am Main/Berlin 1991. Wichmann entlarvt Spitzweg als kritischen und geschäftstüchtigen Zeitgenossen, der den Neuerungen in der Kunst aufgeschlossen gegenüberstand und nicht im geringsten mit jenem „armen Poeten“ in der Dachkammer verwechselt werden darf. Auf die politischen Aktivitäten und Bildbezüge bei Hasenclever geht ein: Knut SOINÉ, Johann Peter Hasenclever: Ein Maler im Vormärz, Neustadt/Aisch 1990

ten muß.<sup>10</sup> Die Genremalerei wird als die für das Biedermeier charakteristische Kunstgattung verstanden, deren Inhalte jedoch nicht als Abbild einer engen und spießigen Wirklichkeit gelten dürfen, sondern als „Erzählung“ gemeint sind.<sup>11</sup> Wie die Historienmalerei ihren gattungsspezifischen Regeln Folge zu leisten hatte, unterlag auch das Genre bestimmten Gestaltungskriterien. Sich dieses bewußt zu machen, eröffnet einen Zugang, der über die Vorstellung der Kleinbürgeridylle als Beleg einer scheinbar biedermeierlichen Rückzugshaltung und beschränkten Lebenswelt hinausblicken läßt.

Gerade die Genremalerei, von den Akademien kaum geachtet und selten gefördert, entfaltete sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Unabhängig von Restriktionsmaßnahmen, wie sie z. B. aus Düsseldorf überliefert sind, wird sie von selbstbewußten Künstlern als zukunftsweisend erkannt und mit Nachdruck verteidigt. Weniger ihre erzählerischen Inhalte, sondern vor allem die Tatsache, daß diese Art der Malerei vehement vertreten wurde und sich zunehmender Beliebtheit erfreute, spiegelt die historische und gesellschaftliche Entwicklung zur Individualisierung und Mündigkeit einer wachsenden Bevölkerungsmenge wider. Aus dieser Perspektive lassen sich künstlerisches Schaffen wie auch historischer Verlauf zu einer Epoche des Biedermeiers vereinen.

Am Beispiel des „biedermeierlichen Rokokos“ wird diese weitgefaßte, vielfältige und kritische Vorstellung noch einmal nachvollziehbar. Als Prämisse gilt so ein Biedermeierbild, das sich weder rigide auf scheinbare, retrospektiv aufgesetzte „Epochengrenzen“ fixieren läßt, noch sich von vornherein stilistisch auf eine naive Naturtreue oder inhaltlich auf die heimelige Kleinbürgeridylle reduzieren muß.<sup>12</sup> Wie die biedermeierliche Malerei generell, so ist auch die Rokokorezeption nicht losgelöst von dem politischen und kulturellen Spannungsfeld zu beurteilen, auf das immer wieder rekuriert wurde. Es lieferte die Anregungen, auf Formen und Motive des 18. Jahrhunderts zurückzugreifen. Was auf den ersten Blick als harmlos beschauliche Rückwendung in eine frühere Epoche wirkt *ist* wohl Fiktion, die jedoch vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund eine besondere Aktualität erhält. Immer wieder wird der Rückgriff in die frühere Epoche, die Zitate charakteristischer Elemente, als Mittel der Kritik, als Symbol für die Zurschaustellung reaktionären und restaurativen Verhaltens verstanden. Damit bleibt der Bezug zur Gegenwart bestimmend.

---

<sup>10</sup> Klaus Albrecht SCHRÖDER, Kunst als Erzählung. Theorie und Ästhetik der Genremalerei, in: Gerbert FRODL, Klaus Albrecht SCHRÖDER (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992; vgl. zur Genremalerei des Biedermeiers auch: Gerbert FRODL, Wiener Malerei der Biedermeierzeit, Rosenheim 1987

<sup>11</sup> „Die Genremalerei ist Fiktion, nicht Realität.“ FRODL/SCHRÖDER 1992, S.9

<sup>12</sup> Vgl. Klaus Albrecht SCHRÖDER, Epocheneuphorie und Epochenillusion, in: Gerbert FRODL; Klaus Albrecht SCHRÖDER (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992, S.7f

Als „biedermeierliches Rokoko“ wird der Rückwendung zum 18. Jahrhundert ein Platz in der Kunstgeschichte zugesichert, welcher verdeutlicht, daß es sich dabei nicht nur um einseitige Interessen einzelner handelte, sondern logisch und konsequent in die allgemeine Entwicklung der Kunst, insbesondere die der Genremalerei eingebunden werden kann. Die Umwertung zu einem positiven Rokokobild vollzog sich vor allem innerhalb der Gattung des Genres, begleitet von einem literarischen Interesse an populären Schriften und Erzählungen des 18. Jahrhunderts. Erst knapp vor und verstärkt um die Jahrhundertmitte kommt es schließlich, unterstützt durch spezifisch künstlerische Argumente, zu einer neuen historisch orientierten Malkunst, die sich von dem hier als biedermeierlich Definierten absetzt.

Im folgenden werden zunächst anhand der Analyse eines Schlüsselwerks dieser Periode, nämlich Johann Peter Hasenclevers Gemälde *Jobs im Examen*, der Bezugsrahmen des biedermeierlichen Rokokos erschlossen, sowie anhand weiterer Beispiele die jeweiligen Deutungsmöglichkeiten, Anregungen und auch Vorbilder erörtert.

## 2. Ein Schlüsselwerk: Johann Peter Hasenclevers *Jobs im Examen*

Der Düsseldorfer Maler Johann Peter Hasenclever (1810-1853) scheint einer der wichtigsten Initiatoren für den Neuanfang der späteren Rokokomode zu sein. Wenn in der Regel auch nicht die Zeit des Rokokos selbst Hauptgegenstand seiner Bilder ist, so benutzt er doch Elemente des Rokokos wie die Allongeperücke und das Rocailledekor als Symbol des Veralteten und Nicht-Zeitgemäßen. Als Ausdruck einer überkommenen Epoche dienen sie ihm, häufig in humoristischem Kontext, als Mittel zur Verdeutlichung einer Kritik an aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen, zumindest einmal auch zur direkten politischen Stellungnahme.

In den Werken zur *Jobsiade* greift Hasenclever, 1837 zum ersten Mal, auf das Rokoko zurück. Angeregt wurde er durch das populäre humoristische „Heldengedicht“, die *Jobsiade* des Mülheimer Arztes und Freizeitdichters Carl Arnold Kortüm, das zuerst 1784 anonym erschien, Hasenclever aber in der um zwei Teile erweiterten vierten Auflage von 1824 vorgelegen haben dürfte.<sup>13</sup> Kortüm beschreibt darin in bewußt simplen Knittelversen unter ge-

<sup>13</sup> Der vollständige Titel der ersten anonymen Ausgabe, die in Münster und Hamm erschien, lautet „Leben, Meinungen und Thaten. Von Hieronymus Jobs, dem Candidaten, und wie er weiland viel Ruhm erwarb. Auch endlich als Nachtwächter in Sulzburg starb“. Der Hinweis auf die 4. Auflage von 1824 geht zurück auf Eva BÜTTNER, Zur humoristischen Graphik der Düsseldorfer Malerschule. Die Veröffentlichungen 1830 - 1850, Diss. Erlangen-Nürnberg 1981, S.140. Hier benutzte Ausgaben: D.C.A.K., Die Jobsiade. Ein grotesk=komisches Heldengedicht in drei Theilen, fünfte, neu revidirte und mit einem Titelkupfer nach Ramberg vermehrte, Auflage, Hamm, Crefeld 1839; Dr. K. Arnold Kortüm, Die Jobsiade. Ein grotesk=komisches Heldengedicht mit den Original=Holzschnitten in drei Theilen, Halle a.d.S., o.J.

zielter Mißachtung von Rhythmus und Versmaß die Erlebnisse eines faulen, vergnügungssüchtigen Theologiestudenten, der sich nach vielen denkwürdigen Abenteuern und einem gesellschaftlichen Abstieg doch noch zu einem ehrbaren Leben bekehren läßt. Die wichtigsten Darstellungen Hasenclevers geben sich als recht genaue Illustrationen des Textes zu erkennen.<sup>14</sup> Die humoristische Grundhaltung des Malers stimmt mit der des Autors überein.

Bereits das erste Gemälde zur *Jobsiade*, *Jobs Heimkehr* (Abb. 3) von 1837/38, gelegentlich auch *Der Renommist* betitelt, deutet an, in welcher Form Hasenclever Reminiszenzen des Rokokos verwendet und wie er sie verstanden haben möchte: Während Jobs in schneidiger Studentenkluft mit Federhut, Stulpenhandschuhen, Reithose, hohen Stiefeln, Peitsche und der Hand am Säbel trotz der erfolglosen Studienzeitforsch und verwegen sein Elternhaus wiederbetritt, ist die staunende Familie und das gediegene Heim im Kontrast zu ihm charakterisiert.<sup>15</sup> Vor allem der sich halb entsetzt, halb verwundert mit offenem Munde aus einem Rokokosessel aufrichtende Vater wird von Hasenclever als Gegenpart vorgestellt. Im Gegensatz zu Jobs modischer Kleidung trägt er einen Schlafrock und die gepuderte Zopfperücke. An der Wand im rechten Hintergrund ist sein Sonntagsstaat, ein kostbar bestickter Ausgehrock, Haube und eine große Allongeperücke aufgehängt. Wenn Jobs Auftreten und Erscheinung als überheblich und nicht sittsam von Kortum beschrieben und von Hasenclever dargestellt werden, so soll des Vaters Ausstaffierung auf Seriösität und Traditionsbewußtsein verweisen. Bekräftigt wird dieses Bild durch den „räumlichen Rahmen“, das Dekor und die Einrichtung, die Wappenkartusche und Tafelung der Tür, sowie die Ahnenbildnisse an der Wand. Die Rokokozitate symbolisieren hier Tradition, Althergebrachtes, Ordnung und Maßstab, denn der Vater, „Hans Jobs, ohne Gefahr erster ehrwürdiger Ratsherr war.“<sup>16</sup> Kortum beschreibt ihn als aufrichtigen, frommen, ein wenig studierten, gelegentlich phlegmatischen, aber großzügigen, pflichtbewußten und von allen hoch angesehenen Mann.<sup>17</sup>

Den Eindruck von Würde und Wichtigkeit vermitteln auch die schwarzen Roben und schweren Allongeperücken der Prüfer in den Bildern zu *Jobs im Examen* (Abb. 4). Seit 1838

---

<sup>14</sup>Verschiedene Autoren sprechen von freien Interpretationen des Textes; Hasenclever würde sich nicht eng am Text orientieren. Dem ist nicht so, was sich vor allem an der Münchner Version des *Examens* beweisen läßt: Anzahl der Personen und deren Charakterisierung stimmen mit der Beschreibung Kortums überein. SOINÉ 1990, führt in seinem aktualisierten Werkverzeichnis mehr als 45 Zeichnungen, Skizzen und Ölgemälde auf, die sich auf die *Jobsiade* beziehen. Weiterhin sind die populärsten Gemälde als Reproduktionsgrafik verbreitet worden. Eine Mappe, die 1844 bei Buddeus erschienen ist, enthält drei Blätter von einer ursprünglich geplanten, 18 Grafiken umfassenden Serie: *Jobs Heimkehr (Der Renommist)*, *Der Candidat im Examen* und *Jobs als Schulmeister*. Vgl. BÜTTNER 1981, S.139

<sup>15</sup>Jobs Kleidung erinnert an die sogenannte „Werthermontierung“, die Kleidung, in der sich Werther erschoss und die als Tracht „emancipierter Geister“ galt: aufgelöste Frisur ohne Zopf, blauer Frack, Messingknöpfe, gelbe Weste, Lederbeinkleider und Stulpenstiefel, runder Hut. Vgl. Jacob FALKE, *Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte*, 2. Theil, die Neuzeit, Leipzig 1858, S.297

<sup>16</sup>KORTÜM o.J., S.14

<sup>17</sup>ebenda

hat sich der Künstler in mindestens sechs Bleistift- oder Tuschezeichnungen und vier Ölgemälden dem 19. Kapitel des ersten Teils der *Jobsiade*, „Wie Hieronimus zum Kandidaten examiniert ward, und wie es ihm dabei erging“, gewidmet.<sup>18</sup> Die 1840 datierte Fassung, durch den 1850 angefertigten Nachstich von Peter Janssen auch die bekannteste Version, liegt der folgenden Betrachtung zugrunde.

Jobs, anders als bei seinem selbstbewußten Auftritt im Elternhause, ist hier mit dümmlich-naivem Gesichtsausdruck, hilfloser Gestik und in beinahe demütiger Haltung charakterisiert. Die Examinatoren, deren vermeintliche Würde und Bedeutsamkeit mittels Kleidung und Perücken zum Ausdruck gebracht werden, sind um einen großen runden Tisch versammelt. Dieser ist überhäuft mit dicken Büchern, Folianten und vielen Papieren, welche Bildung und Wissen symbolisieren, von deren Notwendigkeit sich Jobs in seiner Studienzeit dank unmäßiger Vergnügungen nicht überzeugen ließ. Entsprechend ist der Ausgang der Prüfung, im Bild durch die fragenden, kritischen oder Bestürzung ausdrückenden Mienen der Lehrer angedeutet.

Entscheidend für die Rokokorezeption ist, daß dieses Gemälde mehr als nur Zitate vorstellt, sondern Handlung, Figuren und Ambiente deutlich in die frühere Epoche versetzt. Während in *Jobs Heimkehr* anhand von Requisiten nur knapp auf die Zeit des Ereignisses verwiesen wird und eigentlich der Eindruck eines bürgerlich-biedermeierlichen Familienbildnisses in typischer Innenraumdarstellung vorherrscht, geht Hasenclever hier einen Schritt weiter: Nicht nur die Allongeperücken und Zopffrisuren verweisen auf das Rokoko, sondern mehr noch die reiche Stuckverzierung der Wand und Decke, insbesondere über der ebenfalls entsprechend ornamentierten Holztür und dem hinter einem Vorhang halb verdeckten Bücherregal, ebenso die farbliche Fassung der Wand - ein pastelliges Hellblau - und nicht zuletzt das Mobiliar. Anton Fahne, in seinen Beschreibungen zu Hasenclevers *Jobsiade* unübertrefflich, stellt die Besonderheiten des Raumes an den Beginn seiner Bildbetrachtung: „Wir finden die Frageherren in einem Saale versammelt, der mehr als bürgerlich geschmückt ist. Seine Bauart erinnert an den Kirchenstyl.“<sup>19</sup> Damit ist natürlich der Stil der Rokokokirchen und -bibliotheken gemeint.

Es ist naheliegend, Hasenclevers Interesse am Rokoko zunächst mit der schriftlichen Vorlage in Verbindung zu bringen. Die Versetzung der Handlung ins 18. Jahrhundert kann so mit der Entstehungszeit von Kortums *Jobsiade* begründet werden, in der Zopf und Perücke zum täglichen Erscheinungsbild zählten. Tatsächlich hat Hasenclever sich sehr eng an Kortums Text orientiert, denn über die bloße Abbildung der Rokokoelemente hinaus, schließt er

<sup>18</sup>SOINÉ 1990, Werkverzeichnis S.235-327

<sup>19</sup>Anton FAHNE, Hasenclever's Illustrationen zur *Jobsiade*, Bonn und Köln 1852, S.16-17

sich durchaus auch in seiner humoristischen und kritischen Bewertung des Rokokos an Kortum an. Der Autor hat sich nämlich nicht nur vorurteilsfrei beschreibend der Allongeperücke und Zopffrisur gewidmet, sondern immer wieder ganz bestimmte Inhalte und Eigenschaften wertend mit ihnen verbunden. Entgegen der Vermutung, daß Kortum gar nicht explizit auf Selbstverständliches seiner Gegenwart, nämlich die eben erwähnte Haartracht, verweisen müßte, bestimmt er sie zur Symbolträgerin. Deutlich wird dieses z. B. bei der Charakterisierung des Spitzbuben Baron von Hogier im 11. Kapitel des ersten Teils, der immer als „Herr mit der großen Perücke“ beschrieben wird. Als Attribut für einen seriösen, vertrauenserweckenden Eindruck war sie ihm unverzichtbar bei seinen schlitzohrigen Betrügereien, auf die auch der naive Jobs hereinfiel: „Herr von Hogier hat mir dazumalen von Person und Wesen höchlich gefallen, denn sein reiches Kleid und große Perück nahm mich schon ein, im Augenblick.“<sup>20</sup> Daß die Haartracht des Rokokos auf Reputation und gesellschaftliche Stellung schließen läßt, wird auch im zweiten Teil der *Jobsiade* deutlich, in dessen 8. Kapitel er die zwei renommiertesten Advokaten des Schwabenlandes beschreibt und zur Veranschaulichung einen Holzschnitt mit den Portraits der beiden Herren einfügt (*Abb. 5*). Als kennzeichnend für ihre Erscheinung sind Allongeperücke, Zopf und Frack zu nennen. Wiederum ist es also die höfische Tracht des 18. Jahrhunderts, die zuerst mit bestimmten Vorstellungen von Würde, Ansehen und auch Bildung verbunden wird. Indem Kortum jedoch gleichzeitig den Charakter der Herren Anwälte als korrupt und opportunistisch beschreibt, entlarvt er ihre äußere, Seriösität verheißende Erscheinung als bloße Fassade. Dies trifft natürlich ebenso auf den Schurken Hogier zu. In dem Widerspruch zwischen äußerem Bild und innerem Wesen liegt die Ironie und der Humor, der sich auch in den Darstellungen Hasenclevers offenbart.

Zurück zu Jobs Examen, das von Kortum ganz ausführlich beschrieben wird. Die Prüfer werden namentlich vorgestellt und detailliert charakterisiert. Es sind renommierte Persönlichkeiten, die sich individuell hervorgetan haben, sei es durch wichtige Publikationen, vorbildlichen Lebenswandel und besondere gesellschaftliche Verdienste - natürlich von Kortum in dem humorvoll-ironischen Stil geschildert, der sogleich auch die menschlichen Schwächen hinter der würdevollen Fassade durchscheinen läßt. So werden auch hier Perücke und Rokoambiente, also das äußere Erscheinungsbild für den Eindruck von Wichtigkeit und Würde, Traditionsverhaftetheit und Prinzipientreue benutzt und gleichzeitig ins Lächerliche gezogen. Hasenclever entspricht in seinem Bild dieser Vorstellung und symbolhaften Verwendung des Rokokos.

Das Interesse Hasenclevers gerade an Kortums Werk verweist auf weitere Verständnisebenen. Die Anlehnung an ein humoristisches Werk populärer Literatur offenbart typisch

---

<sup>20</sup>KORTUM, *Jobsiade*, Halle o.J., S.107

Biedermeierliches; sie stellt Hasenclevers Bilder in einen aktuellen, zeitgemäßen Kontext. Besonders beliebt waren nämlich Bücher, die sich auf humorvolle Art und Weise dem Aufstieg und Fall des engstirnigen Spießbürgers widmeten, nämlich jenem Typus, dem das Biedermeier letztendlich seinen Namen verdankt. Die Charakterisierung Jobs' als naiv und borniert entspricht annähernd dieser Vorstellung, wie auch die anderen Personen, vor allem der Vater und die im weiteren Verlauf der Handlung auftretende Betschwester, schließlich auch Jobs' Gattin, an die typischen Witzfiguren der Biedermeierzeit denken lassen. Zwar stammt Kortums Werk noch aus dem 18. Jahrhundert, doch ist seine ungeheure Popularität im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts begründet, als man großes Vergnügen an dieser Art von Literatur mit seinen typischen Charakteren entdeckte. In der Folge waren ähnliche Werke stark verbreitet, zu denen dem Titel nach schließlich auch noch *Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer...* von 1849 zu rechnen ist, in welchem mit Sicherheit Anregungen von Kortum und Hasenclever verarbeitet wurden, denn Illustrationen dazu schuf der Düsseldorfer Malerkollege Adolf Schroedter.<sup>21</sup> Entgegen den anspruchsvollen, literarischen Epen, die als Vorlagen der akademischen Malerei kursierten, offenbart die Orientierung an einem in den eher weniger intellektuellen Kreisen bekannten Werk Bürgernähe und Aktualitätsbewußtsein. Denkt man darüber hinaus an Hasenclevers Biographie im Kontext des zeitgenössischen Kunstschaffens, so läßt sich weiteres entschlüsseln.

Die Situation der Malerei in Düsseldorf darf als bekannt vorausgesetzt werden.<sup>22</sup> Während unter Cornelius die idealistische Monumentalmalerei biblischer und historischer Themen gefördert wurde, herrschte unter Schadow vor allem das religiöse Nazarenertum. Die von ihm befürwortete und offiziell unterstützte Historienmalerei schöpfte ihre Inhalte aus Bibel, nationaler Geschichte, insbesondere aber aus der Literatur, den mittelalterlichen Epen, Shakespeare und heroischen Erzählungen. Die romantisch verklärende Sicht fand international großen Anklang, doch auch das Bedürfnis nach einer eher gegenwartsbezogenen Genremalerei war vorhanden. Ähnlich wie Adolf Schroedter, der mit seinen den davonschwimmenden Fellen nachweinenden *Lohgerbern* das *Trauernde Königspaar* Karl Friedrich Lessings, der akademischen Richtung zuzuordnen, parodiert, in seinem *Don Quixote* (Abb. 6), dem jämmerlichen Ritter, den *Krieger und sein Kind* Hildebrandts lächerlich macht, ist Hasenclevers Jobs als humoristische Kritik der Düsseldorfer Malerei generell verstanden

<sup>21</sup>Thaten und Meinungen des Herrn Piepmeyer, Abgeordneter zur constituierenden Nationalversammlung zu Frankfurt am Mayn, J.H.D. und A.S., Professoren der Frescomalerei, zu haben bei C. Jügel am Roszmarkt in Frankfurt (1849), zitiert bei GEISMEIER 1979, S.13

<sup>22</sup>Vgl. Wolfgang HÜTT, Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, Nachdruck Leipzig 1984; Eduard TRIER und Willy WEYRES (Hrsg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland in fünf Bänden, Bd.3, Malerei, Düsseldorf 1979; Wend KALNEIN (Hrsg.), Die Düsseldorfer Malerschule, Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Düsseldorf, Düsseldorf 1979 und Mathildenhöhe Darmstadt 1979, Mainz 1979

worden.<sup>23</sup> Indem er sich nicht ein heroisches Epos, sondern Kortums Persiflage in Knittelversen als Vorlage nahm, ironisiert er die Düsseldorfer Vorliebe für die Literaturmalerei, in der es in erster Linie um die Thematisierung tugendhafter Ideale ging. Die Darstellung eines Antihelden und seines vorwiegend liederlichen Lebens kann zwar in der Tradition Hogarth-scher Bildthemen, die mittels Druckgrafik in jener Zeit gerade in Düsseldorf stark verbreitet waren, erklärt werden, doch dürfte das Publikum diese Malerei eher im Zusammenhang mit jener ernsten, offiziellen Historienmalerei verstanden haben:<sup>24</sup> Die bei Soiné erwähnte Verwechslung von Lessings *Hus vor dem Konzil in Konstanz* mit Hasenclevers *Jobs im Examen* macht dies offenbar.<sup>25</sup>

Über den allgemeinen Bezug zur Düsseldorfer Literaturmalerei hinaus ist von *Jobs im Examen* bereits von der zeitgenössischen Kunstgeschichtsschreibung eine Parallele zur kritikwürdigen, da veralteten Situation der Universitäten gezogen worden: „Die kopfschüttelnden Rächer an einer verschwärmten Studienzeit sind aber in der That ganz außerordentlich wackere, treffliche, alte Gesellen, von den man die Analogien noch heute auf allen deutschen Universitäten trifft.“<sup>26</sup> Doch nicht nur eine generelle Bildungskritik, wie Soiné sie ausführt, greift, auch die konkrete persönliche Situation Hasenclevers in Düsseldorf läßt sich mit dem Examensbild verknüpfen.<sup>27</sup> Während Schadow bekanntlich zunächst die Genremalerei duldet, da jeder Künstler sich individuell entfalten sollte, diese nur nicht offiziell vertreten ließ, so änderte sich seine tolerierende Haltung nach einer Italienreise 1830. Geläutert und von zunehmend religiös-romantischen Gefühlen geleitet, bekannte sich Schadow immer ausschließlicher zu dem inzwischen allerdings schon veralteten nazarenischen Kunstideal. Das Publikum hingegen schätzte die mehr und mehr durch den Kunstverein verbreitete Genremalerei, für die sich ja auch Hasenclever ganz und gar entschied. Dieser Konflikt bewegte schließlich Hasenclever und auch andere dazu, von Düsseldorf nach München zu ziehen, wo auch *Jobs im Examen* entstanden ist. Auf die Auseinandersetzung zwischen dem veralteten, rückwärtsgewandten und religiösen Akademiedirektor Schadow, der den zeitgenössischen Neuerungen gegenüber nicht aufgeschlossen war, sondern sich immer mehr auf Tradiertes und Überkommenes berief, könnte das Examensbild durchaus anspielen: Der Bildungsballast

---

<sup>23</sup> Vgl. Abbildungen in: HÜTT 1984, Tafel 48 oder Abb.61 Adolf Schroedter, Die trauernden Lohgerber, 1832, Abb.54 Karl Friedrich Lessing, Das trauernde Königspaar, 1830, Abb.46 Theodor Hildebrandt, Der Krieger und sein Kind, 1832. Zum Don Quixote als Identifikationsfigur der jungen Künstlerschaft und Symbol für die Genremalerei siehe auch Kapitel III.4.

<sup>24</sup> Marianne RISCH, Die Druckgraphik englischer Genremaler und die Düsseldorfer Malerschule 1820-1850, Diss. Kiel 1986

<sup>25</sup> SOINÉ 1990, S.82-83

<sup>26</sup> Wolfgang MÜLLER von KÖNIGSWINTER, Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren, Leipzig 1854, S.280

<sup>27</sup> SOINÉ 1990, S. 81-83

der Literturmalerei wird durch den Bücherberg auf dem Tisch symbolisiert, die Tracht des 18. Jahrhunderts meint das unflexible Beharren auf alten Formen und überkommenen Regeln.<sup>28</sup> Als Bekräftigung läßt sich das Lutherbildnis in der Stukkatur oberhalb der Eingangstür heranziehen, das so gar nicht in die rokokohafte Rahmung paßt und darum besondere Aufmerksamkeit verdient. Die Unstimmigkeiten an der Düsseldorfer Akademie hingen auch mit den unterschiedlichen Konfessionen zusammen. Wie von Uechtritz beschreibt gab es die ältere, protestantische Generation um den zugereisten Schadow, während die jüngere Schülergemeinde der rheinischen Gegend, so auch Hasenclever, bekanntlich dem Katholizismus angehörte.<sup>29</sup> Die Rheinländer fühlten sich durch die zugereisten Protestanten, insbesondere aber durch Schadow und sein strenges Aufnahmeverfahren zurückgesetzt. Beziehen wir das Examenbild auf die Düsseldorfer Verhältnisse, so kann man den Luther im Rokokorahmen wie auch die ehrwürdigen Herren Examinatoren mit ihrem Bücherwissen als Anspielung auf Religion, Kunstauffassung und Anspruch Schadows interpretieren. Die nun schon geläufige Verbindung von Rokoko mit der Vorstellung von Tradiertem, Überkommenem und im negativen Sinne mit dem Unmodernen, Zopfigen wird auf die aktuelle Situation übertragen und ist sicherlich intern auch so verstanden worden. Nicht zuletzt das Thema des theologischen Examins läßt sich als Verweis auf die religiöse Malerei und Schadows veraltetes Nazarenertum verstehen - will man nicht den Bezug zum Verfall der religiösen Sitten, an den Jobs liederlicher Lebenswandel im ersten Teil des Buches erinnert, generell gelten lassen.

Was die Kritik an der theologischen und volksfrömmigen Praxis der Zeit betrifft, so beschreibt Max von Boehn ausführlich das laxer Verhalten von Predigern und Priestern.<sup>30</sup> Als Folge der Aufklärung und des sittlichen Verfalls durch die französische Fremdherrschaft verursacht, reduzierten sich die Predigten laut Boehn auf „moralische Gemeinplätze oder wurden zu Nutzenwendungen für den Gebrauch des täglichen Lebens.“<sup>31</sup> Die Bibel wurde nicht mehr gelesen und statt Kirchengesängen erschollen Studentenlieder von der Kanzel: „Ein freies Leben führen wir, ein Leben voller Wonne“.<sup>32</sup> Bibelglauben und Orthodoxie wurden zu Zielscheiben schlechter Witze, und selbst Vertreter des geistlichen Standes schlossen sich jener die Religion mißachtenden Haltung an. Boehns Ausführungen sind sehr drastisch und tragen einen beinahe satirischen Charakter, so daß der Leser geneigt ist, nicht alle der beschriebenen

<sup>28</sup>Der Bücherberg läßt auch an Schroedters *Don Quixote* denken, der zwar in der Theorie, angeregt durch die vielen Erzählungen die größten Abenteuer bewältigt, für die Praxis mit dieser Art der Vorbildung aber denkbar schlecht ausgerüstet ist - man beachte seine zerlumpte Kleidung - und jämmerlich scheitert.

<sup>29</sup>Vgl. Friedrich von UECHTRITZ, *Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben*, 2 Bände, Düsseldorf 1839-1840

<sup>30</sup>BOEHN o.J., S.199-245

<sup>31</sup>BOEHN o.J., S.200

<sup>32</sup>zitiert nach BOEHN o.J., S.201, der sich auf Wolfgang Menzels Erinnerungen an den Predigtbeginn eines Geistlichen in Waldenburg beruft.

Untugenden wörtlich zu nehmen. Die Stimmung allerdings dürfte wohl nicht ganz falsch getroffen sein, so daß sich vor diesem Hintergrund das theologische Examen des weltoffenen Kandidaten Jobs ein weiteres Mal als durchaus realitätsbezogen und aktuell entpuppt.

Gerade dieser Aktualitätsbezug läßt Hasenclever als wachen, am kulturellen und gesellschaftlichen Geschehen interessierten Zeitgenossen erkennen, von dem man nicht erwarten kann, daß er aus verklärenden und idealisierenden Gründen auf das Rokoko zurückgreift, sondern es ganz gezielt als Bildmittel einsetzt, um bestimmte kritikwürdige Inhalte hervorzuheben.

Ein weiteres Mal benutzt Hasenclever Elemente der Rokokozeit, um symbolisch auf das Überkommene und Veraltete hinzuweisen. Auf seinem einzigen Historienbild *Arbeiter und Stadtrat* (Abb. 7), das auch in mehreren Fassungen entstanden ist und hier in der endgültigen Version von 1848/50 vorliegt, zeigt er einen Vorfall der 1848er Zeit.<sup>33</sup> Der historische Hintergrund muß an diesem Ort nicht ausführlich besprochen werden, wohl aber gilt zu beachten, daß Hasenclever hier ähnlich wie auf dem Examensbild die Räumlichkeit, den Sitzungssaal des Stadtrates, gestaltet hat. Zarte Rokokostuckaturen auf pastellblauem Grund und Herrscherbildnisse in zierlichen, goldenen Rokokobilderrahmen bestimmen den Eindruck des Repräsentations- und Tagungsorts einer systemkonformen Stadtvertretung. Hasenclever setzt das Rokoko hier ganz gezielt als Symbol ein, um den auf Tradition und konservative Werte bedachten Magistrat zu charakterisieren, im Gegensatz zu den sich vor ihm versammelten, soziale und wirtschaftliche Veränderungen fordernden Arbeitern. Selbst auf die ungerecht verteilten Besitzverhältnisse und das Elend der Bauern und Arbeiterschaft - ein wesentlicher Faktor der 48er Revolution - wird durch das Rokoko in seiner Kontrastwirkung verwiesen. Als Kunststil und gleichzeitig Sinnbild einer absolutistischen Staatsauffassung, höfischer Verfeinerung und verschwenderischer Lebenshaltung, ist es ja bereits mit der großen französischen Revolution verbannt worden: Es darf nicht übersehen werden, daß die luxuriöse Kleidung und die enorm kostspieligen Ausstattungen im 18. Jahrhundert, die für die bildliche Rezeption des Rokokos entscheidend sind, nicht der alltäglichen Tracht und Lebensform entsprachen, sondern quasi als Standeszeichen des Adels und einer kleinen, begüterten Oberschicht fungierten und somit als Ausdruck elitärer, aristokratischer Lebenseinstellung verstanden wurden. Als man sich in der Revolution von der alten Herrschaft befreite, verurteilte man auch ihre Moden, verbrannte Reifrock und Perücke, zerstörte Porzellan, Glas und Möbel.

---

<sup>33</sup> Vgl. SOINÉ 1990, Werkverzeichnis S. 235ff; J. Christof ROSELT, „Arbeiter und Stadtrat“ von Johann Peter Hasenclever, in: Romerike Berge. Zeitschrift für Heimatpflege im Bergischen Land, Heft 2, Nov. 1966, S.73-79; Rolf ANDREE, Neuerwerbung; Hasenclevers „Arbeiter vor dem Magistrat“, in: Düsseldorfer Museen Bulletin XI, 1, 1979, S.409-410

Das Scheitern napoleonischen Machtstrebens wurde auf dem Wiener Kongreß mit der „Restauration“ besiegelt. Die politische Lösung versetzte viele alte Herrscher zurück in ihre Regierungsfunktionen. Zur Legitimierung und für die Repräsentation der zurückgewonnenen Macht bedurfte es nun jedoch entsprechender Signale und Ausdrucksformen. Nicht nur in Frankreich mit der Rückkehr der Bourbonen auf den Kaiserthron, sondern auch im deutschsprachigen Raum kehrten Elemente des Rokokos zurück, im höfischen wie auch im alltäglichen Leben, die die Bereiche der politischen Reaktion und Restauration sichtbar machten. So begann man in Wien seit den dreißiger Jahren bekannte Stilformen des 18. Jahrhunderts aufzugreifen und in der Mitte der vierziger Jahre wurden Palais wieder ganz und gar im Rokoko ausgestattet, z. B. das Palais Fries-Pallavicini. Die Erzherzogin Sophie hielt für ihren Sohn Kaiser Franz Joseph ebenfalls das Rokoko für standesgemäß und ließ 1850 sein Appartement in der Hofburg wieder im „Blondelschen Stil“, d. h. im Rokoko einrichten.<sup>34</sup> Andernorts wurde im militärischen Bereich die Zopfperücke wieder eingeführt und damit demonstrativ an die autoritäre Staatsorganisation vor der französischen Revolution angeknüpft, nicht zuletzt auch preußisches Ordnungsdenken rekapituliert.<sup>35</sup>

Abschließend sei festgehalten, daß Hasenclever Elemente des Rokokos, wie Allongeperücke, Zopffrisur und Raumdekor symbolhaft verwendet. Sie bedeuten für ihn Überkommenes, Altes, Erstarrtes in den überlieferten Regeln und Anordnungen. Wenn sie nach außen auch Würde und Respekt einflößen mögen, so verbirgt sich hinter dieser Fassade Konservatismus, das Festhalten an einer veralteten Form. Sein Bild vom Rokoko entspricht der überlieferten Tradition. „Zopfig“ ist der charakterisierende Begriff, der auch im Sprachgebrauch geläufig wird. „Der Zopf hängt ihm hinten“, „das ist ein alter Zopf“ sind die Redensarten, die abwertend auf das Unmoderne und Veraltete verweisen. Wie sich bereits Kortum ironisch auf Perücke und Zopf bezieht, so benutzt auch Hasenclever das Rokoko in seiner Sicht und damit als Sinnbild für Überkommenes. Sein Bild entspricht einem zeitgenössischen kritischen Verständnis, das sich mit Inhalten und Formen der Großvätergeneration nicht mehr identifizieren will. Anschaulich beschreibt auch Boehn das Verhältnis zwischen der älteren Generation, die noch an den tradierten Sitten und der Etikette festhält, im Umgang jedoch wenig Verständnis von den Jüngeren erntet. Tatsächlich leben in der Biedermeierzeit noch einige, die den sie-

<sup>34</sup>Peter PARENZAN, Schöner Wohnen im Biedermeier und Vormärz, in: INGELHEIM 1990, S.37-38; Marianne ZWEIG, Zweites Rokoko. Innenräume und Hausrat in Wien um 1830-1860, Wien 1924

<sup>35</sup>FALKE 1858, S. 265-270. Falke beschreibt die Entstehung des Zopfes. Seine Erfindung wird Friedrich Wilhelm I. von Preußen zugeschrieben, der die Allongeperücke als Zeichen des Franzosentums ablehnte und stattdessen nur eine braune Stutzperücke anordnete. Die Soldaten mußten die Haare als Zopf zusammenbinden. Geistliche und Gelehrte hielten an der (Allonge)Perücke fest. - Der Kurfürst von Hessen führte für seine Soldaten die Zopfperücke als Symbol seiner zurückgewonnenen Herrschaft wieder ein. Vgl. Tilman P. KOOPS, Zwischen Restauration und Revolution: Deutschland 1815-1848, in: KARLSRUHE 1984, S.70

benjährigen Krieg erlebt haben und in ihrer Lebenshaltung vom 18. Jahrhundert geprägt wurden. Levin Schücking berichtet - so Boehn - „von seinem Großvater in Münster, welcher zereemoniös und feierlich beim Diner nie anders als in gepuderter Perücke mit Frack, Kniehosen und seidenen Strümpfen erschien und in seinen Erinnerungen an die stiftische Zeit weiterlebte, als regiert noch immer Maria Theresia.“<sup>36</sup>

Nur ein Bild ist ganz wie aus dem 18. Jahrhundert gehalten: *Jobs Examen*. Die Popularität durch mehrere Ausstellungen und Vervielfältigung als Kupferstich und Kunstvereinsblatt trugen zum Vorbildcharakter bei. In München entstanden und dort auch zuerst ausgestellt, dürfte es Künstlern weitestgehend Anregungen zur Auseinandersetzung mit dem 18. Jahrhundert gegeben haben; Johann Geyer mag nur einer von ihnen sein.

### **3. Antizeitgeist und Krähwinkeliade - Perücke und Zopf in der Karikatur und Druckgrafik des Biedermeiers und Vormärz**

Die verschiedenen Ausprägungen von Elementen des Rokokos als Symbole des Veralteten, Überkommenen und Rückwärtsgewandten im zeitgeschichtlichen, politischen Kontext werden noch deutlicher in der Druckgrafik, in den Illustrationen und Karikaturen der Biedermeierzeit und des Vormärz widergespiegelt.<sup>37</sup> Daß gerade mittels dieser Medien verbreitete Ansichten aufgegriffen und, umgekehrt, ebenso Meinungen geprägt wurden, liegt an ihrem spezifischen Charakter: In großen Mengen reproduzierbar konnten sie einem weiten Publikumskreis zugänglich gemacht werden. Darüber hinaus ermöglichte die Lithographie ein schnelles Reagieren auf aktuelle Vorkommnisse. Sie war geeignet, gerade politischen Ideen und Kritiken unverzüglich Ausdruck zu verleihen.<sup>38</sup> Die illustrierten Zeitschriften benötigten für ihre meist in Holzschnitt ausgeführten Abbildungen länger. Doch zwischen Zensurmaßnahmen und deren Lockerungen boten sie einen schmalen, manchmal auch breiteren

---

<sup>36</sup>BOEHN o.J., S.490-492

<sup>37</sup>Sylvia WOLF, Politische Karikaturen in Deutschland 1848/49, Diss. München 1982; Remigius BRÜCKMANN (Hrsg./Bear.), Politische Karikaturen des Vormärz (1815-1848). Europäische Kulturtage Karlsruhe 21. März bis 23. April 1984, Badischer Kunstverein e. V., Karlsruhe 1984; Kurt KOSZYK, Deutsche Karikatur im Vormärz und in der Märzrevolution 1848/49, in: Gerd LANGEMEYER, Gerd UNVERFEHRT, Herweg GURATZSCH und Christoph STÖLZL (Hrsg.), Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe, München 1984, S.415-423; Walter KOSCHATZKY (Bearb.), Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik [Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle der Hypostiftung München, 5. Juni - 18. Oktober 1992], München 1992

<sup>38</sup>Georg PILTZ, Geschichte der europäischen Karikatur, Berlin (Ost) 1976, S.166: Flugblattlithographien waren in wenigen Stunden herstellbar. Die meisten Flugblätter waren anonym oder inkognito in Verfasser und Herstellungsort. Sie wandten sich an die Masse des Volkes und waren sehr populär. Dies belegen die lithographierten Flugblattkarikaturen, die in der 48er Zeit in der Nationalversammlung angeregt und oftmals noch bis Ende der Sitzung fertiggestellt, gedruckt und verteilt wurden.

Grat für Widerspruch und Kritik in Form von Bildwitzen, Karikaturen und satirischen Texten. Die bekanntesten Periodika waren der Berliner *Kladderadatsch*, die humoristischen Münchner *Fliegenden Blätter*, für die so namhafte Künstler wie Schwind und Spitzweg zeichneten, oder die *Düsseldorfer Monatshefte*.<sup>39</sup> Letztere wurden von der Düsseldorfer Künstlerschaft ins Leben gerufen. Ihre ganzseitig eingefügten Lithographien sind die qualitativsten Beispiele deutscher Karikaturen und Bildwitze der Zeit, die den Vergleich mit Daumier oder Gavarni nicht zu scheuen brauchen. Sie wurden vorbildlich für eine Unmenge kleinerer Zeitschriften, die während der Revolutionszeit, vor allem im Jahr der Pressefreiheit zwischen März 1848 und 1849, wie Pilze aus dem Boden schossen.

Perücke und Zopf wurden auf Flugblättern, wie auch in den Zeitschriften für die Kritik an der aktuellen politischen Situation benutzt. Sie versinnbildlichten das Alte Regime, wie es mit Napoleon eigentlich abgeschafft, an das aber dank der Entscheidungen des Wiener Kongresses in der Restaurationszeit doch wieder angeknüpft wurde. Die enttäuschten Hoffnungen auf ein geeinigtes, mündiges Vaterland fanden in den Studentenunruhen nur ihren vernehmbarsten Ausdruck. Legendär war das Wartburgfest im Oktober 1817, auf dem ein „Haufen verwilderter Professoren und verführter Studenten“ „Feuergericht“ über Symbole der Reaktion hielt: Zopf, Ulanenschnürleib und Korporalstock wurden - neben Büchern und anderen Gegenständen - demonstrativ verbrannt.<sup>40</sup> Politische Unterdrückungen, die dann 1819 in den „Karlsbader Beschlüssen“ gesetzlich fixiert wurden, waren die Folge. Als eine Reaktion hierauf blieb der anonyme Protest. Treffendes Beispiel dafür sind zwei kolorierte Radierungen, die später Johann Michael Voltz (1784-1858) zugeschrieben werden konnten. Die eine zeigt den Zeitgeist (*Abb. 8*) als bewaffneten Revolutionär mit Flügeln und Bocksbeinen über der Erdkugel, die andere den Antizeitgeist als Esel in Hoftracht, mit Allongeperücke und den uralten Rechten unter dem Arm (*Abb. 9*). Eine Vielzahl symbolischer Anspielungen verweist in bissiger und sogar bössartiger Manier auf den verwerflichen Charakter dieses Vertreters des Feudalismus. Sein Steckenpferd ist der auf Kain und Abel zurückgehende Stammbaum, gleichzeitig als Legitimierung seiner vermeintlichen Vorrangstellung zu interpretieren. Auf das höfische Jagdvergnügen deutet der Falke. Das Nachtgetier (Eulen, Fledermäuse, Reptilien und Kröten) und -gewächs, die untergehende Sonne und verlöschende

<sup>39</sup> KLADDERADATSCH. Organ für und von Bummler (Jg.3ff: Humoristisch-satyrisches Wochenblatt), Red. E. Dohm, Berlin 1848-1944; FLIEGENDE BLÄTTER, Hrsg. S. Braun und F. Schneider, München 1845- 1846; DÜSSELDORFER MONATSHEFTE mit Illustrationen von Camphausen, Canton, Lorenz Clasen, Fröhlich, Hasenclever, Hildebrandt, Hosemann (Berlin), Hübner, Jordan, Krafft, Lessing, Leutze, Lilotte, Meyer (von Bremen), von Vormann, Ritter, Saal, Scheuren, Schrödter, Schwingen, Sonderland, Tidemand, Wieschbrink und mehreren Anderen. Redigiert von Lorenz Clasen, Düsseldorf 1847-1861

<sup>40</sup> Michael KANT (Hrsg.), Die Universität in der Karikatur. Böse Bilder aus der kuriosen Geschichte der Hochschulen, Hannover 1984, S.42-43

Kerze versinnbildlichen die erneut anbrechende dunkle Zeit. Die Errungenschaften der Freiheit, symbolisiert durch die am Boden liegenden Mützen und die schon zerbrochene Waage der Gerechtigkeit, werden mit Füßen getreten.<sup>41</sup>

Wenn auch bereits im 18. Jahrhundert die höfische Lebenshaltung und Standestracht Sozialkritik erfuhren und in Karikaturen der Lächerlichkeit preisgegeben wurden, so ist mit diesem Beispielpaar von Voltz eine andere, nämlich aktuelle, ausschließlich politische Ebene beschritten. Es spielt wohl keine Rolle, ob Voltz der Erfinder des Antizeitgeistes und der dazugehörigen Symbolsprache ist, oder nur derjenige, der ein bereits geläufiges, kritisches Gedankengut in der Radierung umsetzte. Tatsache ist, daß auf diese Weise charakteristische Elemente der absolutistischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts zu Symbolen der Reaktion umgeprägt wurden. Dieser politische Charakter schwingt in irgendeiner Form, mal eher harmlos-humoristisch, mal auch böseartig in den meisten Darstellungen von bezopften „Rokokomenschen“ bis in die 1848er Zeit mit. Die Gegenüberstellung mit dem aufgeklärt-demokratischen Zeitgeist, mit den „revolutionären“ Merkmalen (Bart, verwildertes Aussehen) ausgestattet, wird zum Topos. So zeichnete Philipp Veit in dem Pendant *Vormärzlich - Nachmärzlich* (Abb. 10) den Vertreter der Reaktion, dem der Zopf hinten hängt und den mit Kokarde versehenen Revolutionär, dem er, als geflochtener Bart, nun vorne hängt.<sup>42</sup> Damit ist die witzige Kritik nicht mehr nur auf die Vertreter der Restauration in der Metternich-Ära gerichtet, sondern auf die konkrete Situation der Märzrevolution übertragen.

Auf den ersten Blick unpolitisch, aber bei genauerer Betrachtung auch noch mit dem Voltzschen „Urbild“ zu verbinden, ist schließlich das Pendant *Höflichkeit im 18. Jahrhundert, Höflichkeit im 19. Jahrhundert* (Abb. 11), das Moritz von Schwind 1847 für die *Fliegenden Blätter* zeichnete. In dieser humoristischen Gegenüberstellung illustriert er treffend die nötigen Förmlichkeiten, die ein Galanthomme der jeweiligen Zeit aufbringen mußte, um sich einer Dame bei nasser Witterung mittels eines Schirms anzudienen und so Zugang zu ihrem Haus und womöglich zu ihrem Herzen zu erlangen.<sup>43</sup> Während sich der Kavalier der Rokokozeit in so umständlichen, weitschweifigen und gezierten Formulierungen verliert, daß die Dame derweil im Regen stehen bleiben muß, ist der Held des 19. Jahrhunderts in „demokratischer“ Vertrautheit der Verehrten schon fast zu nahe getreten. Vor allem sein Bart, seine an den Heckerhut erinnernde Kopfbedeckung, die legere Kleidung sowie der freie Umgangston und auch die Zigarre - das Rauchen in der Öffentlichkeit war zu jener Zeit in der Regel untersagt, oder wurde zumindest als Unsitte, zumal in Gegenwart einer Dame, be-

<sup>41</sup>BRÜCKMANN 1984, S.14

<sup>42</sup>Norbert SUHR, Christian Lotsch, Philipp Veit und Eduard von Steinle. Zur Künstlerkarikatur des 19. Jahrhunderts, Worms 1985, S.169

<sup>43</sup>FLIEGENDE BLÄTTER IV, No.126, 1847, S.45

trachtet - erinnern nicht nur zufällig an einen mittlerweile gesellschaftsfähigen, freiheitsliebenden Zeitgeist.<sup>44</sup>

Die humoristische und komische Seite der durch Rokokoelemente symbolisierten Rückwärtsgewandtheit im alltäglichen Leben, nämlich die durch Naivität und Obrigkeitshörigkeit provozierte Rückständigkeit im Verhalten und Kleingeistigkeit im Denken, wurde durch das im Jahre 1803 veröffentlichte Lustspiel *Die deutschen Kleinstädter* des Weimarer Dichters und Stückeschreibers August von Kotzebue begründet.<sup>45</sup> Es handelt sich dabei um eine Satire auf die rückständigen gesellschaftlichen Zustände in Deutschland. Angeregt wurde es von dem französischen Werk *La petite ville* von Benoît Picard, das 1801 im Odeon in Paris aufgeführt wurde, doch geht Kotzebue in seinen ironischen Anspielungen auf die realitätsfremde Kunstauffassung der deutschen Romantiker und in seiner typisierten Beschreibung von Ort und Charakteren über die französische Vorlage hinaus. Die Schilderung der Kleinstadt Krähwinkel - der Name ist eine Verballhornung von Jean Pauls *Krewinkel* aus *Das heimliche Klagelied der jetzigen Männer* (1800) - wird zu einem Symbol für Provinzialität und Rückständigkeit der deutschen Gesellschaft insgesamt. Das Stück war ungemein publikumswirksam und erfreute sich - wenn auch nicht bei Goethe, dem die antiromantische Kritik mißfiel - größter Beliebtheit. Es folgten zwei weitere Stücke aus Kotzebues Feder, *Carolus Magnus* (1806) und *Des Esels Schatten oder der Prozeß in Krähwinkel* (1810), die Konservativismus, Kleingeistigkeit und Provinzialität am Beispiel „Krähwinkel“ thematisierten. Auch andere Autoren ließen sich zu Nachfolgewerken inspirieren: Als bedeutendstes Stück muß Johann Nestroys *Freiheit in Krähwinkel* von 1848 hervorgehoben werden, das nun bewußt Gesellschaftskritik übt und die Ereignisse der Revolution auf die Kleinstadtsituation überträgt.<sup>46</sup> Die Protagonisten waren jene verzopften Beamten, wie in Kotzebues *Kleinstädtern* der Bürgermeister, dessen Statussymbol die Perücke ist, oder bei Nestroy mit eindeutig politischer Konnotation der reaktionäre geheime Stadtsekretär Reakerl Edler von

---

<sup>44</sup>Darüber hinaus dürfte mit dem zeitlichen Kontext zur Revolution auch auf den für eine kurze Phase gelockerten, in modernen Kreisen um Gleichberechtigung in Ehe und Freundschaft bemühten Umgang zwischen Mann und Frau hingewiesen sein. Über das Phänomen der freien Partnerwahl und Liebesheirat während der Revolutionszeit schreibt Carola LIPP, *Liebe, Krieg und Revolutionen. Geschlechterbeziehungen und Nationalismus*, in: Dies. (Hrsg.), *Schimpfende Weiber und patriotische Jungfrauen im Vormärz und der Revolution 1848/49*, Tübingen 1986, S.353-384

<sup>45</sup>August von KOTZEBUE, *Die deutschen Kleinstädter* (1803). Materialien zum Verständnis des Textes von Hans Schumacher, Berlin 1964

<sup>46</sup>Johann NESTROY, *Freiheit in Krähwinkel*. Posse mit Gesang in zwei Abteilungen und drei Akten, in: *Komödien*, herausgegeben von Franz H. Mautner, 3. Band, *Komödien 1846 - 1862*, Frankfurt am Main 1970, S.129-193. In Anlehnung an Kotzebues *Kleinstädter* entstand auch *Die falsche Prima-Donna in Krähwinkel*, *Original-Posse von Adolf Bäuerle*, erwähnt in: Günter BÖHMER, *Die Welt des Biedermeier. Grosse Kulturepochen in Texten, Bildern und Zeugnissen*, München 1968, S.292. Mit dem Titel *Die Revolution in Krähwinkel ist vorbei* wurde hingegen auch im KLADDERADATSCH No.11, 1848 auf der ersten Seite auf das Scheitern der Märzauflstände auf bissig ironische Weise reagiert.

Zopfen, die unbelehrbar und naiv an den überkommenen Regeln, am Zopfensystem, festhielten. Perücke, Haarbeutel und Zopf sind die Symbole des Alten Regimes. Die biedermeierlichen Dorfpotentaten und Möchtegernaristokraten wollten hier anknüpfen. Titel, Etikette sowie Tracht und Kopfschmuck waren Identifikationsträger. Sie galten der Orientierung von gesellschaftlich „oben und unten“, legitimierten zur Macht und forderten untertänlichen Respekt. Ein optisch nachvollziehbares, gesellschaftliches Modell würde ein sicheres, geregeltes Leben erleichtern. In einem Gespräch zweier Schauspieler in Kotzebues *Carolus Magnus*, wird diese Erwartung explizit ausgeführt. Die Befürchtung, daß die Haarbeutel derzeit doch wohl nicht mehr in Mode seien, wird mit folgender Bemerkung beruhigt: „Das versteht der Herr nicht. Ja, vor etlichen Jahren, da wurde alles weggeworfen, was die Natur nicht hatte wachsen lassen. Im Frack mit rund geschnittenen Haaren gingen Richter zur Session und Prediger auf die Kanzel. Degen, Haarbeutel, Manschetten, diese augenscheinlichen Beweise, daß man eben was rechts ist, und auch was rechts thut, waren dem Spotte Preis gegeben. Doch dem Himmel sei Dank, Alles kommt wieder in's alte Gleis; weil sich's im alten Gleise besser fährt und weil die Leute, die an ihren Haarbeutel denken müssen, fein an nichts anders denken können. ...“<sup>47</sup>

Es sind jedoch nicht nur die schreibenden Künstler, sondern vor allem auch die zeichnenden, die Krähwinkel zum unmißverständlichen Topos machten. Krähwinkeliaden nannte man Darstellungen, in denen die Borniertheit und Provinzialität der ewig Gestrigen humorvoll aufs Korn genommen wurde. Redensarten und doppeldeutige Begriffe wurden wörtlich aufgefaßt und verbildlicht und damit die Naivität der Dargestellten anschaulich vor Augen geführt.

Neben vielen anonymen Zeichnern gab es einige, die aufgrund ihrer Krähwinkeliaden Bekanntheit erlangten, z. B. Christian Gottfried Heinrich Geißler (1770-1844), sein Sohn Carl Peter (1802-1872) und Johann Schoeller (1782-1851).<sup>48</sup> Die Grafiken Geißlers wirken allerdings etwas schwerfällig, denn sie sind bildmäßig angelegt und der Witz ist ohne viel Esprit zu ausführlich illustriert. Häufig tragen seine Krähwinkler Bürger auch zeittypische, d. h. biedermeierliche Tracht.<sup>49</sup> Bissiger und schärfer in der Formulierung sowie knapper in der

<sup>47</sup> August von KOTZEBUE, *Carolus Magnus*. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Fortsetzung der deutschen Kleinstädter. Erschien 1806, in: Theater, 20. Band, Wien und Leipzig 1841, S.263-264

<sup>48</sup> Vgl. Arty WITTINGHAUSEN, Kunstfahrt nach Krähwinkel, in: Alte und moderne Kunst 9.1964, Nr.7, S.33-35. Wittinghausen meint, daß die Bezeichnung „Krähwinkeliade“ auf den Künstler Christian Gottfried H. Geißler (1770-1844) zurückgeht, der u. a. die Karten zu dem seit 1816 ungemein beliebten Gesellschaftsspiel *Der Diebstahl in Krähwinkel* entwarf. Geißler trat im Gegensatz zu den vielen unbedeutenderen und anonymen Krähwinkelzeichnern aufgrund seiner naturwissenschaftlichen und volkskundlichen Zeichnungen hervor. Er studierte vor allem das russische Volksleben und seine Trachten, zeichnete die Leipziger Völkerschlacht und illustrierte eine Vielzahl von Büchern, u. a. von Gellert, Kotzebue, und Herder. Vgl. Gustav WUSTMANN, Christian Gottfried Heinrich Geißler, der Zeichner der Leipziger Völkerschlacht, Leipzig 1912.

<sup>49</sup> Vgl. Abbildungen in WITTINGHAUSEN 1964, S.33-35, WUSTMANN 1912, S.94

Anlage sind die aquarellierten Radierungen von Johann Michael Voltz. In dem Beispiel *Der Herr Bürgermeister von Krähwinkel wird vor Ärger grün und hebt die Sitzung auf* (Abb. 12) von 1824 verzichtet er auf die Ausgestaltung des Hintergrundes zugunsten einer allerdings immer noch recht detaillierten Beschreibung des Ereignisses.<sup>50</sup> Seine Krähwinkler sind durch die symbolbeladenen Zöpfe, Haarbeutel und Manschetten charakterisiert, vor allem aber mit den Mitteln der Karikatur, wie die übertriebene Kennzeichnung der Physiognomien und Gesten, zu komischen Typen stilisiert.

Weniger geläufig ist wohl, daß auch berühmtere Künstler wie Moritz von Schwind die Mode der Krähwinkeliaden, die in den Jahren 1824 bis 1827 ihren Höhepunkt erreichte, mittrugen. Genau aus dieser Zeit stammen auch seine Erfindungen: Um 1824 zeichnete er ein Streichtrio in Rokokotracht, das sein Konzert vor leeren Sitzen abhalten muß: *Das Publikum in Krähwinkel ist ganz weg* (Abb. 13). Diese liebenswürdige kleine Szene sticht aus der Reihe der üblichen Krähwinkeliaden heraus. Ein älterer Herr mit Cello, eine zarte junge Dame am Cembalo und der flotte geigende Kavalier sind nämlich nicht karikierend dargestellt. Sie vermitteln durch ihre Tätigkeit ein ansprechendes Bild kultureller Verfeinerung. Der durch die Pointe nötige Verzicht auf die Darstellung der dummen Krähwinkler erlaubt es, die Musiker entgegenkommend ohne ironisch-satirische Verzerrungen darzustellen. Dem musikliebenden Schwind mag es schwer gefallen sein, auch sie als naive Kleinstädter zu kennzeichnen. So ruft die Szene einen durchaus positiven Eindruck vom Rokoko hervor. Anzunehmen ist allerdings, daß sie weniger durch die Vorstellung eines Hofkonzerts des 18. Jahrhunderts als unter dem Eindruck einer musikalischen Soirée der Romantik entstanden ist. Bekanntlich verkehrte Schwind auf sehr freundschaftliche Weise mit Franz Schubert.<sup>51</sup> Gerade in der Mitte der 1820er Jahre waren sogenannten Schubertiaden eine beliebte Beschäftigung für gesellige Abende, die Schwind auch zu künstlerischem Schaffen anregten.

1826 wurde eine Reihe weiterer Krähwinkeliaden Schwinds vom Wiener Verlag Armbruster & Trentsensky lithographiert herausgegeben, als sogenannte „Mandlbogen“, „Bilderbogen für Schule und Haus“.<sup>52</sup> Im Gegensatz zum *Konzert* sind sie aufgrund der kari-

---

<sup>50</sup>Die Karikaturen in Deutschland in der Biedermeierzeit und im Vormärz wurden generell für schwerfällig und zu ausführlich illustriert gehalten. Im Gegensatz zu den französischen und englischen Beispielen fehlt ihnen in der Regel die Knappheit, Leichtigkeit und der Biß, die sich durch Komposition und Zeichenstil bewirken lassen. So muß man bei vielen Beispielen auch eher von Bildwitzen sprechen, da sie nur durch einen erläuternden Text verständlich werden. Zum Karikaturbegriff und den Mitteln der Karikatur vgl. vor allem LANGEMEYER u.a. 1984.

<sup>51</sup>Moritz von SCHWIND, Briefe 1822-1870, Leipzig 1986

<sup>52</sup>Unklarheit herrscht allerdings über die Anzahl der von Schwind angefertigten Entwürfe. Während Otto GRAUTHOFF, Moritz von Schwind, München 1904, S.14-15, von nur 13 Lithographien spricht, findet sich bei Weigmann der Hinweis, daß „ursprünglich vier Blätter mit je neun Darstellungen in Klein-Quart, mit der Feder gezeichnet“ waren. „Inwieweit Schwind bei der lithographischen Ausführung beteiligt war, steht nicht fest.“ Otto WEIGMANN, Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart und Leipzig 1906, S.27, 52-

kierenden Darstellungsweise in engerem Zusammenhang mit den herkömmlichen Krähwinkeliaden zu sehen. Der Krähwinkler, der als Parodie auf den Heiligen Georg einen (Wind)Drachen erlegt (*Abb. 14*), läßt unverkennbar an die übertriebenen Physiognomien und Gesten der Voltzschen Karikaturen denken. Andere Beispiele Schwinds greifen deutlich auf die literarische Vorlage von Kotzebue zurück. So wird die in den *Kleinstädtern* auftretende, als überaus lästig charakterisierte Frau Ober-Floss- und Fischmeisterin von Schwind in einer amüsanten Szene als „unerträglich“ dargestellt (*Abb. 15*): Zwei Lakaien bemühen sich vergeblich, die Dame in einer Sänfte von der Stelle zu bewegen. Originell ist die fast wie ein Ornament wirkende, spiegelsymmetrisch angelegte kleine Zeichnung, in der der Bürgermeister von Krähwinkel „zu sich selbst kommt“ (*Abb. 16*).<sup>53</sup> Über den Bildwitz hinaus verweist das Beispiel durch die gehorsame Verbeugung noch einmal auf die Umgangsformen und den Respekt, die die reputierliche Erscheinung der aristokratischen Tracht des 18. Jahrhunderts evozierte und die nicht nur in den Krähwinkeliaden verulkt wurde.<sup>54</sup>

Schwinds Krähwinkeliaden zeichnen sich durch vignettenartige Knappheit aus. Sie sind oft auch ohne Begleittext erschließbar. Indem ihre bezopften oder mit Perücke versehene Hauptpersonen in unsinnige, Naivität bekundende Handlungen verwickelt sind, tragen sie zu einem humoristischen Bild vom Rokokomenschen bei.

Als Modeerscheinung beschränken sich die Krähwinkeliaden auf die Mitte der ersten Jahrhunderthälfte. Heute ist die Bezeichnung im allgemeinen Sprachgebrauch unbekannt, obwohl es Wortspiele - auch als Gesellschaftsspiele - und Bildwitze dieser Art immer wieder gibt. Ereignisse, die damals als Krähwinkeliaden galten, weil sie die Naivität und das Philistertum der Kleinstädter vorführten, werden nun wohl eher, mit Rückgriff auf eine andere Geschichte, als Schildbürgerstreiche bezeichnet.

Antizeitgeist und Krähwinkeliaden spannen jedoch den Bogen, unter dem Perücke und Zopf zu Symbolen und die Figur des Rokokohöflings zu einem Typus geprägt wurden. Je nach Kontext ist er, vor allem in Krisenzeiten wie nach dem Wiener Kongreß oder im Vormärz verstärkt oder ausschließlich politisch konnotiert, mal einfach als naiver, obrigkeitshö-

---

53, 536; vgl. auch KARLSRUHE 1984, S.174-176: hier werden 14 von ursprünglich 36 Blättern zu den Krähwinkeliaden erwähnt, die sich in der Staatlichen Sammlung München nachweisen lassen (Inv.-Nrn. 200880-200893).

<sup>53</sup> Letztes Beispiel erinnert, vielleicht nicht zufällig, an Kortums eigenhändige Illustration der beiden Advokaten aus der *Jobsiade*. Vgl. Abb 5.

<sup>54</sup> Kaspar Braun, der Herausgeber der *Fliegenden Blätter*, zeichnete die Geschichte von Herrn Poschius und seinem Rock, die als Münchener Bilderbogen erschien. Sie thematisiert den unsinnigen Respekt vor der äußeren Erscheinung: Der Dichter Poschius, mit Zopfperücke charakterisiert, wundert sich, daß ihm auf der Straße niemand Achtung zollt. Erst in seinem Sonntagsstaat, einem verzierten Rock des 18. Jahrhunderts, wird ihm Ehre zuteil: man verneigt sich untertänigst vor ihm, bzw. vor seinem Rock! In der Erkenntnis, daß Kleider zwar Leute aber nicht den Mann machen, verprügelt er zur Strafe das Kleidungsstück. Die Geschichte ist abgebildet in: Michael SCHWARZE, *Eine lustige Gesellschaft*. 100 Münchener Bilderbogen in einem Band, Zürich 1978, Nr.45

riger Kleinbürger und dummer, rückwärtsgewandter Spießler charakterisiert. Hier knüpft z. B. auch die Gestalt des langnasigen, dünnen Kritikers an, die Franz Graf von Pocci als Schattenriß entwarf (*Abb. 17*).<sup>55</sup> Nicht zufällig ruft er die verzopften Zensoren des Vormärz in Erinnerung, die „mit der Schere im Kopf“ auch an den harmlosesten Schriften und Äußerungen etwas zu kritteln und einzuschränken wußten. Eine Vielzahl anderer Beispiele ließe sich anführen. Das zentrale Motiv bleibt die die Rückwärtsgewandtheit symbolisierende Zopf. Adelbert von Chamisso hat dies in einem kurzen Gedicht wörtlich genommen: Die „tragische Geschichte“ wurde, anschaulich illustriert, 1845 in die *Fliegenden Blätter* aufgenommen (*Abb. 18*).<sup>56</sup>

„S’war Einer, dem’s zu Herzen ging,  
Daß ihm der Zopf so hinten hing,  
Er wollt es anders haben.

So denkt er denn: wie fang ich’s an?  
Ich dreh mich um, so ist’s gethan -  
Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Da hat er sich flink umgedreht,  
Und wie es stund, es annoch steht -  
Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Da dreht er schnell sich anders rum,  
S’wird aber noch nicht besser drum -  
Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Er dreht sich wie im Kreisel fort,  
Es hilft zu Nichts, in einem Wort:  
Der Zopf, der hängt ihm hinten.

Und seht, er dreht sich immer noch,  
Und denkt: es hilft am Ende doch -  
Der Zopf, der hängt ihm hinten.”

Der bisher für die Zeit des Biedermeiers und Vormärz erschlossene humoristische und karikaturistisch-kritische Charakter der Rokokorezeption offenbart eher beiläufig ein tendenziell negatives Verhältnis zu Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. Tatsächlich handelt es sich noch nicht um eine bewußte oder gar von historisch-antiquarischem Interesse geleitete Auseinandersetzung mit der früheren Kulturepoche. Diese Rokokorezeption ist in erster Linie aktuell, gegenwartsbezogen und im weitesten Sinne ideologiekritisch. Durch die Reduktion

<sup>55</sup>Dietrich LAUBE (Hrsg.), Franz Pocci. Kindereien, Frankfurt am Main 1976, S.10. Treffend kommentiert Pocci seine Figur: „Hier erscheint der Kritikus / Hat an allem gern Verdruß / Und weil er überall kritisiert / Ist er mit einem Zopf frisiert.“

<sup>56</sup>FLIEGENDE BLÄTTER I, München 1845, S.44-45

auf nur wenige, zum Symbol verdichtete Motive, wie Perücke und Zopf, ist eine Bildsprache entwickelt worden, mittels derer die Verhältnisse der Gegenwart kommentiert werden konnten, ohne direkt gegen die Restriktionsmaßnahmen reaktionärer Politik und Staatskontrolle zu verstoßen. Die Einschränkung der freien Meinungsäußerung durch das massive Einschreiten der Zensurbehörden und die Verweigerung politischer Partizipation führten erst zu einer indirekten Kritik, einer Kritik „auf Umwegen“. Die Verhöhnung und Verulkung des scheinbar der Vergangenheit zuzuordnenden Rokokomenschen entzieht sich oberflächlich betrachtet der Kontrolle und ist doch gleichzeitig im Rückgriff auf gerade dies bestimmte historische Muster um so schlagender.

#### 4. Der Kampf gegen den Zopf

Die Zopfperücke symbolisch für das Veraltete und nicht mehr Zeitgemäße zu verwenden, erscheint als Topos jedoch nicht nur im ausschließlich politischen oder allgemein gesellschaftskritischen Kontext. In seiner Übertragung auf die Situation der künstlerischen Entwicklung zwischen Realismus und Idealismus, offizieller Malerei und freier Kunstler-schaft in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird meist die Kritik an einem erstarrten Akademismus zum Ausdruck gebracht. Die negative Beurteilung der Kunst des Rokokos kann jedoch auch hier nur beiläufig festgemacht werden.

Die visualisierte Vorstellung ist der Kampf gegen den Zopf. Anschaulich und beziehungsreich wird er in einer gemeinsamen Lithographie von Adolph Menzel und Theodor Hosemann dargestellt. Es handelt sich dabei um das *Erinnerungsblatt an das Stiftungsfest der jüngeren Künstler zu Berlin am 31. October 1834* (Abb. 19). Der Verein der jüngeren Künstler in Berlin war 1825 in bewußter Abgrenzung zum älteren Berliner Kunstverein gegründet worden, welcher unter Johann Gottfried Schadow dem Akademiebetrieb nahestand.<sup>57</sup> Zunächst von wenigen jungen Kunstfreunden frequentiert wuchs seine Mitgliederzahl schnell an, und außer Künstlern traten auch wohlhabende Gönner und Dilettanten ein.<sup>58</sup> Über das anfänglich vergnügliche Miteinander im kleinen Kreis fand man als „Trutzvereinigung“ gegen die etablierte Kunst- und Philisterwelt den gemeinsamen Zweck und Rahmen.<sup>59</sup> Anstelle

<sup>57</sup> Karin BROMMENSCHENKEL, Berliner Kunst- und Künstlervereine des 19. Jahrhunderts, Diss. 1940, Berlin 1942; „...und abends in Verein“. Johann Gottfried Schadow und der Berlinische Künstler-Verein, 1814-1840, Berlin Museum 17. September bis 30. Oktober 1983, Berlin 1983

<sup>58</sup> Ingeborg BECKER, Theodor Hosemann (1807-1875). Ansichten des Berliner Biedermeier, Diss. Berlin 1981, S.34-35

<sup>59</sup> BROMMENSCHENKEL 1942, S.29, 41

eines dogmatischen Akademismus' mit Gipsstudium und Komponierübungen wurde eine realistische, dem Leben zugewandte Kunstauffassung gefordert, für deren Durchsetzung vor allem die offiziell geringgeschätzte Genremalerei geeignet erschien. Während Theodor Hosemann wohl bereits Ende der 1820er Jahre in den Verein eingeführt wurde, kam der um sieben Jahre jüngere Menzel erst 1834 hinzu.<sup>60</sup> Er wurde aufgrund seiner Lithographiefolge *Künstlers Erdenwallen*, zu der die offizielle Kunstkritik, namentlich Schadow, wohlwollend Stellung bezogen hatte, aufgenommen.<sup>61</sup>

Anlässlich des neunjährigen Bestehens des Vereins wurde ein Künstlerfest veranstaltet, auf dem eine humoristische Aufführung mit Don Quixote zum besten gegeben wurde und begeistert Aufnahme fand.<sup>62</sup> Don Quixote galt als Symbolfigur für die dem Genre zugetane, moderne Kunstauffassung, die Nazarenertum und Antikenstudium ablehnte. Adolf Schröders humoristisches Gemälde des *Don Quixote in der Studierstube* (Abb. 6) war nur wenige Wochen zuvor in der Akademie-Ausstellung gezeigt und in den jüngeren Künstlerkreisen als Prototyp der Genremalerei gefeiert worden, die man für zukunftsweisend hielt. Der Kampf gegen die alte Ordnung entspricht zwar der literarischen Vorlage von Cervantes, wird vor allem aber zum Bild der geistigen Aufbruchstimmung jener Zeit: Spürbar waren in den 1830er Jahren die Emanzipationsbestrebungen der sogenannten Jungdeutschen, d. h. liberaler, freiheitsliebender bürgerlicher Intellektueller. Die Pariser Juli-Revolution von 1830, aber auch das selbstbewußte Auftreten kritischer Köpfe wie Heine, Börne, Gutzkow, Laube u. a. ebneten den Weg für mutige und politische Stellungnahmen nicht zuletzt auch in Künstlerkreisen. Don Quixote wurde zu ihrem Symbol, „als moderner Künstler, als ‘Ritter vom Geiste’ à la Hegel“.<sup>63</sup> Auf dieses Geistesklima deutete zuerst Johannes Hartau in seiner ausführlichen Analyse des Erinnerungsblattes und erkennt darüber hinaus konkrete Entsprechungen in Ludolf Wienbargs *Ästhetischen Feldzügen*, die ebenfalls 1834 erschienen.<sup>64</sup>

Das Erinnerungsblatt nimmt auf das Künstlerfest und den Symbolcharakter des Don Quixote Bezug. Wie in einem comic strip folgen acht Szenen in vier Reihen aufeinander, wobei die erste und die letzte jeweils ein ganzes Register ausfüllen. Dargestellt ist in motivischer

---

<sup>60</sup>BECKER 1981, S. 35

<sup>61</sup>Christiane ZANGS, Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, Diss. Aachen 1987, Aachen 1992, S.17-23. Gottfried Schadow äußerte wohlwollende Kritik in: Allgemeine Preußische Staatszeitung, 14.1.1834

<sup>62</sup>Johannes HARTAU, Don Quijotes Ästhetische Feldzüge - das „Erinnerungsblatt“ von Menzel und Hosemann aus dem Jahre 1834, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle III, 1984, hrsg. von Werner Hofmann und Martin Warnke, Hamburg 1984, S.97-98

<sup>63</sup>Jost HERMAND, Adolph Menzel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1986, S.17

<sup>64</sup>HARTAU 1984, S.97-99; Ludolf WIENBARG, Ästhetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet, Hamburg 1834, neu herausgegeben von Walter Dietze, Berlin und Weimar 1964

Anlehnung an Schröders Bild als Eröffnung Don Quixotes Traum, mit Anspielung auf die Aufführung wie auf einer Theaterbühne, links umrahmt von einer Art Conférencier und dem Publikum, rechts vom bezopften Hoforchester. Im Traum erscheint die Dame Kunst, wie sie von einer Schar livrierter Herren mit Zopfperücke bedrängt wird. Don Quixote nimmt seine Vision als Herausforderung, gemeinsam mit Sancho Pansa den Kampf gegen die Feinde der Kunst zu führen. Deutlich werden in den folgenden Szenen die Angriffe gegen das religiös motivierte Nazarenertum und die auf das Mittelalter zurückgreifende Ritterromantik. Mit aller Vehemenz wird dann in zwei Bildfeldern der Kampf gegen den Zopf, nämlich gegen den erstarrten Akademismus und die klassizistischen Ideale fortgesetzt: Don Quixote, mit Palette, Laterne und einem Paar Hosen bewaffnet, stürmt auf einem geflügelten Ziegenbock - eine Parodie auf das Dichterroß Pegasus - den bezopften und uniformierten Professoren der Akademie entgegen. Die Hose gilt als Zeichen der Selbständigkeit, die jenen als Staatsbeamten nicht zuerkannt wird, die Laterne dient der Aufklärung im verzopften Akademiebetrieb. Einer, der als Menzels Lehrer Dähling in der Gipsklasse identifiziert wurde, ist bei der Erstürmung bereits zu Boden gegangen, ein anderer versucht verzweifelt, sich mit einer wie zum Schutzschild erhobenen Perücke gegen das Licht der Aufklärungslampe zu schützen. Befreit werden soll die Dame der Kunst, die hinter den wie vergittert erscheinenden Fenstern des Akademiegebäudes gefangengehalten wird.

Hartau deutet die bewegte Darstellung des Don Quixote auf dem Ziegenbock als Sinnbild für Enthusiasmus, Fruchtbarkeit und Sinnlichkeit. Es sind die Eigenschaften des Lebendigen, die er als Qualitäten der Genremalerei erkennt, und die als Gegenbild zum dogmatischen Akademismus erscheinen. Im weitergesteckten Rahmen stehen sie als „Kampfbegriffe des jungdeutschen Sturm und Drang gegen die klassisch-goethische Kunstauffassung“, die als erstarrt und abgelebt empfunden wurde.<sup>65</sup> Die konkrete Kritik richtete sich gegen die „Verbeamtung“ der Kunst, die in den Augen der Jüngeren durch die Unterordnung der Akademie unter landesfürstliche Geschmackswillkür zum Ausdruck gebracht wurde. Als symbolische Erkennungszeichen dieser Haltung galten Hoftracht und Perücke.<sup>66</sup>

Auch in der folgenden Szene wird noch einmal, wenn auch weniger symbolbeladen, der Kampf gegen den Zopf, also die Auseinandersetzung zwischen bürgerlich-realistischer und akademisch-idealistischer Kunstanschauung thematisiert: In einem wüsten Gemenge müssen sich die verzopften Akademiker in ihren eigenen heiligen Hallen zur Wehr setzen. Es ist bereits abzusehen, daß Don Quixote, von Sancho Pansa unterstützt, diese Feinde der Kunst

---

<sup>65</sup>HARTAU 1984, S.107

<sup>66</sup>„Dem Fürsten zu dienen, war inzwischen mit dem Begriff des freien Künstlertums nicht mehr vereinbar; selbst Goethe galt einigen vom Jungen Deutschland als ein Fürstendiener.“ Vgl. HARTAU 1984, S.106

zurückdrängen kann. Sie haben sich mit ihren Instrumenten und Zopferücken bewaffnet und versuchen sogar, sich mit den Gipsabgüssen antiker Statuen gegen die Verfolger zu verteidigen.<sup>67</sup> Ihre Niederlage ist jedoch nicht mehr abzuwenden, und so kann schließlich in der letzten Szene die Befreiung der Kunst in einem großen Triumphzug „Unter den Linden“ gefeiert werden womit die Hoffnungen der jungen Künstler einmal mehr auf den konkreten Ort, nämlich Berlin, gerichtet sind. Die dortige Akademie galt im Vergleich zur Münchner und Düsseldorfer, die Reformen gegenüber ein wenig aufgeschlossener waren, als rückständig.

Die Untersuchung des Erinnerungsblattes macht deutlich, daß Perücke und Hoftracht als Symbole des Veralteten nicht nur in der auf das allgemeine politische Zeitgeschehen bezogenen, visuellen Kritik benutzt wurden, sondern ebenso wirkungsvoll auf die kritikwürdige Situation des Kunstbetriebes übertragen werden konnten. Mehr jedoch als durch die Geläufigkeit der Symbole durch ihre Verbreitung im zeitgenössischen Bildwitz und in der Karikatur dürfte für den „Kampf gegen den Zopf“ die Tradition der Akademiekritik beansprucht werden. Die meisten Akademien der europäischen Hauptstädte waren staatliche Gründungen nach dem französischen Vorbild der Académie française und dienten der absolutistischen Repräsentationskunst.<sup>68</sup> Die durch die Aufklärung und Revolution bedingten gesellschaftlichen Veränderungen führten jedoch Ende des 18. Jahrhunderts zu einem zunehmend kritischen Selbstbewußtsein der Künstler, die sich nun vielerorts gegen die inzwischen veralteten Maßstäbe und rigiden Methoden der Akademien aussprachen. Weder dem Staat noch seinen Repräsentanten, zu denen auch die Akademieangehörigen zählten, fühlte man sich verpflichtet, sondern allein der Kunst wollte man dienen, und zwar durch das uneingeschränkte Bemühen um die Verwirklichung der eigenen Ideale. Asmus Jakob Carstens ist wohl der bekannteste Künstler, der sich in diesem Sinne überzeugend äußerte. Drastischer und für das Symbol des Zopfes von größerer Bedeutung ist allerdings die Stellungnahme Joseph Anton Kochs.<sup>69</sup> An der damals zwar als eher fortschrittlich eingestuften Hohen Carlsschule in Stuttgart eingeschrieben, litt er entsetzlich unter der autoritären Führung, den formalen Zwängen - so waren alle Schüler genötigt, Zopf zu tragen -, dem stupiden Arabeskenzeichnen nach Vorlageblättern und den ganz und gar nicht kunstförderlichen, primitiven Tüncharbeiten, zu denen die Studenten als billige Arbeitskräfte bisweilen herangezogen wurden. In einer Karikatur von 1791 hat Koch die verhaßte Kunstpraxis der Stuttgarter Carlsschule angeprangert (*Abb. 20*). Hier sieht man die bezopften Akademieprofessoren als Staatsdiener, die den Studenten die richtigen Maßstäbe einprägen; ihr Kunstideal ist durch eine aus altertümlichen Detailmoti-

<sup>67</sup>Die Akademie in Berlin bestand aus zwei Sektionen, nämlich für die bildenden Künste und für die Musik.

<sup>68</sup>Nikolaus PEVSNER, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986 (Nach der Neuauflage von 1973)

<sup>69</sup>Christian von HOLST, Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten der Natur, Staatsgalerie Stuttgart 1989

ven, barocken Schnörkeln, Rocailleformen und Adelsattributen zusammengesetzte Rokokodame versinnbildlicht. Die militärähnliche Zucht und geistige Gängelung, der sich insbesondere Koch aufgrund seines regen, kritischen Verhaltens und seiner offenkundigen Sympathien für die Ideale der französischen Revolution immer wieder ausgesetzt sah, führten schließlich zu seiner Flucht nach Straßburg. Als demonstrativen Protest schnitt er sich den Zopf ab und schickte ihn an die ehemaligen Lehrer nach Stuttgart.<sup>70</sup>

Koch wehrte sich gegen ein veraltetes, höfisches Ideal, welches als eklektizistische Rokokofigur auf die Willkürlichkeit und Künstlichkeit einer von Staats wegen verordneten Kunst anspielt. Er sprach sich, so auch in einer anderen Zeichnung, für die *Imitatio* der Antike aus, und damit für eine 1791 moderne, klassizistische Kunstanschauung.<sup>71</sup> Wenn zwar diese von Menzel und Hosemann inzwischen auch als erstarrt und akademisch eingeschätzt wurde, so gibt es doch die Kontinuität im Bild der Vertreter einer für die jeweilige Situation unmodernen Kunstanschauung und ihrer Vermittlung. Als Prototypen erscheinen sie 1791 bei Koch. Zopf und Livree sind wiederum die äußeren Erkennungszeichen, die auch 1834 jene Staatsbeamten und Akademielehrer charakterisierten, die an überkommenen Idealen und Unterrichtsmethoden festhielten.

Daß der Kampf gegen den Zopf in diesem Sinne als Topos geläufig war, läßt sich noch einmal sehr anschaulich an einem anderen Bildbeispiel verfolgen: Für die Bemalung des neuen Pinatheksgebäudes in München wurde Wilhelm von Kaulbach mit dem Entwurf repräsentativer Fresken betraut, die die Entwicklung der Künste unter Ludwig I. von Bayern in allegorischer Fassung zum Thema haben sollten. Der Zusammenhang von Auftrag und öffentlichem Programm läßt bereits ahnen, daß hier keine Kritik an der aktuellen Situation der Akademien zu erwarten ist, zumal Kaulbach selbst gerade erst an die Spitze der Münchner Akademie getreten war. So wird der *Kampf gegen den Zopf* auf eine bereits als historisch zu verzeichnende Situation übertragen, nämlich auf die Erneuerung der Kunst durch die klassizistische und nazarenische Kunstauffassung gegen ein verzopftes, nach dem französischen Vorbild organisiertes Akademiestudium.

*Der Kampf gegen den Zopf* (Abb. 21) von ca. 1850 zeigt in der schwer erträglichen Kombination satirisch-allegorischer Formen die Auseinandersetzung der Klassizisten und Romantiker mit der akademischen Tradition.<sup>72</sup> Im Inventar der königlichen Gemäldesamm-

<sup>70</sup>Nach einer Darstellung soll sich Koch seines Zopfes auf der Rheinbrücke, nach einer anderen bei einer Rede im Straßburger Jakobinerclub entledigt haben. Vgl. HOLST 1989, S.10

<sup>71</sup>HOLST 1989, Abb. S.30

<sup>72</sup>Barbara ESCHENBURG (Bearb.), Spätromantik und Realismus. Gemäldekataloge der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Band V, München 1986, S.229-231; Helmut BÖRSCH-SUPAN, Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760-1870, München 1988, S. 413. BÖRSCH-SUPAN erkennt die Lächerlichkeit der Darstellung in der Unvereinbarkeit von Scherz und Monumentalität. Bereits Zeitgenossen,

lung beschreibt Johann Georg von Dillis: „In der Mitte des Bildes ein Gewölbe, in dem die Grazien gefesselt liegen; darüber das dreiköpfige Ungetüm mit Allongeperücken versehen (die Zopfzeit bezeichnend), welches von beiden Seiten durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutze der Minerva bekämpft wird.“<sup>73</sup> Von der rechten Seite stürmen die Nazarener Peter Cornelius, Friedrich Overbeck und Philipp Veit, der einen vierten nach sich zu ziehen versucht, heran. Auf dem geflügelten Pegasus sitzend haben sie sich mit Schwert und Fahne, auf der sich eine Muttergottesdarstellung befindet, für den Kampf gegen den Cerberus gewappnet. Die ans Gewölbe gelehnte schlafende Gestalt mit Zopfperücke, Gliederpuppe und Büchern ist der Maler, Kunsttheoretiker und verdienstvolle Vertreter der französischen Akademie Gérard de Lairesse. Er steht symbolisch für das inzwischen überkommene System. Die Neuerungen verschläft er, wird von ihnen im wahrsten Sinne des Wortes überrannt. Von der linken Seite nähern sich die klassizistischen Künstler, Asmus Jakob Carstens mit römischem Schild und Kurzsword, Berthel Thorwaldsen mit dem Bildhauerhammer und Winckelmann mit dem Tintenfaß werfend, von Minerva eskortiert. Am Rande des Bildes erscheint schließlich noch Friedrich Schinkel, „den Spreesumpf verlassend“, mit den Utensilien des Architekten.<sup>74</sup> Die Augsburger Postzeitung wußte zu berichten: das Bild „zeigt uns die Niederlage des Zopfes oder Perückenstyls, welcher als Cerberus oder dreiköpfiges Ungeheuer mit hervorstechenden französischen Physiognomien dargestellt ist, da er ja in allen drei Kunstgebieten gewüthet hat.“<sup>75</sup>

## 5. Zeit der Umwertungen: Die 1830er Jahre in Frankreich und Deutschland

Neben der kritischen gegenwartsbezogenen und humoristischen Verwendung von Rokoelementen in der Gebrauchsgrafik, Karikatur und Illustration, schließlich auch in Gemälden wie Hasenclevers *Jobs im Examen*, entwickelte sich im Laufe der 1830er Jahre ein echtes Interesse an der Kunst und Geschichte des 18. Jahrhunderts, das auf unterschiedliche Gründe zurückzuführen ist.

---

insbesondere die Künstler, die sich in den Bildern wiedererkannten, fühlten sich verunglimpft und protestierten gegen Kaulbachs Arbeiten.

<sup>73</sup> Johann Georg von Dillis, Inventar über die Königlich allerhöchste Privat-Gemaelde Sammlung, München 1829, Bd.II, zitiert nach: Werner MITTLMEIER, Die Neue Pinakothek in München 1843-1854. Planung, Baugeschichte und Fresken. Mit einem Beitrag über die Sammlung Ludwigs I. von Christoph H. Heilmann, München 1977, S.54

<sup>74</sup> MITTLMEIER 1977, S.54

<sup>75</sup> Augsburger Postzeitung Nr. 211, 22.10.1850, zitiert nach MITTLMEIER 1977, S.54

Anders als in Frankreich, wo es eine ungebrochene Rokokotradition in der Malerei parallel zur offiziell geförderten klassizistisch antikisierenden Strömung gab, an die sich in der Romantik ohne erkennbare Zäsur eine bewußte Rokokowiederbelebung anschloß, läßt sich für Deutschland im allgemeinen keine vergleichbare Entwicklung konstatieren. Dies hängt zum einen damit zusammen, daß es in Deutschland bereits im 18. Jahrhundert keine ebensolche Blüte der Rokokomalerei gab. Es handelte sich um ein genuin französisches Phänomen, das international aufgegriffen wurde und auch für die an deutschen Höfen wie in Preußen, Sachsen oder Bayern schaffenden Künstler zum Vorbild wurde, ja sogar französische Künstler dort beschäftigt und verehrt wurden. Während in Frankreich die absolutistische Staatsstruktur mit der Zentralisierung aristokratischer Lebensformen die optimalen gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Akzeptanz und Förderung einer höfischen Rokokokunst bot, konnte es in Deutschland mit seinen vielen, weniger großen Machtzentren nur zu einer - nicht immer unumstrittenen - Nachahmung dieser Verhältnisse im Kleinen kommen, wenn auch häufig zu einer ganz originellen, wie im friderizianischen Preußen. Im ganzen muß diese Situation jedoch für das Weiterleben des Rokokos als weniger tragfähig beurteilt werden als in Frankreich.

Carol Duncan konnte in ihrer Dissertation belegen, daß in Frankreich trotz der herrschenden klassizistischen Kunstdoktrin, einhergehend mit einer seit den 1760er Jahren einsetzenden Kritik am Rokoko, Maler des 18. Jahrhunderts, wie z. B. Fragonard, bis über die Jahrhundertwende hinaus tätig waren und ihr Publikum fanden.<sup>76</sup> Spektakulärer waren natürlich die Übergriffe von Revolutionären, die für die Staatskunst nur Malern wie David Schaffensberechtigung zuteil werden ließen. Doch für die Befriedigung privater Kunstgelüste boten die delikaten Genrestücke, die *fêtes galantes* und *Boudoirszenen*, weit mehr an Identifikationsmöglichkeiten. Selbst Napoleon soll Geschmack an entsprechenden Darstellungen gefunden haben, die in Stichen und Radierungen verbreitet waren. Während die Klassizisten an Tugend und Moral appellierten, richteten sich die Rokokobilder an die Gefühle, an die nur allzumenschlichen Regungen jenseits aufoktroiyierter, gesellschaftlicher Normen. Mit dem Aufstieg Napoleons vom Konsul zum Kaiser sank zunehmend jener republikanische Geist, was sich auch im offiziellen Kunstschaffen der Zeit nachvollziehen läßt. Schließlich führte die Rückkehr der Bourbonen auf den Kaiserthron und die Restauration aristokratischer Strukturen zu einer öffentlichen, politisch motivierten Wiederbelebung des Rokokos als imperialen Repräsentationsstil, der seinem Höhepunkt im Zweiten Kaiserreich (1852-1870) zulief. Damit wird deutlich, daß die Rokokomalerei in Frankreich zunächst private, dann vor allem aber öffentliche, gesellschaftliche Funktionen erfüllte.

---

<sup>76</sup>Vgl. DUNCAN 1976

Der allmähliche Umschwung in der offiziellen Bewertung des Rokokos vollzog sich in Frankreich während des Empire (1804-1815) und läßt sich auf verschiedene Faktoren zurückführen.<sup>77</sup> Zum einen lenkte der Tod bekannter Rokokokünstler - Greuze starb 1805, Fragonard 1806 und Hubert Robert 1808 - das Interesse auf ihr Werk und die Malerei des 18. Jahrhunderts. Öffentliche Verkäufe im Zusammenhang mit Ausstellungen von Kunstsammlungen, wie denen von Dutarte, Saint-Yves, Sylvestre und Lebrun, zu denen auch exzellente Rokokobilder gehörten, schärfen ebenfalls den Blick für das 18. Jahrhundert.<sup>78</sup> Und schließlich hat Vivant Denon, der „Directeur des Musées de France“ und verantwortlicher Leiter des Louvre, einen nicht unwesentlichen Einfluß auf den Kunstgeschmack der Zeit ausgeübt: Er selbst galt als Bewunderer von Watteau und stellte eine große Sammlung von Rokokozeichnungen zusammen.

Den wesentlichen Beitrag zum Fortleben des Rokokos leisteten jedoch die Künstler, die quasi „im Untergrund“ an den veralteten Formen und Motiven festhielten. Ein „missing link“ zwischen der Rokokomalerei des 18. und dem Neorokoko des 19. Jahrhunderts ist der elsässische Maler Jean-Frédéric Schall.<sup>79</sup> In den 1770er Jahren studierte er an der Académie Royale de Peinture et de Sculpture in Paris. Sein Lehrer war Nicolas Bernard Lépicié, dem er, ebenso wie Boucher und Fragonard, in seinen galanten Szenen wie *L'heure du plaisir* (Abb. 22) von 1785 naheiferte. Immer wieder griff er in seinen Themen auf die Skandalchronik des Régime Louis XVI zurück oder malte Tänzerinnen und Spaziergängerinnen im Rokokokostüm, die ihm in bürgerlichen und aristokratischen Kreisen Bewunderung zuteil werden ließen. Während der Revolutionszeit malte Schall Allegorien patriotischen Inhalts, gab aber seine Vorliebe für die fêtes galantes nicht auf und fertigte weiterhin Schäferstücke und Boudoirbilder an. Die meisten seiner galanten Szenen sind in Stichen verbreitet worden.

Von der Nachwelt zwar kaum beachtet, ist Schalls Bedeutung hinsichtlich der Wiederentdeckung des Rokokos in Frankreich nicht zu unterschätzen. In seinem Pariser Atelier in der rue Childebert fanden sich bis zu seinem Tode 1825 immer wieder Künstler ein, die zu-

<sup>77</sup>Vgl. vor allem das Kapitel 1, „Les fêtes galantes: Le contexte du nouveau rococo“, im Katalog der Ausstellung: Adolphe Monticelli (1824-1886). Centre de la Vieille Charité MARSEILLE, 12 Octobre 1986 - 4 Janvier 1987, S.23-40

<sup>78</sup>Mit dem Aufblühen der Rokokomalerei in Deutschland in der Jahrhundertmitte nahm man auch hier Notiz von derlei Kunstverkäufen. In den DIOSKUREN wird eine solche Sammlungsauflösung kommentiert: „Die Gemäldeliebhaber sind in großer Bewegung, und haufenweise strömen sie nach dem Hotel Drouot, wo gestern der erste Verkauf der Sammlung des Hrn. Marcille begonnen hat. Der vor Kurzem verstorbene Hr. Marcille war einer der passioniertesten Liebhaber, der sein ganzes Leben damit zugebracht, eine Galerie zu sammeln, die über 4000 Bilder enthielt. Er liebte vorzüglich das 18. Jahrhundert und suchte mit Vorliebe die geringsten Skizzen jener Epoche. So besaß er eine große Anzahl von Gemälden von Chardin, Watteau, Lancret, Boucher, Fragonard und Greuze, und darunter Kapitalbilder.“ Ebenfalls wurden Sachen aus dem Besitz der Marie- Antoinette verkauft. DIOSKUREN 2, 1857, S.24

<sup>79</sup>André GIRODIE, Un peintre de fêtes galantes. Jean-Frédéric Schall (Strasbourg 1752 - Paris 1825), Strasbourg 1927

nächst an der Landschaftsmalerei des Rokokos Interesse hegten. Auch Schall hatte sich dieser Aufgabe gewidmet und wurde damit zu ihrem Vermittler. Daß seine Rokokogenremalerei ebenso Beachtung fand, zeigen dann spätere Umsetzungen von Künstlern, die die rue Childebert frequentierten, Gemälde oder Reproduktionen nach Schall kannten und als Lehrer weiterer Neorokokomaler, auch deutscher, fungierten. Zu ihnen gehörten u. a. Delacroix, die Brüder Devéria und Delaroche.

Diese Kontinuität einer Rokokokunst von Watteau über Boucher zu Fragonard und Schall wird aufgefrischt durch den bewußten Rückgriff auf Darstellungsformen, Stil und Motive der Malerei des 18. Jahrhunderts im Kontext der romantischen Bewegung. Die sogenannte „*école de fantaisie*“ und die Maler „*de la vie élégante*“ veranschlagten insbesondere ästhetische Qualitäten für ihr Interesse.<sup>80</sup> Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen, die sich deutlich vom leblosen, artifiziellen Umriß- und Reliefstil der Klassizisten unterscheiden sollten, entdeckte man in den 1820er Jahren neben der barocken Malerei auch die des Rokokos wieder. Durch ihre lebendige Farbgebung und bewegten Kompositionen verhiessen die Bilder jener Zeit Kraft, Energie und Lebensnähe, Unmittelbarkeit und Vitalität echter Lebenserfahrung. Der Favorit war der als Rubensnachfolger angesehene Watteau. Seine *fêtes galantes*, die fantastischen, duftigen Landschaften mit den vibrierenden und changierenden Farben, die lyrischen Stimmungen und traumhaften Ausblicke inspirierten viele Romantiker, Maler wie Literaten und Sammler gleichermaßen. Zu letzteren gehörte der Dichter Arsène Houssaye, der versuchte, als Kunstkritiker auch Boucher zu rehabilitieren und der dann als Redakteur der Zeitschrift *L'Artiste* wesentlich zur Neubewertung des Rokokos beitrug. Er zählte in den 1830er Jahren zu den ersten Sammlern von Gemälden Schalls, hatte auch die rue Childebert besucht und teilte seinen Enthusiasmus für das Rokoko mit anderen Künstlern und Schriftstellern, wie Henri Baron, Célestin Nanteuil, Tony und Alfred Johannot, den Brüdern Devéria, Théophile Gautier oder Gerard de Nerval. Diese heterogene Gruppe begeisterter Rokokoanhänger vereinigte sich unter den Namen *Les Jeunes France*, auch bekannt als *le Cénacle*, der sich allerdings auch dem Mittelalter im Sinne Victor Hugos zuwandte. Bereits 1833 in Auflösung begriffen fanden sich die rokokobegeisterten Romantiker nur ein Jahr später erneut zusammen. Dieser *Cénacle de Doyenné* wurde nach dem Ort des Zusammentreffens benannt, einer Wohnung, die man ganz im Rokokostil ausstaffierte, mit alten Möbeln, authentischen Gegenständen aber auch „neuen“ Rokokogemälden in der Art Watteaus, die extra angefertigt wurden. Gleichzeitig beschworen Nerval, Baudelaire, Paul Verlaine oder Théodore de Banville in ihren Gedichten und Texten das Rokoko herauf, so daß man geneigt

---

<sup>80</sup>Vgl. nochmals DUNCAN 1976

ist, auch in der Dichtkunst von einem „renouveau rococo“ zu sprechen.<sup>81</sup> Nicht genug kann der Beitrag jener Künstler und Sammler zur französischen Rokokorezeption hervorgehoben werden, die Rokokobilder in ihren privaten Salons ausstellten, jener Kritiker und Dichter, die in ihren Texten das Rokoko verteidigten und auch bereits Parallelen zur „école de fantaisie“ erkannten. Einen besonderen Platz unter ihnen nahm der vielseitig talentierte Théophile Gautier ein, der zuerst als Maler in Pastellen Rokokothemen wiederbelebte, dann in seinen Kritiken unverhohlene Begeisterung für die Kunst des 18. Jahrhunderts hervorbrachte und in seinen Gedichten nostalgische Visionen des Ancien Régime vergegenwärtigte.<sup>82</sup>

Die Rokokobilder fanden nun schnelle Verbreitung durch ein neues Reproduktionsmedium, die Lithographie. Veröffentlicht wurden sie vor allem im bereits erwähnten Journal *L'Artiste*, seit Ende der 1850er Jahren auch in der *Gazette des Beaux-Arts*.<sup>83</sup> Zu den Vertretern der neuen fêtes galantes und Boudoirszenen im wiederbelebten Rokokostil, die hier reproduziert wurden, gehörten viele der weniger bedeutenden Romantiker, aber auch der als Illustrator zu Ruhm gelangte Eugène Lami, einige der Barbizon-Maler wie Eugène Isabey, Camille Roqueplan oder Etienne Giraud. Einen besonderen Platz nahm der nicht nur aufgrund seines Namens mit Watteau verglichene Emile Wattier ein, der durch Radierungen auch im Stil Bouchers hervorgetreten ist.

Allerdings fanden diese Werke nicht nur Zuspruch. Ähnlich wie schon Boucher, Fragonard und die späteren Rokokomalern des 18. Jahrhunderts wurden auch die neuen immer wieder öffentlich verschmäht, denn sie galten als Vertreter einer aristokratischen Dekadenz. Man deutete ihre Malerei auf Seiten der realistisch orientierten Künstler - sogar noch im Gefolge Courbets - entweder als Zeichen der politischen Reaktion, die sich statt dem alltäglichen Leben und der Welt der Arbeiter vor allem während des Zweiten Kaiserreiches einem verwerflichen Luxus verschrieben habe, oder schloß sich der akademisch geprägten Vorstellung vom Ideal einer klassischen Kunst nach Raffael oder Poussin an, die dem Rokoko ebenfalls keinen Geschmack abgewinnen konnte. Wenn zwar das Erotische bestimmten Interessen entgegenkam, hielt man die Werke im allgemeinen doch für zu frivol und verdorben in den Motiven, aber auch hinsichtlich der als nicht angemessen empfundenen Farbgebung und Körperbildungen.<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup>MARSEILLE 1987, S.32

<sup>82</sup>DUNCAN 1976, S.39f. Begeistert klangen auch Schriften des zunächst kritischen Théophile Thorés, und trotz seiner Ablehnung Watteaus ist ebenfalls Alfred Musset in dieser Tradition zu sehen.

<sup>83</sup>Charles Blanc, der ehemalige Direktor der École des Beaux-Arts gründete die *Gazette des Beaux-Arts* 1859, in der Watteau und die ihn imitierenden Maler der „école de fantaisie“ gepriesen wurden.

<sup>84</sup>Vgl. die entsprechenden Einschätzungen auch in Deutschland, z. B. in den allgemeinen Nachschlagewerken. Siehe Kapitel I.1.

In Deutschland nun gab es keine echte Kontinuität in der Rokokomalerei über die Jahrhundertwende hinaus. Wenn auch einige Kirchen, z. B. in Bayern, um 1800 noch annähernd im Rokokostil ausgestattet wurden, so ist dies meist im Zusammenhang einer Werkstatttradition zu sehen und damit einem provinziellen, verspäteten Ausklingen zuzurechnen, das für die Rokokorezeption des 19. Jahrhunderts ohne Einfluß blieb. Stärker als in Frankreich scheint die Zeit der Revolution und ihre Folgen einem Fortleben des Rokokos entgegen gewirkt zu haben. Es war eine Umbruchszeit, in der das Kunstschaffen aus dem Umfeld der Hofhaltungen gelöst wurde und nur allmählich neuen Aufgaben und Zielen zugeführt werden konnte. Erst mit der politischen Restauration und der mit ihr einhergehenden Erneuerung der Akademien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es innerhalb Deutschlands zu einem künstlerischen Aufschwung, in dessen Rahmen schließlich auch die neue Rokokomalerei einen Platz einnahm.

Mehr noch als die politischen Umstände muß jedoch die typisch deutsche geistesgeschichtliche Entwicklung hemmend auf das Fortleben einer Rokokotradition gewirkt haben. Winckelmann und schließlich der alles überragende Goethe setzten die theoretischen Maßstäbe insbesondere für die Maler in Rom, wo sich das deutsche Kunstleben vorwiegend abspielte. Sie beeinflussten dann auch jene, die nach der Jahrhundertwende zuerst die Ausbildung und Ansichten der Künstler an den deutschen Akademien prägten. Länger als in Frankreich, nämlich bis über die zwanziger Jahre hinaus, galt die Antike als nachzustrebendes Ideal, die klassisch heroische Form als einziges Ausdrucksmittel. Formal schließen hier auch die Nazarener an, die nun anstelle der Darstellung heidnischer Tugenden mittelalterliche und religiöse Inhalte zum Thema wählten. Die Inhalte sind es, nicht die bewegte, malerische Form- und Farbgebung, die die deutschen Romantiker im Gegensatz zu den französischen zuerst interessierten. Man suchte nach einem Sinn und fand ihn in einer romantisch-sentimentalen Erhöhung der Natur als Widerspiegelung des Göttlichen, in der Versenkung und schwärmerischen Hingabe an ein echtes Naturerleben. Nimmt man dieses sehnsuchtsvolle Bedürfnis nach Sinnstiftung, Gottesnähe und spiritueller Erfüllung als einen möglichen Ausdruck paradigmatisch für eine Zeit, in der die gesamte deutsche Nation nach den Wirren der Revolution und Fremdherrschaft nach den eigenen Wurzeln, nach Tradition, Geschichte und einer einigenden Identität strebte, so wird offenbar, wie wenig das Rokoko als ursprünglich französischer Kunststil dieser Suche entgegenkommen konnte. Erste historische Rezeptionsstile des 19. Jahrhunderts schöpften dann bekanntlich aus der vermeintlich deutschen, mittelalterlichen Vergangenheit. Und auch erstaunt es nicht, daß ein erstes wirkliches Interesse am 18. Jahrhundert nicht ausschließlich im Hinblick auf seine ästhetischen Qualitäten aufkam, sondern - zumal in Preußen - Inhalte und Werte der eigenen Geschichte beschworen wurden.

In der Malerei spielten historische Gründe für eine Rokokorezeption im positiven Sinne eine große Rolle, noch bevor man Geschmack an den einschlägigen französischen Vorbildern des 18. Jahrhunderts fand. Zunächst jedoch trugen auch die Künstler zu einem negativen Rokobild bei, das offensichtlich von den Nachwirkungen der vernichtenden Kritiken Diderots beeinflusst war.<sup>85</sup> Zwei charakteristische Vorfälle, die das Verhältnis zur französischen Kunst des 18. Jahrhunderts offenbaren, seien hier kurz geschildert.

Im Herbst 1821 erschien in *Schorns Kunstblatt* ein Bericht zur Karlsruher Kunstausstellung, die im August desselben Jahres stattgefunden hatte.<sup>86</sup> Erwähnt wurde dabei ein Gemälde des in Weimar und Heidelberg tätigen, mit Goethe bekannten Jakob Wilhelm Christian Roux, auf welchem ein Amor, „wahrscheinlich nach Boucher“ zu sehen war. Empört über diesen Vergleich fühlte sich der Künstler zu einer Stellungnahme bemüht. Er schrieb: „Ohne Zweifel ist François Boucher gemeint, der Günstling Ludwigs XV. und der Pompadour, berüchtigt durch schlüpfrige Vorstellungen, worunter viele aus der Fabel der Venus und des Amor sind; jener Boucher, von welchem Diderot urteilte: die Verdorbenheit seines Geschmacks, seines Colorits, seiner Composition, seiner Charaktere, seines Ausdrucks, und seiner Zeichnung, hält gleichen Schritt mit der Verdorbenheit seiner Sitten. - Nach so einem unwürdigen Muster hätte ich meinen Amor gearbeitet? Das vermuthet der Kunstrichter, unbekümmert, wie tief er den Künstler und den Menschen herabwürdigte! Das vermuthet er, und warnt nicht einmal vor dem schmähhlichen Abwege der Kunst und der Sittlichkeit“.<sup>87</sup> Es folgen weitere Monierungen derselben Tendenz. Der Vergleich mit Boucher wird aus künstlerischen Gründen zurückgewiesen, die im einzelnen aufgeführt werden, mehr jedoch aus moralischen. Diese Verquickung macht es leicht, das Rokoko nicht nur als Kunststil zu verurteilen, sondern vor allem aus sittlichen Gründen abzulehnen.

Auch in dem anderen Beispiel sind künstlerische Kriterien mit moralischen vermenget. Sie werden hier jedoch im humoristischen Kontext und mit den Mitteln der Karikatur vorgeführt. 1822 feierte der Berlinische Künstler-Verein sein siebtes Stiftungsfest, auf dem u. a. ein „lebendes Bild“ gestellt wurde, das die Kunstanschauung zur Zeit Ludwigs XIV.

---

<sup>85</sup>Die Artikel in den zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufkommenden allgemeinen Nachschlagewerken trugen zur Verunglimpfung Bouchers bei, der als Rokokomaler par excellence galt. Indirekt hat auch Goethe mit seinen Übersetzungen und Kommentaren zu Diderots Schriften einen Anteil an der Verurteilung des Rokokos.

<sup>86</sup>KUNSTBLATT. Zweyter Jahrgang 1821. Redigirt von Dr. Ludwig Schorn, Stuttgart, Tübingen 1821, Nr.87, Montag den 29.10.1821, S.348

<sup>87</sup>ebenda. Rouxs Vorbild sei nicht bei Boucher zu suchen, sondern von einem Epigramm Goethes inspiriert, in welchem eine Skulptur besungen wird. Ironischerweise soll sich Goethe selbst einmal an einem Amor versucht haben, der auf ein Bild des Rokokomalers Carle Vanloo zurückgeht. Vgl. Wolfgang BECKER, Paris und die deutsche Malerei 1750 - 1840, Passau 1971, S.22

verunglimpfen sollte.<sup>88</sup> Nachdem die zwei vorausgehenden Bilder Szenen aus der Geschichte von Orpheus und Eurydice zur Veranschaulichung der „Hoheit griechischer Kunstauffassung“ vorführten, sollte nun ein negatives Pendant zur Belehrung und allgemeinen Belustigung beitragen. Eine kolorierte Radierung von Johann Heinrich Stürmer vermittelt eine ungefähre Vorstellung des gestellten Bildes (*Abb. 23*). Sein Titel und die beigefügte Erläuterung klären auf: „Das Geburts=Fest des Duc de Roquelaure. Zur Andeutung des gesunkenen Geschmacks in der Kunst, als Gegensatz des guten, erfunden von Herrn Direktor Schadow, als Theater= Malerei ausgeführt zur Feier des Stiftungs=Festes des Berliner Künstler=Vereins am 19. Januar 1822, und daselbst durch einen Savoyarden erklärt, ...“<sup>89</sup> Zu sehen ist eine Guckkastenbühne, auf deren unterem Rand, die Ebenen von Bühne und Betrachtterraum verbindend, der erklärende Savoyarde sitzt, in der ursprünglichen Aufführung von einem lebenden Mimen gespielt. Vor einer die gesamte Bildbreite einnehmenden Freitreppe steht der etwas feiste Duc de Roquelaure mit seiner geschmückten Herzensdame, beide in schönsten Rokokokostümen einschließlich Allongeperücke und Reifrock. Annähernd spiegelsymmetrisch sind auf beiden Seiten jeweils drei Gestalten hinzugefügt, die ihre Glückwünsche überbringen. Zur Rechten des Herzogs verbeugt sich affektiert Monsieur L'Extravagant, eskortiert von einem maskierten Harlekin und einem alten Capitaine d'Infanterie. Zur Linken der Herzogin befinden sich eine fächelnde Hofdame, ein weiterer Kavalier und ein Läufer mit einem Brief, der die Gratulationen von Louis XIV. persönlich enthält. Auf dem oberen Treppenabsatz tanzt die Tochter des Herzogenpaares im Schäferinnenkostüm mit dem Maître du Ballet vor einer mit einer Amorfigur bekrönten Brunnenarchitektur. Rechts davon, ebenfalls im Schäferkostüm zur Musik eines Violinisten tanzend, der Sohn, auf der linken Seite weitere Figuren der Commedia dell'Arte: der prahlerische Skaramuz, Pierrot und der alte Pantalone. Es handelt sich dabei um jene Typen, die auch auf den Gemälden Watteaus zu finden sind - vor allem der frontal stehene Pierrot ist als Anspielung auf den *Gilles* zu verstehen -, in ihren Überzeichnungen aber auch an Karikaturen des 18. Jahrhunderts erinnern. Besonders krass erscheinen die physiognomischen Übertreibungen des geziert sich verneigenden Kavaliers auf der rechten Seite, wie auch der greise Capitaine mit Hakennase und süffisant vorstehendem Unterkiefer keine Sympathien weckt. Neben dieser Szenerie von Schreckgestalten der

---

<sup>88</sup>Walter von zur WESTEN, *Berlins graphische Gelegenheitskunst*, 2. Band, Berlin 1912, S. 9 erwähnt das „Geburtsfest“ als sogenanntes lebendes Bild, obwohl es nach der Erfindung des ersten Vorstehers des Vereins und Professor Kolbe entworfen, von den Professoren Schumann, Kretschmar, de Beaux „in Gouache gemalt, in Pappe ausgeschnitten, von vorn beleuchtet, gruppiert“ wurde. Den architektonischen Hintergrund fertigten Giese und Stürmer an. Noch einmal mit vollständigem Erläuterungstext abgebildet in: „...und abends in Verein.“ Johann Gottfried Schadow und der Berlinische Künstler-Verein 1814-1840, Berlin Museum 17. September bis 30. Oktober 1983, BERLIN 1983, S.231-234

<sup>89</sup>BERLIN 1983, S.231f

aristokratischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gibt ebenfalls die Erklärung des Savoyarden Aufschluß über die verhöhnende Haltung zum Rokoko: In einem radegebrochenen Deutsch-Französisch beschreibt er auf mokante Weise die dargestellten Personen, eingeleitet von der Musik des Liedes *Marlborough s'en va t'en guerre*.

Eine veränderte Sicht auf die Kunst und Geschichte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich seitens der Künstler in Deutschland ungefähr eine Dekade nach den beschriebenen Vorfällen, im Verlauf der 1830er Jahre. Schwerlich läßt sich mit Bestimmtheit *ein* konkreter Anlaß für diesen Sinneswandel anführen, wohl aber dürften verschiedene, benennbare Faktoren dazu beigetragen haben.

Es liegt nahe, einen Austausch mit jenen französischen Künstlern zu vermuten, die sich wohlwollend auf die Malerei des 18. Jahrhunderts einließen. Tatsächlich gab es eine Vielzahl deutscher Maler, die Eindrücke in den Pariser Ateliers und Ausstellungen sammelten und schließlich in eigenen Werken umsetzten. Wolfgang Becker hat den Einfluß der französischen auf die deutsche Malerei für fast ein Jahrhundert untersucht und festgestellt, daß sich zwischen 1760 und 1840 ungefähr 320 deutsche Maler in Paris aufhielten.<sup>90</sup> Die Attraktivität der französischen Kunstmetropole ist wellenartig nachweisbar, sie wurde ausgelöst durch jeweils neue Impulse. Eine letzte Ballung im benannten Zeitraum ist im Jahr 1836 anzusiedeln, als noch einmal 26 deutsche Künstler nach Paris kamen, davon die Mehrzahl aus Berlin. Wenn noch im 18. Jahrhundert die gründliche technische Ausbildung an der französischen Akademie als Hauptgrund für ein Auslandsstudium in Betracht kam, so scheint in den 1830er Jahren vor allem die französische Malweise, die disziplinierte Leichtigkeit, die Spontaneität des Auftrags und die Reinheit der Farben wie auch die Motivwahl bestimmter Künstler sehr anziehend gewirkt zu haben. Gattungen wie das Italien- oder Volksgenre, Fischer am Meerestrand oder der Orient, schließlich auch Marinestücke und Landschaften, gaben die direkten Anregungen, die von den Deutschen umgesetzt wurden und nicht selten zu den vielbestaunten Erfolgsleistungen - man denke an Rudolf Jordans *Heiratsantrag auf Helgoland* - in der Heimat führten. Man fand sich in den Ateliers der beliebten französischen Künstler ein, um dort das Bewunderte zu studieren und sich - je nach Gattung - vom jeweiligen Experten unterrichten zu lassen. Besonders als Lehrer gefragt waren Paul Delaroche, Horace Vernet, Jean Auguste Dominique Ingres, Eugène Isabey, Louis Etienne Watelet, Eugène Lepoittevin, Ary Scheffer und etwas später Léon Cogniet, darunter also einige Namen, die bereits im Kontext der romantischen Rokokobewegung Erwähnung fanden.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup>BECKER 1971, S.16

<sup>91</sup>Vgl. Liste 1, Deutsche Maler in Paris 1736 -1839, in: BECKER 1971, S.335-372

Eine Vorstellung davon, welche konkreten Erfahrungen hinsichtlich der Rokokomode die deutschen Künstler in den Ateliers ihrer französischen Kollegen und in den Kunstausstellungen machen konnten, gibt Raczynski 1836 in seinem Bericht anlässlich seines Besuches bei dem ungemein populären Camille Roqueplan. Er schilderte desweiteren den jedoch etwas zwiespältigen Eindruck, welchen seine Werke auf ihn machten.<sup>92</sup> „Sein J. J. Rousseau, wie er Kirschen pflückt und sie dem Fräulein Galley in den Busen wirft (No.1611) ist das einzige seiner Gemälde, welches ich besser im Andenken bewahrt habe. Es erinnert mich etwas zu stark an Wateau's Manier. Überhaupt sind die Huldigungen an die Malerei und den Geschmack der Zeit, in welcher der letztgenannte Künstler blühte, eine wahre Sucht, die man hier sehr weit treibt; und nichts bewahrt mehr, daß der vermeinte Fortschritt oft nur ein Rückschritt ist, als diese Rückkehr zu Formen, welche sich so stark von der Natur und von den besten Werken der Zeit Leo's X und Perikles, als den einzigen klassischen Zeitaltern der Malerei und der Bildhauerkunst, entfernen. Es ist überflüssig, wie ich glaube, zu bemerken, daß diese Behauptung sich auf die Geschichtsmalerei und auf die Bildhauerei im edlen Styl bezieht; denn das Genre erkennt kein anderes Gesetz, als den Eigensinn des Tages.“<sup>93</sup> Raczynskis eher skeptische Haltung zur französischen Rokokorezeption zugunsten klassischer und klassizistischer Stilmerkmale bezieht sich explizit auf die Historienmalerei. Der Genremalerei, die in der Gattungshierarchie eine untergeordnete Stellung einnahm, gesteht er jedoch zu, dem Gesetz der Mode Folge leisten zu dürfen. Sie unterläge dem wechselnden Geschmack der Zeit.

Auch ein Bericht in *Schorns Kunstblatt* beschreibt anlässlich der Ausstellung von 1836 mit ähnlich gemischten Gefühlen den Eindruck, welchen die neuere französische Kunst machte. So heißt es dort: „Eins der größten Talente für Genre und Landschaft aber ist Roqueplan. Manierist unstreitig, ist er es jedoch in so eigenthümlicher Weise, in Allem, was er vornimmt, so au dernier goût, daß man ihm die Gunst des Publikums unmöglich verübeln kann. Schon sein Atelier macht den Eindruck seiner Bilder: bunte, alte Teppiche, Prachtgefäße voriger Jahrhunderte, alte reiche Möbel, Alles von einem zauberischen, hoch herabfallenden, enggeschlossenen Licht erhellt, hier eine zierliche Schülerin in der neumodisch alterthümlichen Tracht der gebundenen Spitzenärmel mit dem Tassetmantelet, eine halbvollendete Aquarelle in der Hand, nachlässig in ein Fauteuil geworfen, vom Hauptlichte erleuchtet; weiterhin im Halbschatten ein Schüler, der eben ein Stilleben nach vor ihm aufgestellten Prachtgeschirren und Früchten entwirft; in der Tiefe, harmonisch beschattet, die Geräte des

<sup>92</sup>RACZYNSKI 1836, S.355-401

<sup>93</sup>RACZYNSKI 1836, S.369. Vgl. zu erwähntem Werk die Abbildung 15 in: MARSEILLE 1987, S.31, eine andere Fassung (?) des Gemäldes ist erwähnt in: Wallace Collection Catalogues. Pictures and Drawings. Text with Historical Notes and Illustrations. Sixteenth Edition, London 1968, S.282

hohen Ateliers in der Mitte der Künstler selbst an der Staffelei, die letzten Retouchen eines bereits im reichsten Rahmen au style de François glänzenden Bildes machend.”..... „Dort eine Szene aus Rousseau’s Bekenntnissen, in halb lebensgroßen Figuren: Rousseau auf dem Kirschbaum mit den Mädchen Graffenried und Galley. Er wirft der Ersten eine Bouquet in den Busen. Alles Figuren in den Trachten der Zeit, so daß man in der That auf den ersten Blick versucht ist, das Bild für ein Werk des vorigen Jahrhunderts zu halten. Sonderbare Richtung der neuesten Zeit! Vom klassischen Alterthum ist man zum gothischen Mittelalter, weiter in die Zeiten der Religionskriege, dann zu Ludwig XIII. herabgestiegen, um mit Wohlgefallen bei denen Louis XIV. und XV. zu verweilen. .... Rocqueplans Bilder stehen in hohem Preise.“<sup>94</sup>

Die neuere französische Kunst und besonders die Genremalerei fand spätestens seit Mitte der dreißiger Jahre Beachtung, was sich in der Vielzahl der ausführlichen Ausstellungsberichte aus Paris, vor allem in *Schorns Kunstblatt* niederschlug. Als überragende Modeerscheinung der französischen Malerei in der Mitte der dreißiger Jahre dürfte das Rokokogenre so nicht nur von den Kritikern, sondern auch von den deutschen Künstlern wahrgenommen worden sein, insbesondere von jenen, die nicht nur bereit waren, die zeitgenössischen Anregungen in der Geschichtsmalerei aufzunehmen, sondern die gerade in der Zuwendung zum Genre ihr Bestreben nach Emanzipation von den allzu starren, überkommenen Regeln und Maßstäben der akademischen Malerei sahen. Mit dem wachsenden Interesse am Genre wurde zwangsläufig auch der Blick auf das moderne Rokoko sowie auf die Vorbilder des 18. Jahrhunderts gelenkt.

Bewundert wurden die Gemälde der französischen Maler nicht nur in Paris, sondern ganz besonders auch in Berlin: Théodore Gudin, Camille Roqueplan, Antoine Giroux, Paul Huet und andere hatten die Gelegenheit, in deutschen Ausstellungen ihre Werke zu zeigen. Ein Förderer der französischen Malerei in Deutschland schon in den dreißiger Jahren war der Berliner Verleger und Kunsthändler Louis Friedrich Sachse, bekannt durch seinen Einsatz für den jungen Menzel. In seinem Tagebuch aus den Jahren 1835 bis 1861 berichtet er von verschiedenen Kunstreisen, so u. a. von einer Fahrt nach Paris, die er 1835 mit Karl Blechen unternahm.<sup>95</sup> Bei dieser Gelegenheit besuchte er eine Anzahl der oben genannten Künstler, pflegte privaten und geschäftlichen Umgang mit ihnen. Die erstandenen Werke wurden dann in Berlin ausgestellt. Welchen Eindruck die französischen Künstler insbesondere auf die junge Berliner Künstlerschaft ausübten, hat Adolph Menzel in einem Brief an Carl Heinrich

<sup>94</sup>KUNSTBLATT 17, 1836, S.430

<sup>95</sup>G. J. KERN, Louis Friedrich Sachse, der Begründer des Berliner Kunsthandels. Ein Beitrag zur Geschichte der neueren Berliner Kunst und Kultur, in: Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins. Neue Folge der „Mitteilungen“, Heft 1, Berlin 1934, S.1-12

Arnold am 29. Dezember 1836 festgehalten: „Der wirklich geistvolle und gediegene Materialismus der jetzigen Franzosen (derer die die Schule repräsentieren und zum Theil geschaffen haben) eines Gudin, Roqueplan, Coignet, zum Theil Watelet, Le Poittevin werden hier eine Revolution hervorbringen, in welcher diejenigen, die da glauben, Buntmalen sei brillant, und geschmiert geistreich gemalt, untergehen werden, was nicht schaden kann, und die kräftig genug sind sie zu überstehen, werden gewiß besser daraus hervorgehen. Sind auch die Franzosen in gewisser ästhetischer Hinsicht (im Allgemeinen) einseitig zu nennen, so sind wirs (nur im andern Extrem) ebenfalls, und ich und viele andere hoffen, der in uns übergehende Eindruck ihrer Werke wird uns aus unserer Einseitigkeit herausreißen. Wir sollen und wollen keine Franzosen werden, aber respektvoll das viele Gute in ihnen anerkennen, und uns eine Lehre sein lassen.“<sup>96</sup>

Nach Raczynski dürften insbesondere auch die Wasserfarbenmaler wie Eugène Devéria und sein Bruder Achille einen wichtigen Beitrag geleistet haben. Sie hielten vor allem die Aquarelltechnik bei der Wiederbelebung des Rokokos für geeignet.<sup>97</sup> Mappenwerke mit Wasserfarbenbildern waren in Paris sehr gesucht und auch von Sachse ist bekannt, daß er ebensolche in seiner Kunsthandlung zur Schau stellte. Beliebt waren diese Arbeiten aufgrund ihrer Lebhaftigkeit und Zierlichkeit in der Darstellung. Sie standen im Einklang mit dem Geschmack des Tages und mit dem Eigensinne der Mode, „die allzumal von dem Zeitalter Ludwigs XV, Ludwigs XVI oder noch früher ausgegangen sind“.<sup>98</sup> Auch die ebenfalls in Berlin bewunderten Künstler Isabey, Lami und Roqueplan, die bekanntlich aufgrund ihrer historischen Genrestücke und Illustrationen „à la Watteau“ in Frankreich reüssierten, haben sich dieser Technik gewidmet und so das 18. Jahrhundert im Bild wiederbelebt.<sup>99</sup>

Wenn auch die namentliche Erwähnung von französischen Künstlern noch keinen Hinweis auf einen direkten Austausch birgt, keine Andeutung auf die unmittelbare Rezeption der französischen Rokoko- und Neorokokomalerei fällt, so ist es doch wahrscheinlich, daß Anregungen im Gespräch oder in der Anschauung von entsprechenden Gemälden aufgenommen wurden und in Erinnerung blieben. Mit Sicherheit vollzog sich seit den 1830er Jahren mit der Kenntnis der französischen Malerei und der Rokokomode in Paris, wie sie von dem Kreis der jungen Romantiker und seinen Nachfolgern verbreitet wurde, auch in Deutschland eine allmähliche Umwertung in der Beurteilung des Rokokos. Doch der Einfluß

<sup>96</sup>Hans WOLFF (Hrsg.), Oskar BIE (Einl.), Adolph von Menzels Briefe. Mit sechzehn Zeichnungen und den zu den Briefen gehörigen Federzeichnungen des Meisters, Berlin 1914, S.12-15

<sup>97</sup>Vgl. DUNCAN 1976, Abbildungsverzeichnis

<sup>98</sup>RACZYNSKI 1836, S.363

<sup>99</sup>RACZYNSKI 1836, S.355-401. Gerade der auch von Menzel geschätzte Camille Roqueplan macht aufgrund seiner Wasserfarbengemälde, die „von Geist und Originalität sprudeln“ einen besonderen Eindruck auf Raczynski. Vgl. S.369

auf die Malerei blieb zunächst sporadisch und ist vor der Jahrhundertmitte kaum nachweisbar. Nicht ganz offensichtlich, wohl aber eindeutig positiv konnotiert, sind dann jene malerischen Umsetzungen französischer zeitgenössischer Vorbilder und solcher im Rokokostil, die von zwei sehr individuellen Künstlerpersönlichkeiten, von Karl Blechen und Carl Spitzweg, angefertigt wurden.

## 6. Blechen und Spitzweg und die französische Rokokorezeption

Der vorwiegend in Berlin tätige Blechen und der süddeutsche Spitzweg, auf den ersten Blick kaum in einen Zusammenhang zu stellen, haben sich in einer vergleichbaren Weise, mittelbar und unmittelbar, der Malerei des 18. Jahrhunderts angenähert. Karl Blechen, zunächst stilistisch und motivisch von seinem Lehrer Peter Ludwig Lüdtkke abhängig, ging einen eigenen Weg, indem er impressionistische und auch naturalistische Ausdrucksformen antizipierte und in der romantischen Landschaftsmalerei wechselnde Einflüsse der Antagonisten Friedrich und Dahl verband. Seit 1824 fanden durch seine Tätigkeit als Bühnenmaler historische und literarische Themen Eingang in sein Werk. Er hat sich hier virtuos aller möglichen Stillagen bedient und die verschiedensten Kulissen meisterhaft angefertigt, sei es für mittelalterliche Ritterstücke, antike Szenerien oder biedermeierliche Inszenierungen für ein bürgerliches Publikum, gelegentlich in Orientierung an Schinkel. Auch im damals noch verpönten historisierenden Rokokostil soll er Dekorationen geschaffen haben.<sup>100</sup> Diese Vielseitigkeit und dieser unkonventionelle Zugriff auf Materialien der Kunstgeschichte ließen ihn auch auf seiner Italienreise 1828/29 ungewöhnliche Vorbilder wählen: Für das heitere Gemälde *Park der Villa d'Este in Tivoli* (Abb. 25) soll ihm - neben den lokalen Sehenswürdigkeiten - eine entsprechende Zeichnung Fragonards vorgelegen haben.<sup>101</sup> „Was dort eine Spätform war, ist hier eine Wiederaufnahme“.<sup>102</sup> Deutlich erinnert das Bild auch an die sonnen durchfluteten Landschafts- und Parkszenen von Hubert Robert, allein die Staffage ist nicht in Rokokokostümen gekleidet, sondern trägt die Tracht des 16. Jahrhunderts, Vorbilder von Schinkel, Koch oder Horny in Erinnerung rufend.<sup>103</sup> Dennoch handelt es sich um eine zag-

<sup>100</sup> Peter-Klaus SCHUSTER, Vielfalt und Brüche. Carl Blechen zwischen Romantik und Realismus, in: derselbe (Hrsg.), Carl Blechen. Zwischen Romantik und Realismus, München 1990 (zugleich Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin 31.8.-4.11-1990), S.12f

<sup>101</sup> Honoré Fragonard, Villa d'Este, Zeichnung, Wien, Albertina. Abbildung in: Wilhelm WAETZOLDT, Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht, Leipzig 1927, S.45

<sup>102</sup> BECKER 1971, S.100

<sup>103</sup> SCHUSTER 1990, S.119: „Die Maler des späten 18. Jahrhunderts, unter ihnen Fragonard und Hubert Robert, und die des 19. Jahrhunderts wurden nicht zuletzt von den herrlichen Zypressen angezogen, die sie im-

hafte Annäherung, eine vorsichtige Umsetzung von Darstellungsart und Stil des 18. Jahrhunderts. Sie war Blechen bekannt und wurde von ihm in einer würdigenden Weise rezipiert.

Auch die *Badenden im Park von Terni* (Abb. 26), die für Blechen Mitte der 1830er Jahre bis gegen Ende seines kurzen Lebens immer wieder ein Thema waren, greifen eine über das Rokoko zurückgehende Tradition auf. Das Motiv der Badenden läßt an vergleichbare Werke des 18. Jahrhunderts denken, z. B. von Boucher oder Pater, die tiefe, satte Farbgebung hingegen verweist auf die zeitgenössische Malerei in Frankreich, die Blechen auf seiner Reise mit Sachse 1835 studierte.<sup>104</sup> Auch die französischen Maler haben das Motiv der Badenden aufgenommen und häufig in einen aktualisierten Rahmen gestellt. Die weiblichen Gestalten bei Blechen erinnern an Isabey's *Frauenbad in Dieppe*. So verschmelzen bei ihm mögliche Eindrücke oder Erinnerungen an Themen des 18. Jahrhunderts mit den aktuellen Erfahrungen der französischen Malerei zu einer mittelbaren, eigenwilligen Rokokorezeption.

Auch Carl Spitzweg war von dem Motiv der Badenden beeindruckt und kopierte Isabey's Gemälde in drei Fassungen (Abb. 27). Spitzweg hat sich intensiv mit der französischen Malerei befaßt.<sup>105</sup> Die nachhaltigsten Auseinandersetzungen sind spätestens für das Jahr 1848 belegt, als Spitzweg seine erste Reise nach Schloß Weißenfels in Pommersfelden nahe Bamberg unternahm. Hier gab es nicht nur Gelegenheit, in einer der größten Barockgalerien damaliger Zeit Rubens, Tizian, Tintoretto und die alten Niederländer zu studieren, auch Werke des 18. Jahrhunderts, z. B. von Antoine Pesne waren ausgestellt - und zeitgenössische französische Gemälde von Fromentin, Decamps und Isabey, so das *Frauenbad in Dieppe*.<sup>106</sup> Das Thema der Badenden hat ihn bis in die 1860er und 70er Jahre begleitet, als er immer wieder Nymphen, badende Frauen und Kinder an einem Teich in einer Waldlichtung malte (Abb. 28). Auch in diesen Werken sind Einflüsse aus der zeitgenössischen französischen Malerei eingegangen, ebenso wie bei Blechen motivisch das 18. Jahrhundert anklingt.

Weitere Eindrücke sammelte Spitzweg in Paris, das er im Sommer 1851 besuchte. Ganz besonders prägend haben Adolphe Monticelli und Narcisse Diaz de la Peña auf ihn gewirkt. Beide Künstler sind aufgrund ihrer malerischen Rokokorezeptionen berühmt. Der et-

---

mer wieder zeichneten und malten. Anscheinend hat sich Blechen bewußt in die Tradition des 18. Jahrhunderts gestellt.”

<sup>104</sup> Vgl. z. B. das Gemälde *Badende Mädchen* von Jean-Baptiste Pater im Charlottenburger Schloß. Abbildung in: Johann Georg Prinz von HOHENZOLLERN (Hrsg.), Friedrich der Große. Sammler und Mäzen, Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 28. November 1992 bis 28. Februar 1993, München 1992, S.146f. Daß Blechen sich an der zeitgenössischen französischen Malerei orientierte, belegt Becker mit der Gegenüberstellung von Landschafts- und Marinebildern Théodore Gudin's. BECKER 1971, Abb.193- 198

<sup>105</sup> Vgl. Siegfried WICHMANN, Carl Spitzweg und die französischen Zeichner Daumier, Grandville, Gavarni, Doré, Ausstellungskatalog Haus der Kunst München, 23. November 1985 bis 2. Februar 1986, München 1985

<sup>106</sup> Hermann UHDE-BERNAYS, Carl Spitzweg, München 9. Aufl. 1920, S.44; Siegfried WICHMANN, Der andere Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte, Frankfurt a. M., Berlin 1991, S.350f

was ältere Diaz machte sich bereits während seiner Ausbildung in einer Porzellanmanufaktur, die vor allem auf Geschirr im Stil Louis XV spezialisiert war, mit Rokokoformen vertraut. Als Maler orientierte er sich dann in technischer Hinsicht einerseits an Velazquez, stand mit seinem pastosen, bewegten Farbauftrag aber auch Delacroix nahe. Er widmete sich mit Vorliebe dem Motiv der Nymphen, Badenden und Odalisken in freier Natur. In den 1830er Jahren verkehrte er mit den Malern und Dichtern des „Cénacle du Doyenné“ und teilte ihre Begeisterung für das Rokoko. Watteau und die mythologische Malerei des 18. Jahrhunderts wurden dann neben den Venezianern zur wichtigstens Inspirationsquelle seines künstlerischen Schaffens. Seit den Ausstellungen in den Salons von 1846 und 1847 war sein Erfolg ungebrochen und in den 1850er Jahren gelangte er neben Delacroix und Ingres zu höchsten Ehren.<sup>107</sup>

Der aus Marseille stammende Adolphe Monticelli gilt als großer Individualist, der nicht leicht in die französische Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts einzuordnen ist. Auch seine expressive Malweise zeichnet sich durch einen dicken, pastosen Farbauftrag und eine Fleckenmanier aus, die bereits über die impressionistischen Tendenzen der Zeit hinausgreift. Cézanne und van Gogh, die Fauves und auch die Symbolisten haben sich von Monticelli beeinflussen lassen. 1846 kam Monticelli nach Paris, wo er zunächst bei Delaroche studierte, der wiederum bekanntlich auch ein Schüler von Schall war. Delaroche hatte sich neben der akademischen Richtung ebenso dem Rokoko geöffnet und konnte somit vermittelnd gewirkt haben. Eine weitere Gelegenheit mit der neuen Rokokomalerei und den Bildern von Diaz in Berührung zu kommen gab es im Salon von 1847. Mitte der 1850er Jahre arbeitete Monticelli dann gemeinsam mit Diaz, ja er wurde als sein Schüler eingeschätzt, nachdem auch er, zurückgekehrt in seine Heimatstadt, verstärkt in der typisch pastosen Malweise mit jenen weißen Höhungen, wie sie zu einem Kennzeichen von Diaz geworden waren, Rokokothemen verarbeitete.

Auch Spitzweg dürfte zu dieser Zeit nicht nur mit Gemälden von Diaz, sondern auch von Monticelli in Berührung gekommen sein, denn er notierte dessen Namen in sein Pariser Tagebuch sowie in sein Skizzenbuch von 1859.<sup>108</sup> Ganz offensichtlich sind konkrete Eindrücke in dem um 1851 entstandenen Gemälde *Gesellschaft im Walde mit Tänzerin* (Abb. 29) umgesetzt worden.<sup>109</sup> Es zeigt eine im Halbkreis lagernde Gruppe von illustren, buntgekleideten Gestalten - vielleicht Schauspieler -, Musiker und eine Tänzerin auf einer Waldlichtung in einem malerischen, fast impressionistisch wirkenden Stil, der auch von Monticelli gepflegt

<sup>107</sup> 1851 wurde Diaz zum Ritter der Ehrenlegion geschlagen, 1855 erhielt er im Salon de Paris einen Ehrenplatz neben Ingres und Delacroix. Vgl. MARSEILLE 1987, S.54

<sup>108</sup> WICHMANN 1991, S.106f

<sup>109</sup> Vgl. WICHMANN 1991, S.111f

wurde und vor allem durch die direkt aus der Tube aufgesetzten weißen Farbtupfer an Diaz erinnert (*Abb. 30*). Das Motiv selbst ist als Umsetzung der *fêtes galantes* des 18. Jahrhunderts zu verstehen, das in ähnlicher Form - auch auf die Pastoralen und *fêtes champêtres* des 17. Jahrhunderts Bezug nehmend - in den 1860er und 1870er Jahren von Spitzweg immer wieder aufgegriffen wurde. Diese Art der mittelbaren Traditionsaufnahme bei Spitzweg läßt sich vielleicht treffend als eine Rokokorezeption „aus zweiter Hand“ kennzeichnen.

Spitzwegs künstlerisch wertvollen, mittelbaren Umsetzungen von Rokokothemen der Jahrhundertmitte geben sich als solche kaum zu erkennen, denn das Interesse konzentrierte sich dabei auf die malerische Gestaltung. Darüber hinaus sind diese Bilder einem Zeitraum zuzuordnen, in welchem das Rokoko bereits als Modeerscheinung allgemein akzeptiert war, so daß hier, zumindest inhaltlich, nicht mit einem Vorbildcharakter gerechnet werden muß. Die Themen des Rokokos interessierten Spitzweg jedoch nicht nur indirekt, als geeignete Träger für malerische und technische Qualitäten der Gegenwart. Die Malerei des 18. Jahrhunderts war ihm bekannt und beeindruckte ihn, denn in seinen Tagebuchnotizen erwähnte er auch den Namen Watteau.<sup>110</sup> Doch nicht erst mit seinem Parisaufenthalt Anfang der 1850er Jahre, sondern bereits zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn hatte Spitzweg das Rokoko als Inspirationsquelle entdeckt. Mit seinen kleinformatischen Parkszenen vom Ende der 1830er Jahre, die noch genauer besprochen werden müssen, gehört er zu den frühesten Vertretern der allmählich einsetzenden Rokokorezeption im deutschsprachigen Raum. Sie stehen dennoch nicht völlig isoliert. Vielmehr fügen sie sich, wenn auch nicht bewußt intendiert, im weitesten einer allgemeinen Tendenz der Zeit ein, die der Genremalerei, der gegenwartsbezogenen wie allmählich auch der historistischen, einen immer größeren Raum und wachsende Beachtung zumaß.

## **7. Aspekte zur Rokokorezeption im Kontext der frühen Genremalerei in München und der Anteil der englischen Malerei**

Entscheidend für den Aufschwung und die Entfaltung der Genremalerei in München sind mehrere Faktoren. Ein Wandel der Kunstanschauung und -praxis wurde durch die Rekonstituierung der Akademie sowie durch die offizielle Förderung der Künste durch das Königshaus begünstigt. Im betonten Gegensatz zur repräsentativen Staatskunst und zu Cornelius' Idealismus fand in München gerade die Landschaftsmalerei eine sich vergrößernde An-

---

<sup>110</sup> WICHMANN 1991, S.106

hängerschaft und schließlich im Zuge dessen auch das Genre seine ersten Vertreter.<sup>111</sup> Die bedeutendsten Künstler dieser der Landschaft nahestehenden Genremalerei, die aus der Verlebendigung und Verselbständigung der immer mehr in den Vordergrund tretenden Staffagen entwickelt worden zu sein scheint, waren in den 1820er und 1830er Jahren Peter Heß und Heinrich Bürkel, Albrecht Adam und schließlich auch noch Karl Enhuber. Letzterer interessierte sich allerdings nicht nur für den malerisch bunten Eindruck der Landbevölkerung, sondern auch für die erzählerischen und humoristischen Inhalte, die seine Menschen psychologisierten und zum Handeln animierten. So stehen seine Bilder als Verbindungsglieder zwischen der frühen, rein volkstümlichen und lokal geprägten Genremalerei und den in der folgenden Zeit eintretenden Neuerungen, auch im Hinblick auf das wiederbelebte Rokoko.<sup>112</sup>

Besonders förderlich, zunächst für die Landschaftsmalerei und dann auch für das Genre, das wie auch an anderen Orten von der Akademie zwar geduldet, nicht aber offiziell vertreten wurde, wirkte sich die Gründung des Kunstvereins im Jahre 1824 aus. Alle Kunstgattungen sollten gleichberechtigt behandelt werden. Hier wurde der Kontakt mit dem Publikum gepflegt, welches mit seinen Favorisierungen für das Genre die Maler zu weiteren entsprechenden Leistungen motivierte und mit dem Ankauf der Genrebilder zu ihrer existenziellen Sicherung beitrug.

Einflußreiche Impulse sind neben den Inspirationen durch die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts vor allem von der englischen Genremalerei ausgegangen. Immer wieder wird der Anfang des im Verlauf des 19. Jahrhunderts alle anderen Akademiestädte überragenden Siegeszuges der Münchner Genremalerei auf ein einziges Werk zurückgeführt: Die *Testamentsöffnung* (Abb. 31) von Sir David Wilkie, 1819/20 gemalt.<sup>113</sup> Es war vom bayerischen König in Auftrag gegeben und bereits 1825 in der Münchner Pinakothek neben den

<sup>111</sup> „In organischer Fühlung mit der Landschaft setzten bald darauf auch die Anfänge der Sittenmalerei ein, die wie jene laienhaft schlicht, einzig aus der Freude am Landleben erblühte.“ Vgl. Rudolf OLDENBOURG, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. 1. Teil: Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I, neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer, München 1922, Nachdruck München 1983, S.112

<sup>112</sup> Karl Enhuber hatte nur kurz die Akademie besucht, um sich dann in den 1830er Jahren einer eher volkstümlichen Genremalerei zu widmen, mit der er großen Erfolg hatte. Einige seiner Darstellungen stehen auch der englischen Malerei und dem Rokokogenre recht nahe, wie z. B. *Die goldenen Hochzeit*, in der die festliche Tracht der Hauptpersonen und Feiergäste an die Kostüme der Rokokozeit erinnert. Dieser Eindruck hängt natürlich damit zusammen, daß sich die ländliche Tracht häufig an bestimmte Bekleidungsformen der höheren Schichten anlehnte und diese auch bei wechselnder Mode beibehalten wurden. So erinnern die geschnürten und decolletierten Leibchen und weiten Röcke ganz bewußt an die Reifröcke und engen Mieder der feinen Damen des Rokokos. Von einer echten Rokokokrezeption im Bild kann natürlich hier nicht die Rede sein. Ein ganz ähnliches Thema, *The Penny Wedding*, in noch bäuerlicherem Ambiente, aber von so großer Übereinstimmung in der Komposition, daß man es als bekannt voraussetzen möchte, malte Sir David Wilkie bereits 1819. Vgl.: E. D. H. JOHNSON, Paintings of the British Social Scene from Hogarth to Sickert, London 1986, S.148, Abb.100

<sup>113</sup> OLDENBOURG/RUHMER 1983, S.141: „Ihr [die Genremalerei] Ausgangspunkt aber ist fast noch schärfer festzulegen in einem einzelnen Bild, das völlig fremd und um so zündender in München auftrat und hier laut den zeitgenössischen Berichten einen ganzen Kreis von Künstlern unmittelbar mit sich riß. Es war die köstliche, noch heute in der Pinakothek bewahrte „Testamentsöffnung“ von Sir David Wilkie, ...“

holländischen Gemälden ausgestellt.<sup>114</sup> Humorvolles und Sentimentales, Anekdotenhaftes und die psychologisierenden Charakterisierungen der Protagonisten im szenischen Kontext, überhaupt anspruchsvollere, erzählerische Stoffe im Gegensatz zu den statischen Zustandsbeschreibungen des der Landschaftsmalerei nahestehenden Volksgenres prägten von nun an die junge Münchner Genremalerei.<sup>115</sup> Wilkies Darstellung lieferte Vorbilder für die Visualisierung unterschiedlichster Typen ebenso wie für die malerische Innenraumgestaltung, die bisher in München keine vergleichbare Formulierung gefunden hatte. Selbst griff Wilkie auch auf Vorbilder aus der niederländischen Genremalerei zurück, doch unterschied er sich von ihr nicht zuletzt durch größere Formate: Die *Testamentseröffnung* hat die für ein Genrebild nicht unerheblichen Maße von 76 x 115 cm. Auch in dieser Hinsicht fand Wilkie Nachahmer.

Tatsächlich kommt Wilkie im Hinblick auf die folgende Rokokorezeption eine Schlüsselrolle zu: Nicht nur das Thema der *Testamentseröffnung*, versetzt ins 18. Jahrhundert, ist nach ihm immer wieder zum Bildgegenstand gemacht worden. Selbst hat er bei der Wahl seiner Inhalte auf Typisches der Rokokozeit zurückgegriffen und auf diese Weise ins 19. Jahrhundert tradiert. Themen wie Wilkies *Blindekuhspiel*, bereits im 18. Jahrhundert von Lancret, Chodowiecki oder Morland formuliert, sind von kaum einem der modernen Rokokomaler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgelassen worden.

Einer seiner bedeutendsten Nachahmer war der Kölner Gisbert Flüggen. Nach einer kurzen Studienzeit in Düsseldorf, in welcher er bereits über die dort verbreitete Druckgrafik - vor allem Wilkie und Hogarth waren durch dieses Medium bekannt - mit der englischen Kunst vertraut gemacht worden war, kam er Mitte der 1830er Jahre nach München, wo ihm ein wesentlicher Anteil an der Belebung der Genremalerei zuzurechnen ist. Er befaßte sich in seinen Bildern mit dem gesellschaftlichen und häuslichen Leben der höheren Stände. Ebenso wie Wilkie liebte er Darstellungen, „in welchen es eine bedeutsame psychologische Aufgabe zu lösen gibt, [liebte] die Kontraste und Konflikte der menschlichen Gesellschaft, Leiden und Gebrechen der Gegenwart“.<sup>116</sup> Seine Nähe zum englischen Vorbild wurde sofort erkannt und gewürdigt, was ihm den Titel des „deutschen Wilkie“ eintrug. Gelegentlich wurde er auch mit Greuze verglichen, da er seine sittenbildlichen Darstellungen gewöhnlich ins Rokoko verlegte.<sup>117</sup> Gerade diese Genreszenen brachten ihm vom Publikum die größte Anerkennung ein. Man lobte darüber hinaus seine bis dahin in München ungewöhnlich koloristische und freie

<sup>114</sup> Inspiriert war es von dem Komiker Bannister und einer Beerdigungsszene aus Walter Scotts Roman *Guy Mannering*. Vgl.: *Zwei Jahrhunderte Englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680 bis 1880*, Haus der Kunst München, 21. November 1979 bis 27. Januar 1980, München 1979, S.521

<sup>115</sup> Vgl. IMMEL 1969, S.132

<sup>116</sup> SEUBERT 1882, S.524f

<sup>117</sup> *Allgemeine Deutsche Biographie*. Siebenter Band, Leipzig 1878, S.140

malerische Behandlung. Mit der Entscheidung für die Gattung des Genres und damit der bewußten Distanzierung von der akademisch-idealistischen Malerei der Zeit dürften sich auch neue Möglichkeiten und Freiräume für zunächst individuelle Lösungen der malerischen Gestaltung geboten haben. All diese bisher für München unerhörten Neuerungen trugen zu seiner weitläufigen Beachtung bei.<sup>118</sup>

Die Vorbildhaftigkeit der englischen Genremalerei in München beschränkte sich natürlich nicht auf die Kenntnis des einen, wenn auch einprägsamen Kunstwerkes, der *Testamentseröffnung*, das sogar noch in den 1870er Jahren rezipiert wurde.<sup>119</sup> Auch in der bayerischen Residenzstadt dürfte die leicht transportable Druckgrafik nach englischen Gemälden nicht unbekannt gewesen sein. Nicht nur Flüggen wird zu ihrer Verbreitung beigetragen haben, sondern auch auf Hasenclever ist in diesem Kontext noch einmal zu verweisen. Er folgte nur kurze Zeit später dem befreundeten Flüggen nach München, mit der Absicht, sich hier, von den Düsseldorfer Zwängen befreit, unabhängiger der neuen Genremalerei widmen zu können. In München setzte er seine Auseinandersetzung mit der Jobsthematik fort, die u. a. auch aufgrund humoristischer und satirisch-moralisierender Elemente in der Tradition der Hogarthschen Antihelden-Serien zu sehen ist. Hasenclever hat vermutlich sogar in einer Farbskizze, die Jobs betrunken und in einer sehr derangierten Verfassung zeigt, direkt auf eine Komposition von William Hogarth zurückgegriffen, worauf schon vermehrt hingewiesen wurde.<sup>120</sup> Auch Wilkie versetzte seine Genrebilder gelegentlich in ein früheres Jahrhundert, wenn auch in der Regel seine Vorbilder in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts zu finden sind. Sowie Wilkies Malerei thematische Anregungen für eine neue, in erster Linie anekdotische Genremalerei lieferte, wie sie auch schon das 18. Jahrhundert kannte, so beeinflusste die Kenntnis Hogarthscher Bildvorwürfe das Interesse an humoristischen Inhalten und der Verlagerung der Handlung ins Rokoko. Indem Hogarth, selbst der Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts zuzuordnen, in seinen Bildern typische Kleidung, Perücken und Raumausstattungen des Rokokos in England verwendete, verbunden mit seinen satirisch-moralischen Inhalten, dürfte gerade jenes Geschmacksempfinden des Biedermeiers, das sich über Zopf und Schnürleib mokierte, Kortum und Nestroy las und über die Krähwinkler

---

<sup>118</sup> Leider liegen keine Abbildungen im Rokokogenre vor, die Flüggens künstlerische Qualitäten überprüfen ließen. Ins 17. Jahrhundert versetzt ist die Darstellung *Im Vorzimmer des Fürsten*, reproduziert in: Barbara ESCHENBURG (Bearb.), Spätromantik und Realismus. Gemäldekataloge der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Band V, München 1986, S.140-142

<sup>119</sup> Später wurde der Einfluß Wilkies nicht mehr nur positiv gesehen. So schreibt Hans Vollmer in seinem Beitrag im THIEME-BECKER Künstlerlexikon: „Seinerseits hat er [Wilkie] durch die von Ludwig I. für München angekaufte „Testamentseröffnung“ einen allerdings nicht günstigen Einfluß auf die deutsche Genremalerei der Zeit gewonnen.“

<sup>120</sup> Zum Verhältnis Hasenclever und Hogarth vgl. RISCH 1986, S.196. Als Vorlage diente vermutlich ein Nachstich von Ernst Ludwig Riepenhausen.

lachte, angesprochen worden sein. Gleichzeitig führten die englischen Genrebilder auch vor Augen, daß Inhalte dieser Art nicht nur in Karikaturen angemessen formuliert, sondern ebenso malerisch im Bild festgehalten werden konnten, ja darüber hinaus sogar einer lauter werdenden Publikumserwartung entgegenkamen.<sup>121</sup>

Die Düsseldorfer Künstler Flüggen und Hasenclever trugen mit der Vermittlung englischer Malerei zur Belebung der sich erst allmählich entfaltenden Genremalerei in München bei. Sie gaben jener der Landschaft und eher einer volkstümlichen Figurenmalerei nahestehenden Sittenkunst entscheidende Anregungen, die sich vom Technischen hinsichtlich einer nuancierten, aufgehellten Farbauffassung bemerkbar machte, inhaltlich erzählerische, szenische Inhalte wählte und darüber hinaus die Bereitwilligkeit zur Rückwendung zu historischen Themen, insbesondere zum Rokoko förderte.

Beeinflußt von Flüggen, Hasenclever und mittels ihrer Werke auch von der englischen Genremalerei à la Wilkie und Hogarth wurde Johann Geyer. Er stammte aus Augsburg, wo er auch seine erste künstlerische Ausbildung erhielt, besuchte die Münchner Akademie, und seit 1833 unterrichtete er selbst an der Kunstabteilung der damals gerade eröffneten polytechnischen Schule seiner Heimatstadt. Seine Hauptschaffenszeit liegt in den 1830er und 40er Jahren, wo er sich einen guten Ruf erwerben konnte und anscheinend viele seiner Werke von öffentlichen Kunstsammlungen angekauft wurden.<sup>122</sup> Auch Geyer befaßte sich mit der im Aufschwung begriffenen Genremalerei und trat - wie Wilkie und Flüggen - besonders durch historische Inszenierungen anekdotischen Inhalts hervor. Mit Vorliebe versetzte er die Handlung seiner kleinen Geschichten ins 17. und 18. Jahrhundert. Als meistgeschätztes Hauptwerk gilt das 1843 entstandene *Concilium Medicum* (Abb. 32), mit den für ein Genrebild beachtlichen Maßen von 116 x 125 cm.<sup>123</sup>

Dargestellt ist in einem barocken Kaminzimmer eine Versammlung von Ärzten und Wissenschaftlern, die mit sprechenden Gesten und ausdrucksvoller Mimik an einem runden Tisch angeregt über das Schicksal eines Patienten debattieren, der in einem hinterem Raum, krank im Bett liegend, gerade noch zu erkennen ist. Die Mediziner tragen Allonge- oder

<sup>121</sup> OLDENBOURG/RUHMER 1983, S.142 kritisierte diese vor allem von Flüggen vertretene Richtung vehement: „Nicht selten ließ Flüggen, wie so vielfach die Genremaler seiner Zeit, sich in den Bezirk graphisch-karikaturistischer Vorwürfe verlocken und machte der gemeinen Rührseligkeit des Pöbels bedenkliche Zugeständnisse;...“

<sup>122</sup> Auch ihn kritisiert OLDENBOURG/RUHMER 1983, S.142: „Noch niedriger und daher noch erfolgreicher spekulierte der Augsburger Johann Geyer (1807-1975) mit spießbürgerlichen Anekdoten auf den Geschmack des Publikums,....“

<sup>123</sup> Das Bild sollte sich laut BOETTICHER I, S.405f in der Neuen Pinakothek in München befinden, ist jedoch dort nicht mehr registriert. Farbabbildungen sind nicht bekannt. Der Betrachtung liegt eine Fotografie einer grafischen Reproduktion zugrunde, vielleicht jener Lithographie, die von Boetticher J. Wölfle zugeschrieben wurde. Der vollständige Titel lautet nach Boetticher „Concilium medicum, im Vorzimmer einer Sterbenden“; er sieht die Handlung in die Rokokozeit versetzt.

Zopfperücken und sind in die vornehme Tracht von Edelleuten des 18. Jahrhunderts gekleidet. Ihre Hemden sind mit Rüschen besetzt, ihre Fräcke und Gilets aus Samt und Seide. Die engen Beinkleider und Schnallenschuhe verweisen auf Barock und Rokoko.

Die Versammlung der Gelehrten um einen Tisch läßt an Hasenclevers *Jobs im Examen* (Abb. 4) denken: Geyers *Concilium* gibt sich als eine freie Umsetzung des Themas und seiner Bildanlage zu erkennen. Deutliche Parallelen offenbaren sich in den unterschiedlichen Charakterisierungen der debattierenden Mediziner. Bestimmte Typen finden ihr Pendant auf Hasenclevers Gemälde, die Tuschelnden im Hintergrund haben sogar direkte Vorbilder in der Prüfungsrunde. Mimik und Gestik sind bei Geyer wie auch bei Hasenclever ganz individuell bestimmt, jeder einzelne in seiner Rolle so sprechend beschrieben, daß der Betrachter der Diskussion förmlich „lauschen“ kann. Allein die Konsternierung und Verwirrung von Hasenclevers Examinatoren ob Jobs Unwissenheit und Naivität ist nun einer ungestümen Erregtheit und Unruhe in der Darstellung von Geyers Mediziner gewichen: Sie scheinen sich über die Diagnose oder Behandlung des Todkranken nicht einigen zu können. Die Aufregung der Diskussion spiegelt sich in der barocken Raumgestaltung. Sie greift stärker als bei Hasenclever in den Vordergrund ein, so durch die üppig verzierten Sessel, von denen einer durch das Aufspringen eines erregt Sprechenden gerade nach hinten kippt, was den Eindruck der Unruhe noch verstärkt. Requisiten, wie die links herumliegenden Mäntel und Degen, die wie zufällig geöffnete Schachtel und der Korb auf dem Falten werfenden Teppich, das schräg gehängte Gemälde und allerlei Nippes über dem voluminösen, barocken Kamin, schließlich auch das mit einer großen Spritze hinter dem kippenden Stuhl hockende Äffchen, tragen zu der Belebung der Atmosphäre bei. Gesteigert wird dieser Eindruck auch durch die diagonale Raumanlage, die den Blick des Betrachters in die Bildtiefe zieht, im Gegensatz zur bildparallelen Anlage von *Jobs im Examen*, welche Ordnung und Ruhe ausstrahlt und so dem scheinbaren Ernst der dargestellten Prüfungssituation entspricht. Die lebendige Unordnung und nervöse Aufgeregtheit in Geyers Bild, läßt noch an Schroedters *Don Quixote* (Abb. 6) denken, dessen geistige Verwirrtheit ebenfalls durch die Charakterisierung seiner äußeren Erscheinung und das Durcheinander seiner direkten Umgebung gespiegelt wird. Vermutlich kannte Geyer das Bild oder seine Reproduktion, denn auch er beschäftigte sich in verschiedenen Fassungen mit der Don Quixote-Thematik.<sup>124</sup>

Das *Concilium Medicum* wurde als Darstellung aus der Rokokozeit verstanden, wenn auch die meisten Elemente als barock zu kennzeichnen sind. Da sich in den 1840er Jahren bekanntlich die Kunstgeschichtsschreibung noch nicht erschöpfend mit der Epochendifferenzierung, geschweige denn mit der Definierung des Rokokos befaßt hatte, erscheint diese Zu-

<sup>124</sup> BOETTICHER I, S.405f; THIEME-BECKER

schreibung nicht verwunderlich. Die positive Resonanz bezeugt jedoch eine veränderte Einstellung zu Kunst und Leben des 18. Jahrhunderts.

Die *Heimkehr vom Maskenball* (Abb. 33), ebenfalls von Johann Geyer, findet nicht im 18. Jahrhundert statt, dokumentiert jedoch noch deutlicher einen Wandel in der Beurteilung des Rokokos.<sup>125</sup> Das große Bild zeigt eine ausgelassene, kostümierte Festgesellschaft, die soeben ins Freie hinaustretend, den Ort ihrer Feier verläßt. Im Zentrum des Bildes befindet sich ein in inniger Zuneigung begriffenes Liebespaar, das zu dem festlichen Anlaß in Rokokotracht gekleidet ist. Die gesamte Darstellung mutet in ihrer Beschaulichkeit, in der Charakterisierung der einzelnen Personen und auch in den Proportionen der Komposition - die Feiergusellschaft nimmt nur die untere Hälfte der Bildfläche ein - zwar eher biedermeierlich an. Doch durch Lichtführung und Farbgestaltung wird vor allem der Blick des Betrachters auf den Bildmittelpunkt gelenkt, auf das Paar, und damit auch auf das Rokoko. Die Prononcierung des Paares wird noch gesteigert durch das zärtliche Aufeinanderbezogensein, so daß das Rokoko hier eine ausschließlich positive Konnotation erhält.

Dank des Erhaltes des Bildes in der Münchner Pinakothek ist überprüfbar, welche Interessen der Künstler neben der „ausdrucksvollen und im Geist begriffenen“ Typisierung der Figuren, wie Raczyński es treffend ausdrückte, verfolgte und aus welchen Gründen das Rokoko erneut zu einer solchen Beliebtheit aufsteigen konnte.<sup>126</sup> Es ist die differenzierte Gestaltung von Stofflichkeit und die nuancierte Farbwahl, die überzeugt und fasziniert. Weder Klassizisten, Nazarener noch Romantiker wie Schwind, nicht die volkstümliche Sittenmalerei und schon gar nicht die akademisch-idealistische Kunst im Sinne Cornelius' hat Vergleichbares hervorgebracht. Warm und kühl zugleich strahlt das in sichtbar teure Stoffe gehüllte Liebespaar: Während er einen grünlichen bis gelbgold changierenden Anzug, ein weißes Hemd und eine eisblaue Weste trägt, ist sie in weißglänzende Seide gekleidet. Um ihre Schultern liegt ein roter Schal, im Haar eine rosa Schleife. Wenn das *Concilium Medicum* wohl in erster Linie humoristisch verstanden wurde, so liegt hier ein Schwerpunkt auf der koloristischen Gestaltung der kostbaren Textilien: „In der Behandlung der Stoffe, namentlich des Atlases war er Meister.“<sup>127</sup>

<sup>125</sup> Das 113 x 127 cm große Ölgemälde ist nicht datiert, vermutlich aber auch in den 1840er Jahren entstanden, da es immer wieder in enger Reihenfolge mit dem *Concilium Medicum* aufgeführt wird. Vgl. BÖTTICHER I, S.405f; THIEME-BECKER. Es befindet sich im Depot der Neuen Pinakothek in München. Vermutet wurde, daß Geyer im Bild das Porträt eines beliebten Augsburger Schriftstellers verewigt habe. Vgl. Nekrolog in: KUNSTCHRONIK 11, 1876, Sp.193f

<sup>126</sup> RACZYNSKI, 2. Band 1838, S.399, 557. Von Geyers Farben hielt Raczyński allerdings wenig. Sie waren für sein Verständnis zu sehr verschmolzen und verblasen - Bezeichnungen, die auch immer wieder als Kriterien für die Beurteilung der Malerei des Rokokos, z. B. in Besprechungen von Bildern Watteaus, im 19. Jahrhundert auftauchten.

<sup>127</sup> Nekrolog in: KUNSTCHRONIK 11, 1876, Sp.193f

Das Thema des Maskenballes erinnert an das 18. Jahrhundert. Harlekine, Pierrots und unter Larven versteckte Rokokodamen kennt man von Watteau, Lancret und anderen, und sie werden auch später zu einem Lieblingsgegenstand des neuen Rokokogenres. Vielleicht sind aber die entscheidenden Anregungen auch auf aktuelle Anlässe zurückzuführen: In München hatte man Ende der 1820er Jahre begonnen, Künstlerbälle, Ende der 1830er Jahre Maskenzüge zu veranstalten, die vergangene Zeitalter und historische Ereignisse in phantasievollen und authentischen Kostümen zum Leben erweckten.<sup>128</sup> Auch der Karneval wurde in jenen Jahren neu belebt, was ebenso von anderen Künstlern registriert wurde.<sup>129</sup>

## 8. Genremalerei und Bühnenkunst

Anschließend sei für den Kontext der beginnenden Rokokorezeption auf eine weitere mögliche Inspirationsquelle verwiesen, nämlich auf das Theater. Die frühe Rokokorezeption in Deutschland, die zuerst ohne Vorurteile auf die Kunst des 18. Jahrhunderts zurückgriff, mittelbar über die zeitgenössische Malerei in Frankreich an die Tradition des Rokokos anknüpfte, oder im Zuge der aufblühenden Genremalerei in Düsseldorf, vor allem aber in München ihre ersten Vertreter fand, läßt sich zunächst nicht als allgemeine, breite Strömung festmachen. Individualistische Künstlerpersönlichkeiten wie Blechen und Spitzweg oder jene sich vom Akademismus distanzierenden Genremaler wie Hasenclever und Flüggen, waren so unabhängig, daß sie sich nicht scheuten, neben den gattungsspezifischen Anregungen auch aus anderen Kunstarten, wie der Bühnenkunst, zu schöpfen.<sup>130</sup>

Eine besondere Affinität zwischen Theater und Rokoko ist traditionsbedingt. Die französischen Rokokomalere des 18. Jahrhunderts gaben schon die Begeisterung für das Theater in ihren Gemälden wieder. Sie machten die Gestalten der Commedia dell'Arte zum beliebten Bildgegenstand. Aber nicht nur Komödie und Bühneninszenierungen des 18. Jahrhunderts, die in grafischen Darstellungen vielfach überliefert sind, sondern das ganze Leben der Elite in der Zeit des Rokokos, geprägt durch Feste, Maskenspiele und Schäferidyllen, bezeugt einen Hang zum Theater. Den nachfolgenden Generationen muß die ganze Epoche einem Schauspiel gleich erschienen sein. Die üppig verzierte Kleidermode samt den gepu-

<sup>128</sup> Heidi C. EBERTSHÄUSER (Hrsg.), *Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchner Malerei*, München 1983, S.94

<sup>129</sup> Auch Spitzweg hat eine Carnevalszene gemalt, vgl. Hermann UHDE-BERNAYS, *Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst*, 3. Aufl. München 1920, Abb.14

<sup>130</sup> Blechen arbeitete als Bühnenmaler, Hasenclever malte fahrende Schauspieler, und Spitzwegs und Flüggens Nähe zum Theater wird im folgenden noch ausgeführt.

derden Perücken, die kostbaren Materialien und die Vielfältigkeit in den Farbnuancierungen überhaupt lassen an Kostümierungen denken, ebenso wie der übertriebene Prunk und die Etikette des höfischen Zeremoniells eine Verbindung zum Theater nahelegen. Das Rokoko auf der Bühne wie auch im Bild versprach eine besonders malerische Wirkung.

Frankreich nahm für beide Bereiche eine Vorreiterrolle ein: Schon in den dreißiger Jahren wurde das Rokoko nicht nur in der Malerei, sondern sowohl vom Theater als auch von der Oper aufgegriffen. Erinnert sei noch einmal an den Bericht in *Schorns Kunstblatt* von 1836: „Es ist eine Caprice, eine Mode, wie sie hier täglich kommen und gehen: Über die Hälfte der Lustspiele der hiesigen Theater werden in Puder und Zopf dargestellt. Mit Genie und savoir faire mißlingt nichts ganz. Ob das Gelingen nicht zu bedauern? Item es gefällt, es ist Mode, und das ist die suprema ratio der Franzosen.“<sup>131</sup> Das *Album des Théâtres* von Guyot und Debacq aus dem Jahr 1837 belegt die Begeisterung für historische Inszenierungen und für das Rokoko auf der Bühne. Zu den beliebten Stücken im Rokokokostüm gehörten z. B. Vaudevilles wie *La Comtesse du Tonneau* oder die Oper *Le Postillon de Lonjumeau* von Adolphe Charles Adam (*Abb. 34*).<sup>132</sup> Letztere, der Gattung der jüngeren französischen Opéra comique zuzuordnen, wurde 1836 mit großem Erfolg in Paris uraufgeführt. Besonders überzeugend dürfte das Rokokoambiente in den Fontainebleau-Akten - jenen Szenen, die auf dem Landsitz der Madame de Latour spielen - erschienen sein, das ebenso „musikalisch durch stilisierte, stärker ornamentale Melodik sehr glücklich eingefangen ist“.<sup>133</sup> Nur ein Jahr später, 1837, folgte in Berlin die deutsche Version.<sup>134</sup> Das Bild vom 18. Jahrhundert auf den deutschsprachigen Bühnen, bisher geprägt von den humoristisch-karikierenden Rokokozitaten in den Lustspielen eines Nestroy oder Kotzebue, wurde nun abgelöst durch einen wohlwollenden, interessierten Blick auf das vermeintlich Charakteristische der früheren Epoche. Das Künstliche und Theatralische des gesellschaftlichen Lebens der Rokokozeit eignete sich ganz besonders als Handlungsrahmen für die Bühne, nicht nur im leichten Singspiel, sondern auch für die ernsten Stücke der Grand Opéra - bis in die Gegenwart.

Vor allem in München knüpfte man an die Pariser Rokokomode an. 1836 wurde im Königlichen Hof- und Nationaltheater die Oper *Der Maskenball* gegeben, eine Intrige am Stockholmer Königshaus zur Revolutionszeit, dessen Libretto der gefeierte französische

<sup>131</sup> KUNSTBLATT 17, 1836, S.430

<sup>132</sup> GUYOT et A. DEBACQ, *Album des Théâtres* (Tome Premier), Paris 1837, S.27ff, 187ff

<sup>133</sup> Vgl. Carl DAHLHAUS u. a. (Hrsg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, München, Zürich, 1986, S.9. Sieghart Döhring spricht darüber hinaus in Bezug auf die virtuose Arie der Madame de Latour und Saint-Phar von einer Pastoralzene.

<sup>134</sup> Hinweis auf eine Aufführung 1839 in Leipzig gibt Ruth EDER, *Theaterzettel*, Dortmund 1980, S.120f.

Lustspielautor Eugène Scribe verfaßt hat.<sup>135</sup> Er war nicht nur in seiner Heimat der beliebteste Lieferant von Unterhaltungsstücken und Opernlibretti, sondern reüssierte auch in Deutschland. Ebenso der Text der komischen Oper *Zum treuen Schäfer*, die zur Zeit Ludwigs XV. spielt und 1839 in München inszeniert wurde, entstammt seiner Feder. Andere Münchner Einspielungen mit Rokokokonnotationen waren 1841 *Doktor und Apotheker* von Carl Ditters von Dittersdorf oder die „große Zauberpantomime“ *Der Kobold als Arlequin* von 1842, in denen das Ballett eine „Rococo=Quadrille“ zum Besten gab. Belegt ist 1849 auch eine Münchner Aufführung von *Kabale und Liebe* ausdrücklich in „Rococo-Costumes“.<sup>136</sup> So spiegeln die Bühnenstücke - Lustspiel und Drama, Musiktheater und Tanz gleichermaßen - nicht nur die einsetzende Mode der Malerei, sondern liefern vice versa auch lebendige und anschauliche Anregungen für dieselbe. Direkte Auswirkungen auf das Rokoko in der Malerei lassen sich für diese Zeit zwar nicht *beweisen*, doch gibt es Parallelen genug, die intensive Verbindungen zwischen Theater - Bühnenbild und Kostüm eingeschlossen - und Malerei nahelegen.

In München bezeugen Spitzwegs frühe Parkbilder eine unkonventionelle Auseinandersetzung mit historischen Stilen und Motiven, explizit mit dem Rokoko. Als eine Ursache für die seinerzeit noch ungewöhnliche Motivwahl ist zunächst Spitzwegs späte Entscheidung für den Künstlerberuf zu werten. Autodidaktisch und ohne Akademieaufenthalte ließ er seinen Blick durch die Werke alter Meister und durch die Niederländer schulen. Diese studierte er zuerst in Museen und Galerien, wie in derjenigen des Jagd- und Lustschlosses Schleißheim nahe München und später bekanntlich in Pommersfelden.<sup>137</sup> Er zeichnete nach Bildern von Philip Wouvermann und ließ sich auch von französischen Künstlern des 18. Jahrhunderts, wie Nicolas Lancret, beeindrucken.<sup>138</sup> Diese unterschiedlichen Vorbilder haben auch in sei-

<sup>135</sup> Belege für alle Münchner Inszenierungen sind Theaterzetteln entnommen, die abgebildet sind in: Klaus SCHULTZ (Hrsg.), *Münchner Theaterzettel 1807-1982. Altes Residenztheater, Nationaltheater, Prinzregenten-Theater, Odeon, München, New York, London, Paris 1982.* *Der Maskenball* wurde in Paris 1833 unter dem Titel *Gustave III ou Le bal masqué* uraufgeführt, in Deutschland 1834 in Frankfurt a. M. und schließlich 1835 in Wien. Bis 1839 gab es im Ausland relativ viele Inszenierungen vor allem an deutschsprachigen und englischen Theatern. Es handelt sich dabei um denselben Stoff, den auch später Verdi in seinem *Maskenball* verarbeitet hat.

<sup>136</sup> Eugen WEIGL, *Die Münchner Volkstheater im 19. Jahrhundert. 1817 - 1900*, Diss. München 1959, S.19

<sup>137</sup> In Schleißheim waren die ehemaligen Bestände aus Düsseldorf, Mannheim, Zweibrücken und aus den aufgelösten bayerischen Klöstern mit denjenigen der Residenz und der bereits in Schleißheim vorhandenen Kunstwerke auf imposante Weise vereinigt. Der Hofmaler Johann Christian von Mannlich war der sachkundigste Leiter der Galerie in Schleißheim. Er hatte nach seinen Kunststudien in Paris bei Carle Vanloo, Boucher und Natoire den ersten wissenschaftlichen Katalog der neugeordneten Schleißheimer und Münchner Galerien zusammengestellt, der von der Vielfalt der ausgestellten Gemälde Zeugnis gibt. So erwähnt er u. a. Gemälde von Boucher und im zweiten Band, S.453f eine „Gesellschaft im Garten, um sich zu belustigen“ von „Anton Wateau“. Johann Christian von MANNLICH, *Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu Schleißheim*, 2 Bde., München 1805, 3. Bd. 1810; Johann Georg Prinz von HOHENZOLLERN (Red.), *Staatsgalerie Schleißheim. Verzeichnis der Gemälde*, München 1980. Spitzwegs erste Reise nach Pommersfelden fand 1848 statt.

<sup>138</sup> WICHMANN 1985, S.419

nen Ende der 1830er Jahre angefertigten, kleinformatigen Parkszenen, deren meist paarweise einander zugeordneten Protagonisten Rokokokostüme tragen, nachgewirkt. *Die Begrüßung im Park* (Abb. 35) oder *Der Antrag* (Abb. 36), beide um 1838/40 entstanden, gehören zu den frühesten Beispielen des Rokokogenres in Deutschland. Sie sind nicht im akribisch geführten Verkaufsverzeichnis Spitzwegs erwähnt, das ab 1845-48 angelegt wurde, und somit zeitlich früher anzusetzen, was durch einige nahestehende Zeichnungen aus dem Skizzenbuch von 1837/38 bestätigt wird.<sup>139</sup> Auffällig jedoch ist nun, daß diese kleinen Genreszenen nicht ausschließlich an jene gemalten Vorbilder des 18. Jahrhunderts denken lassen, sondern vielmehr den Eindruck von Schauspielszenen hervorrufen. Beim *Antrag* wirkt der pathetische Gestus des vor einer Rokokodame auf die Knie gefallenen Verehrers ungemein theatralisch. So ist durchaus zu vermuten, daß sich Spitzweg von zeitgenössischen Schauspiel- oder Operninszenierungen, wie sie in München in den 1830er und 40er Jahre nach Pariser Vorbild verbreitet waren, hat inspirieren lassen: Als ein Szenenbild aus dem *Postillon von Lonjumeau*, in welchem gleich zweimal die Ehe versprochen wird, ließe sich Spitzwegs *Antrag* denken. Daß der Künstler tatsächlich entsprechende Anregungen in Bildern verarbeitet hat, ist einem Ausstellungsbericht zu entnehmen, der auf ein später entstandenes Gemälde, dem *Abend in der Stadt* hinweist. Der Kritiker der Kunstzeitschrift *Dioskuren* erwähnt lobend die behaglichen und stattlichen Rokokohäuser des Bildes, während ihn der Ausstellungskatalog informierte, daß Spitzweg hier eine Szene aus Dittersdorfs komischer Oper *Doktor und Apotheker* wiedergegeben habe!<sup>140</sup>

Viele Künstler standen im Laufe des 19. Jahrhunderts auch den Münchner Volkstheatern nahe. Diese wiederum waren im weitesten Sinne noch geprägt von den Nachwehen einer barocken Tradition, das heißt, weniger der Text stand im Vordergrund, sondern das „Spektakel“, in dem gleichbedeutend Musik und Gesang, Gestik und Mimik, Choreographie, Kostüm und Bühnenbild und die daraus resultierende Bildwirkung zusammenflossen.<sup>141</sup> Auch Spitzweg kannte die Volkstheater und könnte Anregungen von dort verarbeitet haben. Selbst hatte er sich bereits auf seiner Reise nach Venedig 1829 mit Goldoni und der *Commedia dell'arte* beschäftigt. Bis in die 1840er Jahre interessierte er sich für die Bühnendekorationen des Goldoni-Theaters in Venedig.<sup>142</sup> Er liebte das italienische Singspiel, war sehr oft in der *Opera buffa* und nahm auch an *Posse* und *Gesang* Anteil, die in Italien einen hohen

---

<sup>139</sup> WICHMANN 1991, S.13

<sup>140</sup> Vgl. DIOSKUREN, 15, 1870, S.206

<sup>141</sup> WEIGL 1959, S.73f

<sup>142</sup> Die Bühnendekorationen des Goldoni-Theaters gingen zurück auf die Madebach'sche Truppe, die im Theater Sant'Angelo in Venedig gespielt hatte.

Stellenwert hatten.<sup>143</sup> Im Laientheater hatte sich Spitzweg engagiert, ahmte den Pantalone nach, schlüpfte in die Rollen des Arlechino und des Scaramuzzo. Das Deklamatorische der deutlich sprechenden Gesten im *Antrag* mag an Spitzwegs eigene Erfahrungen auf der Bühne erinnern.

Der spotartige Lichteinfall auf das Geschehen, das wie auf einer Bühne ganz im Vordergrund spielt, die fehlende Bildtiefe, stattdessen ein abgedunkelter Hintergrund, wo sich schemenhafte Parkskulpturen und Gartenlandschaft nur vage ahnen lassen, sowie der erkennbare Rückgriff auf die frühere Epoche, durch die Rokokotracht und gepuderten Frisuren offenbar gemacht, verweisen nicht nur auf die Mode, sondern lassen an ganz zukunftssträchtige Entwicklungen im Bereich der Bühnenkunst gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts denken. Die Beleuchtungstechnik erfuhr spätestens seit Beginn des letzten Jahrhunderts einschneidende Veränderungen. Die Seiten- und die Frontalbeleuchtungen von unten wurden allmählich von Scheinwerfern und Reflektoren abgelöst, deren Leuchtkraft durch konkave Spiegel zentriert und gesteigert werden konnte, so daß auch der gebündelte Lichteinfall von oben realisierbar wurde.<sup>144</sup> Vergleichbar und in Anlehnung an die bildende Kunst spiegelte seit der Romantik das nun gemalte und malerische Bühnenbild, der Prospekt, zunehmend den Wunsch nach Authentizität wieder, nach historischer Treue und naturalistischer Darstellungsweise. Es verwandelte, anders als die perspektivische Kulissenkunst des Barock, die Bühne in einen realistisch gestalteten, begehbaren Raum. Einhergehend ist das aufkommende Interesse am historisch korrekten Kostüm, im Gegensatz zu den früheren Phantasiekleidern, und an einer echten Bühnenarchitektur. Spitzwegs Parkbilder wirken wie Ausschnitte einer solchermaßen gestalteten Schauspielbühne.

Einen Bezug zum Theater, vor allem zu den zeitgenössischen Bühnenbildern, wie sie von der Familie Quaglio, insbesondere von Angelo II Quaglio in München geschaffen wurden, zeigen auch spätere Bilder Spitzwegs mit ihren mittelalterlich anmutenden Stadtsilhouetten. Sie erscheinen wie gemalte Kulissen, wozu immer auch der Lichteinfall mit den kontrastreichen Helldunkelwirkungen und der konzentrierten Beleuchtung der Protagonisten beiträgt, so wie bei den bezopften Soldaten in der *Heimkehr* (Abb. 37).

---

<sup>143</sup> „Er bevorzugte das virtuose Element, aber auch Donizetti entsprach seiner damaligen Neigung zum Konzertanten ebenso wie er Luigi Cherubini verehrte.“ Diese Auskunft wie auch den Hinweis auf Spitzwegs Interesse an Goldoni und der *Commedia dell'arte* verdanke ich freundlicherweise Herrn Prof. Siegfried Wichmann.

<sup>144</sup> Günter SCHÖNE, Hellmuth VRIESEN, *Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung im Theatermuseum München, München 1959; Wolfgang SCHIVELBUSCH, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1986 (zuerst München, Wien 1983), S.181-201. Ausführliches zur Bühnenbeleuchtung in: Carl-Friedrich BAUMANN, *Licht im Theater. Von der Argant-Lampe bis zum Glühlampen-Scheinwerfer*, Wiesbaden, Stuttgart 1988

Spitzwegs frühe Rokokorezeptionen sind leider, seiner Rolle als Nichtakademiker entsprechend - der Münchner Künstlerwelt bis dato, wenn überhaupt, eher als Außenseiter bekannt - ohne Nachwirkungen auf andere Maler geblieben. Vielleicht sind sie, was ihr skizzenhafter Charakter nahelegt, mehr aus einer Laune nach einem (Musik)Theaterbesuch entstanden, auch der Öffentlichkeit, die die Lebensart und Kunst des Rokokos zu jener Zeit immer noch mehr verurteilte oder verspottete als schätzte, nicht zugänglich gemacht worden.

Die Aktualität und die Wechselwirkungen von Bühnenkunst und Genremalerei wird auch mittels anderer Beispiele verdeutlicht. Wilkies *Testamentseröffnung* (Abb. 31) läßt sich in diesem Zusammenhang noch einmal erhellen. Ähnlich wie Spitzwegs Parkszenen verweist die Komposition des Bildes in mehrerlei Hinsicht auf das Theater: Der bildparallel, an zwei Seiten geschlossen angelegte Raum ist fast vollständig einsehbar. Durch die Sichtbarkeit der Decke und des Fußbodens wird der typische Eindruck einer Kastenbühne erweckt. Der scheinwerferartige Lichteinfall von rechts, sowie der Ausblick durch die geöffnete Tür in der rückwärtigen Wand tragen noch zu dieser bühnenartigen Wirkung bei. Die Anlage des Bildraums entspricht ebenfalls Veränderungen, die das Bühnenbild am Anfang des 19. Jahrhunderts durchlief. Nicht mehr die barocken, wirklichkeitsfernen Kulissenbauten, sondern die auf den Menschen bezogenen Kammermaße ohne Tiefenperspektive gehörten, wie oben angedeutet, zu den einschneidenden Neuerungen in der Entwicklung des Bühnenbildes seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. Die geschlossene Zimmerdekoration mit plastischen Versatzstücken als Rahmen für das Thema der privaten Welt einer mittelständischen Gesellschaft ergänzt schließlich die naturalistische und romantische Prospektmalerei. Sie geht einher mit der Loslösung der ehemals an den Hof gebundenen Bühnenkunst bis hin zur Etablierung der bürgerlichen Theater.<sup>145</sup> Auch das Publikum ist weniger in Adelskreisen zu finden, sondern zunehmend in bürgerlichen, welches sich von den „Sittengemälden“ auf der Bühne ebenso begeistern ließ wie von der Genremalerei.

Der Erfolg von Wilkies *Testamentseröffnung* mag durch eine allgemeine Theaterbegeisterung begünstigt worden sein. Nicht nur die formalen Übereinstimmungen von Komposition und Bühnenbild, sondern auch die Inhalte, nämlich die großen Sorgen der kleinen Leute im alltäglichen Kontext, fanden auf den Volksbühnen wie in der neuen Genremalerei ihre Entsprechungen. Künstler bezeugten gerade durch ihre Genrethemen Nähe zur Schauspielerei. Besonders hervorgehoben werden muß an dieser Stelle noch einmal Gisbert Flüggen. Nicht nur ist die Verbindung zum Theater durch den Titel des „deutschen Wilkie“ nach obigen Ausführungen impliziert, sondern ihm selbst wurde aufgrund seiner dramati-

---

<sup>145</sup> Vgl. Hans Peter DOLL, Günther ERKEN, Theater. Eine illustrierte Geschichte des Schauspiels, Stuttgart, Zürich 1985, S.65-68

schen Rührstücke auch noch die Auszeichnung des „Iffland“ unter den Malern zuteil. August Wilhelm Iffland (1759- 1815) trat in der Goethezeit an fast allen deutschen Bühnen als Schauspieler auf. Er spielte seit der Mannheimer Uraufführung von Schillers *Räubern* den Franz Moor, der eigens für ihn bearbeitet worden war. Als Intendant und Schreiber sentimentaler Trivialstücke und ländlicher „Sittengemälde“ distanzierte er sich deutlich vom klassischen Theater in Weimar, was ihm Popularität, aber auch herbe Kritik einbrachte. So mokierte sich Schiller über die Rührstücke- Hersteller, die ihren Ehrgeiz darin sähen, „recht populär, häuslich und bürgerlich“ zu sein. Ifflands Stärke lag aber nicht in der idealistischen, sondern in einer realistischen Wiedergabe von Charakteren, die durch körperlich-gestische Mittel überzeugten und auf diese Weise mit der geistigen Aussage im Einklang standen.<sup>146</sup> In diesem Sinne sind wohl auch Flüggens historisierende Genrebilder verstanden worden.

Vielleicht brachte der Maler auch Erfahrungen mit, die ihm in Düsseldorf im Kreise Karl Immermanns zuteil geworden waren. Immermann hatte mit seiner Reformtätigkeit bedeutende Impulse nicht nur dem Theater, sondern auch der Düsseldorfer Künstlerschaft gegeben, die ihm bei der Ausstattung seiner Aufführungen, bei Bühnenbild, Kostümen und Requisiten, half, oder seine Anregungen in lebenden Bildern, die die alte Kunst verherrlichten, umsetzte.<sup>147</sup> Das Stellen lebender Bilder war während des ganzen 19. Jahrhunderts eine beliebte Beschäftigung in Künstlerkreisen und ist als ein direktes Verbindungsglied zwischen darstellender und gemalter Kunst zu betrachten.

Zusammenfassend sei festgehalten, daß die Beziehungen zwischen Bühnenkunst und Genremalerei im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts vielschichtig waren: Die aus Paris übergreifende Rokokomode findet in der Malerei wie auch im Bereich des Theaters vor allem in München erste Vertreter. Das Rokoko als besonders malerischer Handlungsrahmen eignet sich für die Grand Opéra ebenso wie durch die theatralische Künstlichkeit alltäglicher Lebenssituationen für das Lustspiel. Maler wie Spitzweg haben sich hier vermutlich inspirieren lassen. Die Genremalerei unterliegt, mit Sicherheit nicht zuletzt aufgrund mangelnder Vorbilder in der eigenen Gattung, ähnlichen, formalen Gestaltungs- und Kompositionsprinzipien wie das zeitgenössische Bühnenbild.<sup>148</sup> Und schließlich sind auch die genreartigen Inhalte in

---

<sup>146</sup> Allgemeine Deutsche Biographie. Siebenter Band, Leipzig 1878. Vgl. Margot BERTHOLD, Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart 1968, S.381; Herbert A. FRENZEL, Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470-1840, München 1979

<sup>147</sup> Kurt Karl EBERLEIN, Die Düsseldorfer Malerschule und Immermanns Musterbühne, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 1936, S.228-238. Und IMMEL 1967, S.245 schreibt: „Auch die von Immermann eingeführte Sitte, bei festlichen Veranstaltungen aller Art, vor allem aber im Theater, sogenannte „gestellte Bilder“ zu inszenieren, verführte die Düsseldorfer Künstler leicht dazu, auf ihren Gemälden theatralische Posen zu verwenden.“

<sup>148</sup> Übersehen werden darf in diesem Kontext allerdings nicht, daß es auch Parallelen zwischen der Historienmalerei und den monumentalen Bühnendekorationen gibt, wie sie z. B. Schinkel oder Quaglio für die ersten Dramen oder großen Opern entworfen haben. Letztere sind ausführlich überliefert, mehr als die genreartigen

der darstellenden wie in der bildenden Kunst identisch. Der Hang zum Genre in beiden Gattungen, getragen von einem sich emanzipierenden Bürgertum, muß als eine Tendenz der Zeit gedeutet werden, die der Wiederentdeckung des Rokokos äußerst zuträglich war. Erst mit der allgemeinen Etablierung der Rokokomode nach der Jahrhundertmitte lassen sich noch intensivere Verbindungen aufdecken: Viele Dekorationsmaler der Bühne griffen auf Formen, Stil und Motive des 18. Jahrhunderts zurück und waren gleichzeitig auch als Rokokogenremaler tätig.<sup>149</sup>

### 9. Menzel und Hosemann und die Anfänge der Rokokorezeption in Berlin

Die seit der Jahrhundertmitte auch in Berlin aufkommende Rokokomode ist im wesentlichen auf die vorausgehenden Auseinandersetzungen zweier individueller Künstlerpersönlichkeiten zurückzuführen, die sich vor dem Hintergrund kulturpolitischer Diskussionen und künstlerischer sowie intellektueller Kritik zu Kunst, Geschichte und Tradition vor allem Preussens erhellen lassen. Die frühen Arbeiten Adolph Menzels und Theodor Hosemanns, insbesondere die grafischen, sind als Beispiele für ein im Wandel begriffenes Rokokoverständnis heranzuziehen. Das aufblühende Interesse am 18. Jahrhundert und speziell am friderizianischen Rokoko, das gerade in Berlin zum zentralen Thema wurde, ist ohne ihre Werke nicht denkbar. Sie haben darüber hinaus im direkten Rückgriff auf die bisher verpönte französische Malerei des Rokokos den entscheidenden Beitrag zu ihrer Umwertung geleistet, die nicht nur der wissenschaftlichen Annäherung im Hinblick auf die Etablierung einer Epochenkunstgeschichte zuträglich war, sondern auch einen Wandel künstlerischer Gestaltungskriterien einleitete. Mit der Wahrnehmung und Übernahme stilistischer und koloristischer Qualitäten, die sich deutlich von den Maßstäben einer offiziellen Malerei akademischer Schulung des frühen 19. Jahrhunderts absetzten, wurde auch der Weg für die Entfaltung von Individualstilen, wie sie für das Kunstschaffen in der zweiten Jahrhunderthälfte charakteristisch ist, geebnet.

Beide Künstler haben nur wenige Jahre nach der gemeinsamen Tätigkeit an dem oben besprochenen *Erinnerungsblatt*, in dem der symbolische Gebrauch von Zopf und Perücke weder ein historisches noch künstlerisches Interesse an der vorausgehenden Kulturepoche bekundete, Illustrationen geschaffen, die die Verbreitung eines positiven Rokokobildes be-

---

Ausstattungen, die stärker dem Tagesgeschmack unterworfen waren, darum auch schneller verworfen wurden - vergleichbar dem spärlich dokumentierten Überleben der Neorokokomalerei bis in unsere Gegenwart.

<sup>149</sup> Vgl. Künstlerregister im Anhang.

wirkten: 1840 erschienen Hosemanns Zeichnungen zu den Abenteuern des Barons von Münchhausen, noch 1839 begann Menzel mit seinen Illustrationen zu Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen*. Hosemann wie auch Menzel schufen vor allem mit ihren Charakterisierungen einer historischen sowie einer eher als literarisch zu bezeichnenden Persönlichkeit Typen, die für das gesamte 19. Jahrhundert Gültigkeit besaßen und deren Bild im Kontext einer anhaltenden Rokokorezeption noch bis in die Gegenwart prägend gewirkt hat.

Die gleichzeitige Entstehung ihrer Illustrationswerke, die biographischen Parallelen der Künstler in diesen frühen Jahren und die zeitgeschichtliche Stimmung um 1840 vor allem in Berlin lassen zunächst noch einmal nach Möglichkeiten des künstlerischen Austauschs und nach gemeinsamen oder vergleichbaren Anregungen fragen.

Ob Hosemann mit Menzel vor seinem Eintritt in den Verein der jüngeren Künstler bekannt war, ist nicht eindeutig überliefert. Brieger berichtet, daß ihm Verwandte Hosemanns die vorübergehende gemeinsame Nutzung eines Ateliers, nämlich für die Jahre 1833 bis 1838, versichert hätten, doch gibt es hierfür keine Belege.<sup>150</sup> Becker konstruiert über gemeinsame Künstlerfreunde etwas umständlich etwaige Berührungspunkte, die es natürlich gegeben hat, ohne jedoch auf das *Erinnerungsblatt* Bezug zu nehmen.<sup>151</sup> Mit Sicherheit kann eine Annäherung der Künstler erst mit Menzels Teilnahme am Vereinsleben konstatiert werden. Daß diese nicht nur in der übereinstimmenden Ablehnung einer als veraltet empfundenen, akademischen Kunstauffassung, wie sie im *Erinnerungsblatt* vor Augen geführt wird, festzumachen ist, sondern durchaus auch persönlich motiviert sein mag, lassen die ganz ähnlichen Curricula und vergleichbaren Lebenserfahrungen der noch jungen Künstler ahnen. Beide mußten sehr früh Verantwortung übernehmen und als Lithographen durch eine eher handwerkliche als künstlerisch geprägte Tätigkeit den Unterhalt ihrer Familien bestreiten.<sup>152</sup>

<sup>150</sup> Lothar BRIEGER, Theodor Hosemann. Ein Altmeister Berliner Malerei. Mit einem Katalog der graphischen Werke des Künstlers von Karl Hobrecker, München 1920, S.53

<sup>151</sup> BECKER 1981, S.35. Zum Bekanntenkreis Hosemanns und Menzels gehörten z. B. Eduard Meyerheim und Karl Schulz, sowie der Zeichner und Karikaturist Franz Burchard Dörbeck, als dessen „intimus“ sich Menzel selbst noch im Jahre 1836 bezeichnete. Vgl. Hans WOLFF (Hrsg.), Adolph von Menzels Briefe. Mit Unterstützung der Erben des Meisters gesichtet. Einleitung von Oskar Bie. Mit sechzehn Zeichnungen und den zu den Briefen gehörigen Federzeichnungen des Meisters, Berlin 1914, S.4. Dörbeck starb bereits im Jahre 1835, nur sechsunddreißigjährig. Vgl. Hans LUDWIG (Hrsg.), Franz Burchard Dörbeck, Berlin 1978. LAMMEL 1987, S.15-16, berichtet darüber hinaus von einer weiteren gemeinsamen Arbeit Hosemanns und Menzels aus dem Jahre 1845, nämlich einem Transparentbild nach Peter Paul Rubens *Anbetung der Könige* für die Weihnachtsausstellung des Unterstützungsvereins Berliner Künstler. Für Hosemann und Menzel hat vor allem auch Adolf Schroedter eine wichtige, verbindende Rolle gespielt, obwohl er bereits 1829 nach Düsseldorf übersiedelt war. Menzel fertigte nach Zeichnungen Schroedters Lithographien an, Hosemann hingegen dürften seine *Berliner Volksszenen* von 1822 interessiert haben, vielleicht sogar Anregungen für seine eigenen lithographischen Umsetzungen des Milieus gegeben haben.

<sup>152</sup> Friedrich Wilhelm Heinrich Theodor Hosemann, 1807 in Brandenburg an der Havel geboren, dann in Düsseldorf ansässig, war bereits früh gezwungen, zum Unterhalt der Familie beizutragen. Mit zwölf Jahren arbeitete er für die lithographische Anstalt Arnz und Winckelmann, wo er auch handwerklich geschult und bald zu selbständigem Schaffen angeregt wurde. Nebenher besuchte er Kurse an der Düsseldorfer Akademie, ein Jahr

Menzels wie auch Hosemanns Erfahrungen mit dem akademischen Lehrbetrieb waren nur kurz, mit Skepsis verbunden und wenig nachhaltig im Einfluß auf ihr künstlerisches Schaffen, das ja in der älteren Literatur oft als autodidaktisch gekennzeichnet wurde.<sup>153</sup> Es erscheint verlockend, sich Hosemann für die Anfangszeit der gemeinsamen Mitgliedschaft im Verein jüngerer Künstler als eine Art Mentor des doch erst neunzehnjährigen Menzels vorzustellen, für den er sich aufgrund des vergleichbaren Werdegangs verantwortlich gefühlt haben könnte. Dafür spräche, daß gerade Teile des Entwurfes des *Erinnerungsblattes* auf Hosemann zurückgehen sollen, wie vergleichbare Ideen und Motive in Zeichnungen Hosemanns belegen, während Menzel vor allem die lithographische Ausführung unternahm.<sup>154</sup> Doch der Mangel an Belegmaterialien und schließlich vor allem Menzels frühe Reife und gedankliche Tiefe in anderen Jugendwerken wie *Künstlers Erdenwallen*, dann auch im Hinblick auf die Beurteilung der Kunst des Rokokos, bestätigen nur seine künstlerische, kreative Unabhängigkeit. Mit der Serie *Künstlers Erdenwallen*, die ihm öffentliche Anerkennung von immerhin drei berühmten Berliner Rezensenten zuteil werden ließ, hatte Menzel 1834 erfolgreich reüssiert.<sup>155</sup> Hier wurde die Perücke als Symbol einer veralteten Kunstdoktrin im Kontext der Akademiekritik als Vignette eingefügt. Auch ein Ausstellungserfolg in Paris mit dem Aquarell *Der König von Thule* von 1835 dürfte die Achtung vor dem jungen Menzel nicht unwesentlich mitbestimmt haben, die sicherlich auch Hosemann nicht unbeeindruckt ließ.<sup>156</sup> Ohne Zweifel wird man bei beiden die jeweilige individuelle Selbständigkeit und Unabhängigkeit in der Entwicklung zum Künstler und damit einhergehend die unkonventionelle Annäherung an das Material der Kunstgeschichte - wie schon bei Blechen und Spitzweg - als eine Voraussetzung für die vorurteilsfreie Auseinandersetzung mit dem Rokoko werten müssen.

---

auch noch unter Schadow, nahm Unterricht bei Lambert Cornelius und übte vor allem das Handzeichnen nach Vorlageblättern. Man erkannte seine künstlerische Begabung, und als sich Winckelmann in Berlin selbständig machte, konnte er den jungen Hosemann für sich engagieren. Von 1828 bis zu seinem Lebensende 1875 war Hosemann als freischaffender Lithograph, Illustrator und Genremaler in Berlin tätig. Auch Adolph Menzel fand über die Lithographie den Zugang zu seinem fruchtbaren künstlerischen Schaffen. Ähnlich wie Hosemann war auch er dazu angehalten, früh große Verantwortung zu übernehmen. Nach dem Tod des Vaters führte Menzel mit sechzehn Jahren selbständig dessen Lithographierbetrieb weiter.

<sup>153</sup> Neuere Forschungen bestätigen zwar, daß Menzel länger die Akademie besuchte als bisher immer vermutet wurde, sie später sogar als notwendige Instanz durchaus billigte, doch dürfte dieser Umstand seine Bereitschaft und Berechtigung zur Kritik nicht negativ beeinflußt haben. Menzels Erfahrungen an der Akademie bezogen sich vor allem auf das Zeichnen nach Gipsen, so daß das Erlernen der Ölmalerei Mitte der dreißiger Jahre unter dem Beistand und der Beratung des befreundeten Tapetenfabrikanten Karl Heinrich Arnold, der selbst Malerei studiert hatte, durchaus als autodidaktisch bezeichnet werden kann. Menzel wurde im Frühjahr 1833 an der Akademie immatrikuliert und trat sofort in die Gipsklasse ein. Wie ZANGS 1992, S.24 erwähnt, ergibt die Durchsicht der Akademielisten, daß Menzel nicht nur wenige Wochen, sondern immerhin auch noch im Sommer 1834 an der Akademie studierte und für seine Leistungen gelobt wurde.

<sup>154</sup> HARTAU 1984, S.99

<sup>155</sup> ZANGS 1992, S.36. Bei den Kritikern handelte es sich um F. W. Gubitz, F. Kugler und J. G. Schadow.

<sup>156</sup> ZANGS 1992, S.37

Früher als Hosemann hat Menzel die charakteristischen Merkmale und damit im weitesten Sinne auch die künstlerischen Qualitäten des Rokokos erkannt und visuell zum Ausdruck gebracht. Eine frühe Einschätzung der Kunst des Rokokos läßt sich nämlich bereits aus der Titeleinfassung des dritten Bandes von Raczyńskis *Geschichte der neueren deutschen Kunst* ablesen, die Menzel 1835 anfertigte (Abb. 38).<sup>157</sup>

In ornamentale Rankenmotive eingefasste Bildfelder zeigen die verschiedenen Ausprägungen künstlerischer Tätigkeiten und Strömungen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, durch welche man sich bemühte, dem scheinbar alles überragenden Ideal Dürer nahezukommen. Menzel geht dabei jedoch weder chronologisch noch entsprechend Raczyńskis fachkundigen Beschreibungen vor, sondern tritt vielmehr allen Kunstrichtungen entschieden ironisch entgegen.<sup>158</sup> Werner Busch konnte die einzelnen, einander paarweise zugeordneten Szenen entschlüsseln und erkannte vor allem die Kritik an der zeitgenössischen Kunst in Deutschland und Frankreich, welche dem Ideal der Natur - von Menzel in einem Anagramm in der unteren Mitte verschlüsselt formuliert - so nicht entsprach.

Im mittleren rechten Randbereich befindet sich nun eine geschwungene Rocailleform, die schöner nicht im Rokoko hätte entstanden sein können. Doch auch in diesem Beispiel sieht Busch - anders als Börsch-Supan, der eine positive Einschätzung des Rokokos erkennt - nur die Deformierung der Natur, die Menzels Kunstauffassung widersprach.<sup>159</sup> Die Rocaille-Arabeske umschreibt ein Bildfeld, das allerdings nicht wie die anderen mit einer vielfigurigen Szene ausgefüllt ist, sondern nur eine einzige weibliche Gestalt vom Typus der Venus Medici zeigt, die mit einem durchscheinenden Reifrock bekleidet ist. Sie darf als Verweis auf die freizügige Liebe, auf das Sinnliche und das Erotische der Kunst des 18. Jahrhunderts verstanden werden, eben jene Qualitäten, die in den erwähnten Konversationslexika noch negativ besetzt sind: Die französische Malerei des 18. Jahrhunderts, insbesondere die ihres berühmtesten Vertreters Boucher, wurde als schlüpfrißig und frivol verurteilt. In diesem Sinne hat auch, wie Busch erwähnt, William Hogarth in seinem Gemälde *Taste in High Life* den Typus der Venus pudica mit einer Krinoline „verhüllt“ und damit den dezenten Modegeschmack jener Zeit und seine Adaption in England parodiert.<sup>160</sup> Für Busch ist die Darstellung Menzels nur als Beispiel der Naturperversion des Rokokos zu interpretieren, was durch die

<sup>157</sup> Athanasius Graf RACZYŃSKI, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen. Dritter Band: Berlin, Dresden, Hamburg, England, Schweiz, Polen, Rußland, Schweden, Dänemark und Nord-Amerika, Berlin 1841

<sup>158</sup> Vgl. Werner BUSCH, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, S.75-89

<sup>159</sup> BUSCH 1985, S.84; Helmut BÖRSCH-SUPAN, „Die Geschichte der neueren deutschen Kunst“ von Athanasius Graf Raczyński, in: *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Wulf Schandorf (= *Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 29), München 1975, S.15-26

<sup>160</sup> BUSCH 1985, Abb.26, S.85

Umdeutung des Reifrocks in einen aus dem Boden wachsenden Pilz gleich einer „Runge-schen Metamorphose“ noch schlagender wird. Wie ein Vexierspiel erscheint auch die aus einem Blütenkelch wachsende, gezierte Hand eines Malers: die Blütenpracht verwandelt sich am Handgelenk in eine Spitzenmanschette; „Natur wird durch Künstlichkeit verdrängt.“<sup>161</sup>

Das Rokoko erfährt somit noch keine positive Umwertung, allein seine Rezeption ist neu und positiv zu beurteilen. Bei weiterer Prüfung der Darstellung wird erkennbar, wie genau Menzel sich schon hier mit der Formensprache und den charakteristischen Merkmalen der Zeit befaßt hat, bereits jene genaue Beobachtungsgabe und historische Vorgehensweise offenbart, die zum späteren Erfolg seiner Friedrichbilder führte und letztendlich auch die Umwertung des Rokokos einleitete. So erinnert die Statue der Venus nicht nur an den scheinbar schlechten Geschmack der Epoche, sondern auch an die Antikenliebe des 18. Jahrhunderts - Friedrich der Große besaß selbst eine beachtliche Sammlung - sowie an die Skulpturen, wie sie in den Parklandschaften aus jener Zeit ganz unvermittelt auftauchen und auch auf den Gemälden der *fêtes galantes* immer wieder abgebildet wurden.<sup>162</sup> Eine Kopie der Venus Medici befindet sich im Park von Sanssouci; die entsprechende Perspektive läßt an kein anderes Vorbild für Menzels Venus denken (*Abb. 39*). Auch der in die Rocailleform eingelassene, grimmig blickende Satyrkopf ist nicht nur als Ausdruck der Menzelschen Unzufriedenheit mit der Deformierung der Natur im Rokoko zu beurteilen, sondern gibt wiederum seine exakte Beobachtungsgabe zu erkennen: Wir finden ihn vorgebildet in verschiedenen Hermen, welche als Pilaster die Gartenseite des Schlosses von Sanssouci verzieren und neben hübschen Nymphen in derben Satyrge-sichtern enden.

Der Kontext der gesamten Titeleinfassung läßt keine andere Interpretation zu, als daß Menzel das *künstlerische Ideal* des Rokokos für die Gegenwart als untauglich ablehnte. Daß er jedoch nicht die Leistungen in ihrer Zeit grundsätzlich verwarf, offenbart seine Wahrnehmung und die Rezeption der typischen Ausprägungen des bis dahin so verpönten Rokokos in seiner nächsten Umgebung, in Sanssouci. Die Kunstfertigkeit jener Zeit mag von ihm durchaus gewürdigt worden sein: Jene dem Blütenkelch entwachsende Hand, welche soeben die um das Rocailleornament wachsende Blumenranke gemalt hat, thematisiert auch eine feine, diffizile Rokokokunst, die ja insbesondere in der Dekorationsmalerei und für die feinglied-

<sup>161</sup> BUSCH 1985, S.84

<sup>162</sup> Zur Antiquitätenliebe des Preußenkönigs vgl.: Huberta HERES, Die Antikensammlung Friedrichs II., in: Friedrich der Große, Sammler und Mäzen, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 28. November 1992 bis 28. Februar 1993, hrsg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern, München 1992, S.84-93. Zu den Sammlungen des Königs gehörten nachweislich auch mehrere Kopien der Venus Medici. Eine „überaus schöne“ in Originalgröße und aus Carraramarmor befand sich ebenfalls in Sanssouci. Vgl. Matthias OESTERREICH, Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen, ganzen und halben Brust-Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welcher die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen ausmachen, Berlin 1775, S.96

rige, vegetabile Ornamentik der Raumausstattungen gefragt war. Ebenso hat Anton Springer in seiner Würdigung des Rokokos zuerst den Aspekt der Kunstfertigkeit in Erinnerung gerufen: „Wer den Rococostil grundsätzlich verdammt, muß dennoch der technischen Gewandtheit der Künstler, der Meisterschaft, mit welcher das künstlerische Material bewältigt, die ausführende Hand geleitet wurde, ein volles Lob zollen.“<sup>163</sup> Und vielleicht kannte der belebte Menzel jene Quellen, aus denen Springer zitiert, in denen die Franzosen des vorigen Jahrhunderts von der „prestesse de la main“ im Rokokozeitalter bewundernd sprechen und die „légèreté de l'outil“ anerkennend hervorheben.<sup>164</sup>

Gleichzeitig wird der Bezug zum 19. Jahrhundert betont. Indem Menzel dem Rokoko ein ganzes Bildfeld widmet und es gleichberechtigt neben die Szenen mit den verschiedenen Kunstidealen der Gegenwart stellt, kann daraus geschlossen werden, daß er auch das Rokoko dem Fundus, aus dem die gegenwärtige Kunst schöpfte, zuordnete. Erinnerung sei in diesem Kontext noch einmal an Raczynskis Bericht über die französischen Rokokomalern des 19. Jahrhunderts, die er im ersten Band seiner umfangreichen Kunstgeschichte nach seinen Eindrücken der 1836 unternommenen Parisreise erwähnt.<sup>165</sup> Raczynski allerdings schätzte diese Malerei nicht sehr und hoffte, daß keine anderen Künstler es den Franzosen gleich tun würden. Ob Menzel, dessen Zeichnung vor Raczynskis Reise nach Paris entstanden sein muß, er somit noch nicht durch ihn von den Rokokomalern gehört haben dürfte, mit Bildern dieser Art vertraut war, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Es wäre aber durchaus denkbar, daß er in der Kunsthandlung seines Verlegers Louis Sachse, der - wie oben bereits erwähnt - französische Künstler ausstellte, entsprechende Werke gesehen haben könnte.<sup>166</sup>

Die illustrierte Titeleinfassung hat Programmcharakter. Tatsächlich offenbart sich - und dies sei in einem Exkurs noch einmal kurz hervorgehoben - mehr noch als in Menzels anderen frühen Werken wie dem *Erinnerungsblatt* oder *Künstlers Erdenwallen* von 1834, eine Art Positionsbestimmung, die Menzels Verhältnis zur Kunst seiner Zeit sowie die Vorstellung, was ein Künstler in der Gegenwart zu leisten habe, thematisiert. Hingewiesen wurde immer wieder auf kritische Elemente innerhalb der Einfassung wie den Rezensenten als Esel,

---

<sup>163</sup> SPRINGER 1867, S.253

<sup>164</sup> ebenda

<sup>165</sup> „Die Rococomaler, solche, die zurückgehen und die Beschauer wieder in das vergangene Jahrhundert versetzen, zum Haarpuder, zu den Schönheitspflästerchen und Reifröcken; die ihr Naturstudium nach altem Porzellan von Sèvres und Meißen, nach dem Hausrathe Ludwigs XIV. und im Garten von Versailles anstellen; diese Maler sind zahlreich, und eben am meisten in der Mode;....“ RACZYNSKI 1836, S.395

<sup>166</sup> Menzel beurteilte Vertreter der französischen Malerei unterschiedlich. Künstler wie Coignet, Gudin, Poitevin, Aurelio und Leopold Robert schätzte er im Vergleich zur Düsseldorfer Malerei sehr: „Diese sind mit einer so brillanten, und doch soliden Meisterschaft gemalt, in der Wirkung so schön und kräftig, auch in Composition, wenigstens größtentheils, vortrefflich. Die Bilder von andern, als eines Boulanger, Debon, Dedreux, Bau me u.s.w. sind wenigstens größtentheils wenig mehr, als Renommagen der Pinselfertigkeit; man kann von ihnen lernen, wie mans nicht machen muß.“ WOLFF 1914, S.14

so am unteren Rand in der Mitte, oder den Krebs als Symbol der Langsamkeit und des Rückschritts. Besondere Beachtung verdient das Chamäleon im Ornamentbereich der linken Seite über jener Szene, die das Atelier Davids und die moderne französische Malerei zeigt. David wird vorgeworfen, seine Kunst sich widerstrebenden und ausschließenden politischen Meinungen untergeordnet zu haben, „seine Couleur gewechselt zu haben wie ein Chamäleon.“<sup>167</sup> Die Darstellung des Chamäleons offenbart darüber hinaus in einem umfassenderen Sinne noch einmal Parallelen zu Ludolf Wienbargs *Ästhetischen Feldzügen*. Wie bereits Hartau im *Erinnerungsblatt* Gemeinsamkeiten feststellen konnte, so wird im Zusammenhang mit der Titeinfassung deutlich, daß Menzel ganz im Sinne Wienbargs auf eine intellektuelle, kritische Weise Stellung zur Kunst seiner Zeit bezog, u. U. sogar seine Schrift selbst studiert hatte oder auszugsweise kannte.<sup>168</sup> Die neunte Vorlesung des Buches handelt vom Gegenstand der Ästhetik und den Aufgaben der Ästhetiker, verweist aber auf die Unmöglichkeit, ihren Ansprüchen in der Gegenwart gerecht zu werden. Der Ästhetiker, der nicht die Gesetze gibt, sondern nur zurückgibt, was er entdeckt, nämlich das der Zeit Angemessene und damit wahrhaft Historische, steht vor dem Dilemma eines „ästhetischen Gemengsels sogenannter ästhetischer Gesetze“.<sup>169</sup> So ist die gegenwärtige Kunst für Wienbarg verurteilenswert aufgrund ihres Stilpluralismus’ und Epigontums.<sup>170</sup> Im Hinblick auf das gegenwärtige literarische Schaffen kritisiert er: „Und so war auch die Zeit zusammengemischt aus allen möglichen Elementen, und man möchte die größten Dichter derselben poetische Chamäleons nennen, die bald im reichen orientalischen Talar, bald im spanischen Mantel, bald als eiserne Ritter in Helm und Panzer, bald als Moderne im Pariser Frack auftraten und die Poesie fremder Völker und Zeiten auf die täuschendste Weise nachzuahmen verstanden, dadurch ward die Poesie allerdings immer poetischer und die Zahl der Poeten in *einem* Poeten nahm mit den Jahren immer zu; immer fader, immer platt wirklich.“<sup>171</sup> Menzels Titeinfassung läßt sich nicht nur

<sup>167</sup> BUSCH 1985, S.82. Busch verweist auch auf die ikonographische Tradition: Wenzel HOLLAR, *The world is Ruled & Governed by Opinion*, 1641 (BM 272), mit dem Chamäleon als „Opinion“, und Joachim CAMERARIUS, *Symbolorum et Emblematum ....* (zuerst 1595), ed. Frankfurt 1661, Nr.90, S.92. Dort steht das Chamäleon für „nil solidi“.

<sup>168</sup> Vgl. WIENBARG 1834/1964. Bereits ein Jahr nach dem Erscheinen unterlagen die *Ästhetischen Feldzüge* der Zensur. Das dürfte jedoch kein Hindernis gewesen sein, über Wienbargs Schrift zu hören, bzw. sie zu erhalten. Menzel war bekanntlich ab 1833/34 häufig Gast im Berliner Haus des Papiertapetenfabrikanten Arnold. In den Erinnerungen seines Sohnes, wird als ein Sonntagabendgast auch Professor Hotho erwähnt. Gisold LAMMEL (Hrsg.), *Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel*, Leipzig 1992, S.129. Hotho war nicht nur Schüler und Herausgeber Hegels, sondern gehörte auch zum Kreis des jungen Deutschland und arbeitete in späteren Jahren mit Wienbarg für die *Deutsche Revue* zusammen. Walter Dietze, Einleitung, in: WIENBARG 1834/ 1964, S.XVIII

<sup>169</sup> WIENBARG 1834/1964, S.86

<sup>170</sup> Vgl. Friedrich SENGLER, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Band I, *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*, Stuttgart 1971, S.93-94

<sup>171</sup> WIENBARG 1834/1964, S.86

in Bezug zu Raczyńskis Werk, sondern auch wie eine Illustration dieser Textstelle, übertragen auf die Situation der Kunst generell, lesen: Gleich zweimal tauchen Rüstungen auf, Helm und Panzer sind dargestellt. Vor allem aber das Chamäleon, dieses merkwürdige und ungewöhnliche, sich an alle äußeren Veränderungen anpassende Tier läßt die Gemeinsamkeit mit Wienbargs Anschauung erkennen. Menzel waren bekanntlich die liberalen, progressiven Ideen des jungen Deutschlands sympathisch. Darüber hinaus konnte auch er sich für die sonst so gelobte Düsseldorfer Historienmalerei nicht begeistern, welche ebenso Wienbargs Kritik herausforderte. Wienbarg war überzeugt, daß Kunst und Leben sich in einer Wechselbeziehung befänden und die Aufgabe der Poesie darin beruhe, wirkliche Schönheit im wirklichen Leben zu finden. Kunst und Poesie seien Widerschein des Lebens, was bedeute, daß sie jeweils aus der eigenen Gegenwart zu schöpfen haben. Dieser Ansicht war auch Menzel, als er 1836 anlässlich des Erhalts eines Dürerblattes an Carl Arnold schrieb: „...; es ist nun die Aufgabe, das in unserer Zeit zu leisten, was dieser Phönix [Dürer] in der seinigen leistete.“<sup>172</sup> Auch auf der Titeleinfassung wird diese Kunstauffassung offenbar, denn es ist Dürer selbst, der mit einer alles überstrahlenden Fackel gewappnet als Bekrönung der Rahmung erscheint. Mehr als Mahnung denn als Vorbild offenbart er das wahre Ziel und den Maßstab einer gegenwärtigen Kunst: Seine herabgehaltene linke Hand weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger auf das Anagramm unter ihm, welches die Natur symbolisiert.

Da Menzel bis in die Mitte der dreißiger Jahre vor allem als Gebrauchsgraphiker und noch nicht als Maler arbeitete, erscheint sein Urteil über die zeitgenössische Kunst von der Kritiker- oder Theoretikerwarte und steht als Anspruch für das eigene malerische Schaffen programmatisch im Raum. Es bleibt zu prüfen, ob Menzel diesem Anspruch im Hinblick auf seine Friedrichbilder gerecht wird und damit auch die Rückwendung zum Rokoko, anders als die bekannten Stil- und Motivrezeptionen in der Historienmalerei, zugleich als dem Leben und der Natur zugewandt und so als zeitgemäß zu beurteilen ist.

Die Entdeckung des Rokokos als Thema in der Malerei in Berlin vollzog sich in erster Linie über das historische Interesse an der Person Friedrichs des Großen. Erste allgemeine Berührungspunkte mit dem 18. Jahrhundert, zunächst im Kontext der preußischen Geschichte, ergaben sich für Menzel bereits 1829. Er hatte gemeinsam mit seinem Vater Lithographien für Kutzens *Geschichte des preußischen Staates* geschaffen, darunter zwei, die Friedrich den Großen zeigen.<sup>173</sup> Auch für den Aufsatz *Geschichte des preußischen Staates oder die Winterabende der Familie Waller* entstanden zwei Friedrichbildnisse von Menzels

<sup>172</sup> WOLFF 1914, S.12

<sup>173</sup> Abbildung zu J.A.Kutzen, *Geschichte des preußischen Staates*. Mit Kupfern und Karten. Breslau, bei C. E. Menzel, o.J. (1829) in: Heidi EBERTSHÄUSER (Hrsg.), Adolph von Menzel. Das graphische Werk. Mit einem Vorwort von Jens Christian Jensen und einem Essay von Max Liebermann, 1. Bd., München 1976, S.26-27

Hand, und unter den Darstellungen zu den *Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte* sind zwei Blätter, die ebenfalls auf Friedrichs Zeit zurückgreifen.<sup>174</sup>

Die Beschäftigung mit der Person Friedrichs des Großen, zumal im Rahmen eines breiteren historischen Rückblicks, war nicht ohne Vorbild. Mit dem Tod des Königs 1786 setzte die Legendenbildung ein, vor allem Anekdoten wurden gesammelt und in grafischen Darstellungen illustriert, denen ein genreartiger Charakter zu eigen ist. Die bekanntesten Radierungen stammen von der Hand Daniel Chodowieckis. Ihren Höhepunkt erreichte die bildliche und literarische Anekdotenproduktion, meist in Geschichtsbüchern, Almanachen oder Kalendern auf eher volkstümlichem Niveau publiziert, um 1800, was mit den politischen Verhältnissen der Zeit zusammenhing: Mehr als das Bedürfnis der alten Leute nach Erinnerung an jene glorreichen Tage hatte nämlich die napoleonische Bedrohung patriotische Stellungnahmen zur Stärkung des nationalen Geistes über die eigene Geschichte auch in den künstlerischen Medien gefordert.<sup>175</sup> Auch erging 1799 eine Aufforderung Wilhelms III. an die Berliner Künstler, sich mit Themen aus der Zeit Friedrichs des Großen, die auf einer Motivliste zur Auswahl bereitstanden, zu befassen.<sup>176</sup> Die fertiggestellten Arbeiten wurden in einer Sonderabteilung der Akademieausstellungen 1800 und 1802 vorgeführt. Sie spiegeln mehr oder weniger propagandistisch das offiziell zu tradieren gewünschte Bild des Königs. Sie zeigen ihn als politisches Genie, als kaltblütigen und ruhmreichen Feldherrn, als den um seine Soldaten sorgenden Armeeführer und den sich bis zur Selbstaufopferung einsetzenden Landesvater. Auch die Einbeziehung von militärischen Niederlagen ist ein Merkmal dieser friderizianischen Ikonographie.<sup>177</sup> Auf diese Bildproduktion, vor allem auf die volkstümliche Druckgrafik, griff noch Menzel in seiner Auseinandersetzung mit der friderizianischen Epoche zurück.<sup>178</sup> Im Vergleich zu den Siegesszenen hat er häufiger den mit sich hadern und

---

<sup>174</sup> ZANGS 1992, S.52. Der Aufsatz erschien in der Wochenschrift *Der preußische allgemeine Hausfreund für den denkenden Bürger und Landmann* bei Bechtold und Hartje, Berlin. Abbildungen in: EBERTSHÄUSER 1976, S.39- 54; *Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte*. In sechzehn Blättern. Komponiert und lithographiert von Adolph v. Menzel. Mit erläuterndem Text von Dr. Friedländer. Herausgegeben von L. Sachse & Co., Kunst-Verlags-Handlung in Berlin. 1836, Abbildungen in: EBERTSHÄUSER 1976, S.62-70

<sup>175</sup> Helmut BÖRSCH-SUPAN, *Nachleben im Bild. Wirklichkeit und Legende*, in: Friedrich der Große, Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz anlässlich des 200. Todestages von König Friedrich II. von Preußen, Berlin 1986, S.XVII; Gisold LAMMEL, *Zu Friedrich-Darstellungen in der Malerei und Graphik des 18. und 19. Jahrhunderts*, in: Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag, Teil 1, 19. Juli bis 12. Oktober 1986, Neues Palais in Sanssouci, herausgegeben von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci 1986, S.33-45

<sup>176</sup> BÖRSCH-SUPAN 1986, S.XVII

<sup>177</sup> ebenda

<sup>178</sup> Vgl. auch erwähnte Druckgrafik bei Françoise FORSTER-HAHN, *Adolph Menzel's „Daguerreotypical“ Image of Frederick the Great: A Liberal Bourgeois Interpretation of German History*, in: *Art Bulletin*, 59, 1977, S.242- 261; Friedrich der Grosse. Sein Bild im Wandel der Zeiten. Ausstellung einer Auswahl druckgraphischer Bildnisse Friedrichs des Großen und seiner Zeit vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart zur 200. Wiederkehr seines Todestages, 12. November 1986 bis 15. Februar 1987, Historisches Museum, Frankfurt am Main 1987

im Leid um so größer wirkenden Helden ausgewählt, da ihm diese Augenblicke den breiteren Raum zur psychologisierenden Darstellung boten.

Bis 1840, dem Jahr der Krönung Friedrich Wilhelms IV. und dem 100. Jubiläumsjahr der Thronbesteigung Friedrichs des Großen, setzte eine erneute Welle des Interesses an dem berühmtesten Preußenherrscher ein, die von liberalen wie auch konservativen Personen und Gruppierungen getragen wurde, also vor allem ideologisch geprägt war. Während erstere der geistigen und politischen Gängelung in der Vormärzzeit mit der Erinnerung an die Toleranz und Aufgeklärtheit des Philosophenkönigs einen Gegenentwurf boten, stand für letztere das Bild des zwar sorgenden und verantwortungsbewußten, aber autoritären Staatslenkers mit uneingeschränkter Machtfülle, nach innen wie nach außen, im Vordergrund.<sup>179</sup> Friedrich Wilhelm IV. versuchte, in die Fußstapfen seines großen Vorfahren zu treten, doch, schwach wie er war, konnte er weder den Erwartungen der einen noch denen der anderen Seite gerecht werden. So blieben seine Bemühungen vor allem durch Äußerlichkeiten im Gedächtnis, die aber im Kontext der Rokokorezeption eine nicht unbedeutende Rolle spielten: Er war der erste König, der seinen Wohnsitz wieder in Sanssouci nahm. Er ließ Räumlichkeiten im Schloß in den friderizianischen Zustand zurückverwandeln und ergänzte Mobiliar, das nicht ausreichte, durch „neues Meublement im Roccoco Styl“.<sup>180</sup> Ebenso erfolgte in jener Zeit der Bau des sogenannten Damenflügels im „Roccoco-Geschmack“.<sup>181</sup> Diese Inszenierungen dienten in erster Linie der Repräsentation eines übersteigerten Selbstbildes und der Rechtfertigung eines Machtanspruchs, der sich mit dem Rückgriff auf die Tradition legitimieren sollte. Die Künstler und Handwerker jedoch erarbeiteten sich die Formensprache des friderizianischen Rokokos und trugen somit zur Wiederbelebung und beginnenden Umwertung der Zeit Friedrichs des Großen auch als Kunstepoche bei.

Die Kuglersche *Geschichte Friedrichs des Großen* mit den Illustrationen von Menzel ist zeitlich und ideell in diesem Kontext zu sehen.<sup>182</sup> Durch den Auftrag hatte sich Menzel an die inhaltlichen Vorgaben des von Kugler als Volksbuch angelegten Werkes zu halten, das durch Schilderungen auch der privaten Seite des Königs, vor allem aber durch die eingefüg-

<sup>179</sup> Die verschiedenen politischen Positionen und der Wandel des Friedrich-Bildes in jenen Jahren wird von diversen Publikationen begleitet. Vgl. Karl E. BORN, Der Wandel des Friedrichbildes in Deutschland während des 19. Jahrhunderts, Diss. Köln 1953

<sup>180</sup> C. L. HÄBERLIN, Sanssouci, Potsdam und Umgebung, Berlin, Potsdam 1855, zitiert nach Ute-G. WEICKHARDT, Zweites Rokoko in Sanssouci, in: Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau- und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert, Ausstellung 26. Juni bis 22. August 1993, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci 1993, S.191

<sup>181</sup> zitiert nach WEICKHARDT 1993, S.191

<sup>182</sup> Franz KUGLER, Adolph MENZEL, Geschichte Friedrichs des Großen, Leipzig 1840

ten Anekdoten einer breiten Masse nahegebracht werden sollte.<sup>183</sup> Mehr noch als Kugler wurde Menzel mit seinen Illustrationen dieser Forderung gerecht: „Den Fürsten darzustellen, den Fürsten haßten, und die Völker verehrten, dieß war das Ergebnis dessen was Er war, mit einem Wort: den alten Fritz, der im Volke lebt.“<sup>184</sup> Nichts sollte beschönigt oder verfälscht werden, und die Absicht war, auch „über das, was man als menschliche Schwäche oder Irrtum bezeichnen möchte, keinen verhüllenden Schleier zu ziehen, um hierdurch die Wahrheit des Bildes nicht zu beeinträchtigen“, wie es bereits im Widmungstext lautet.<sup>185</sup> Menzel strebte nach Objektivität, aber auch sein Bild ist einem Ideal verpflichtet und bleibt damit in der Darstellung selektiv. Seine Vorstellung, nicht nur die Größe des Königs in seinen kriegerischen Erfolgen, wie sie ja die Historienmalerei zum Thema hat, sondern ihn als politischen *und* privaten Menschen mit allen seinen Leidenschaften und auch Fehlern zu zeigen, welche ihn zum Identifikationsträger für jedermann machen würde, nähert sich vor allem der bürgerlich liberalen Auffassung der Opposition im Vormärz, insbesondere dem Kreis der Junghegelianer. Daß auch Menzels Haltung, zumal bis zur 1848er Revolution, gegenüber den herrschenden politischen und künstlerischen Idealen eine vernehmbar kritische war, verdeutlichte bereits seine Verbundenheit mit den jungdeutschen Ideen.

Menzels Anspruch auf Authentizität und historische Treue kann nichts bisher Geleistetes zur Seite gestellt werden. Es ist immer wieder geschildert worden, mit welcher nicht zu übertreffenden Akribie und Wißbegierde, mit welchem Fleiß und welcher schier übermenschlichen Ausdauer er Originalstudien betrieb und sich das Material des 18. Jahrhunderts wie das Vokabular einer fremden Sprache aneignete.<sup>186</sup> In einem erläuternden Anhang zur *Geschichte Friedrichs des Großen*, dem „historischen Nachweis zum Verständnis einiger Illustrationen“, hebt er persönlich die Treue seiner Entwürfe hervor, insbesondere im Zusammenhang mit der Architektur, die nach der Natur aufgenommen sei, und verweist auf konkrete Quellen.<sup>187</sup> Seinem Verleger Weber schrieb er bereits kurz nach Auftragvergabe:

<sup>183</sup> Bekanntlich galt als formaler Vorläufer *L'Histoire de Napoleon* von Laurent de L'Ardèche mit den Illustrationen von Horace Vernet, an denen sich Menzel nach eigener Auskunft orientierte. In der Seitengestaltung und auch in der Größe der Abbildungen griff er auf Vernet zurück, um sich dann aber mit seinem liberalen und menschlichen Friedrichbild deutlich von der Heroisierung Napoleons abzusetzen. Vgl. FORSTER-HAHN 1977, S.243. Menzel wurde zugestanden, die zu illustrierenden Textstellen eigenmächtig auszuwählen.

<sup>184</sup> WOLFF 1914, S.21

<sup>185</sup> Zitiert nach Franz KUGLER, Adolph MENZEL, *Geschichte Friedrichs des Großen*, Leipzig o. J., S.9

<sup>186</sup> Besonders auf seinen unermüdlichen Fleiß und die historische Treue verweisen außer FORSTER-HAHN, 1977, noch Jürgen SCHULTZE, *Wie es eigentlich gewesen ist*, in: Adolph Menzel. Realist - Historist - Maler des Hofes. Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, und aus der Kunsthalle Bremen, ergänzt durch die Bestände der Kunsthalle zu Kiel, des Museums für Kunst und Kulturgeschichte zu Lübeck, Schweinfurt 1981, S.20f; Jens Christian JENSEN, *Adolph Menzel*, Köln 1982, darin vor allem Kapitel 5: *Friedrich der Große oder Authentizität als künstlerisches Prinzip*, S.20-29

<sup>187</sup> KUGLER/MENZEL 1840, Anhang S.I-VIII. Den Figurendarstellungen liegen z. B. Originalporträts aus dem 18. Jahrhundert zugrunde.

„...ich habe mir die Wege geöffnet, meine Studien des Costüms' jener Zeit und jener Soldateske nach den Original=Muntirungsstücken, Waffen und Geräthschaften, welche hier noch höhern Orts und im Zeughause aufbewahrt werden, machen zu können, womit ich gegenwärtig eifrig beschäftigt bin, um der Sache auch von dieser Seite die größtmögliche Nachhaltigkeit zu geben,....“<sup>188</sup> Seine Materialquellen aus der friderizianischen Zeit waren Kostüme und Uniformen, Waffen, Münzen und Medaillen, die Gebäude und Denkmäler, Kunstwerke und Mobiliar, Porträts und die schriftlichen Zeugnisse wie Kriegsberichte und Geschichtsbücher.<sup>189</sup> Zugänglich waren ihm diese Quellen in den Schlössern von Berlin, Charlottenburg, Potsdam und schließlich auch Dresden. Zutritt erlangte er zu den Sammlungen der Königlichen Kunstkammer, sicher durch die Anregung und Vermittlung Franz Kuglers, der erst 1838 die Beschreibung der dort befindlichen Kunstschatze publiziert hatte.<sup>190</sup>

Menzel hat mit seinen rund 400 Illustrationen, schließlich auch mit den nachfolgenden Darstellungen und Gemälden, in mehrerlei Hinsicht auf die einsetzende Rokokorezeption in der Malerei entscheidend Einfluß genommen, wenn nicht sogar die wesentlichen Anstöße gegeben. Zum einen ist es gerade Menzels verständliches und damit volksnahes Friedrichbild, welches einen Darstellungsmodus aufgriff, der den König in anekdotischem und genreartigem Kontext zeigte. Selbst hatte er mit seinen diesem Konzept folgenden, späteren Gemälden die zuerst umstrittene Gattung des historischen Genres kreiert. Diese im Kontrast zur repräsentativen Form des Historienbildes erzählerische Sichtweise liegt ganz im Trend der Zeit; man denke an die Anfänge der Münchner Genremalerei. Sie ermöglichte nicht nur, psychologisch zu charakterisieren, sondern forderte auch, das räumliche Umfeld, in diesem Fall das Rokokoambiente, stärker zu berücksichtigen. Alle Künstler, die mit Menzels Friedrichbild übereinstimmten, ihm seit der Jahrhundertmitte nacheiferten und in historischen Genrebildern Zeit und Welt Friedrichs des Großen wiederbelebten, widmeten sich logischerweise auch dem friderizianischen Rokoko, ja dürften schließlich sogar den Rückgriff auf immer dieselben, von Menzel geprägten Szenen als Mittel zum Zweck gewählt haben, um der herrschenden Rokokomode zu entsprechen. Die Hervorhebung des Privaten und der Blick aufs anekdotische Detail im Gegensatz zum Offiziellen und Heroisierenden im traditionellen Sinne eines Historienbildes haben somit zunächst einmal geholfen, überhaupt einen Raum für das Rokoko im Bild *ohne* negative Wertungen zu schaffen.

---

<sup>188</sup> WOLFF 1914, S.24

<sup>189</sup> Die umfangreichste Quellen- und Materialzusammenstellung möglicher Vorbilder Menzels bei FORSTER-HAHN 1977, S.242-261

<sup>190</sup> Franz KUGLER, Beschreibung der Kunstschatze von Berlin und Potsdam, 2 Teile (Teil I: Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königlichen Museums, Teil II: Beschreibung der in der Königlichen Kunstkammer vorhandenen Kunst-Sammlung), Berlin 1838

Der zweite Aspekt steht in einem größeren, geistesgeschichtlichen Kontext. Die historisch-antiquarische Methode mit dem Sammeln und Studieren von Quellen ist die wesentliche Leistung, welche die Geschichtswissenschaft zur einflußreichsten Disziplin im 19. Jahrhundert aufsteigen ließ. Im Historismus wurden auf diesem Wege die Erscheinungsformen jeglicher Zeitalter verfügbar, die historische Haltung in allen Lebenslagen wirkte sinnstiftend. Menzel steht mit seiner Vorgehensweise, mit seinen Studien nach Originalen und nach der Natur, wie ein Historiker am Anfang dieser Entwicklung. Die Künstler hingegen legten bisher wenig Wert auf Authentizität. Solange die kompositorische oder ästhetische Wirkung stimmte, ein Entwurf oder seine Ausführung „Stil“ hatte und aufgrund seiner Aussage als „wahr“ gelten konnte, genügte es meist, wie in Düsseldorf, den *Eindruck* von Mittelalter oder Renaissance hervorzurufen.<sup>191</sup> Auch in München spielte es noch keine Rolle, wie stilecht Barock oder Rokoko in der Genremalerei zitiert wurden. Das friderizianische Rokoko ist dank Menzel so zuerst als künstlerische Epoche mit historischem Wahrheitsgehalt dokumentiert worden, zwar nur im Bild, dafür aber mehr als ein Vierteljahrhundert vor der rein fachwissenschaftlichen Aufarbeitung. Die historische Annäherung mit dem Anspruch auf Korrektheit erweist sich somit als sehr aktuell und mehr als zeitgemäß und kann auf diese Weise durchaus als mit den Forderungen Wienbargs im Einklang stehend beurteilt werden. Mit seiner dokumentarischen Vorgehensweise stellte Menzel auch für andere Künstler das Material wie in einem Pool zur Verfügung, aus dem man nun nur noch schöpfen mußte, um diese Phase des 18. Jahrhunderts erneut - und überzeugend - zum Leben zu erwecken. Die Methode machte Schule, auch andere Künstler hegten bald den Wunsch authentisch darzustellen. Mit der Einzelgeneration war es nun endlich möglich, das Rokoko vorurteilsfrei und damit historisch zu begreifen.

In der Menzel-Forschung bisher kaum berücksichtigt ist ein weiterer Aspekt, der im Hinblick auf die Vermittlung der *Rokokomalerei* und den Wandel in ihrer Beurteilung von Bedeutung erscheint. Die Erinnerung an die kritischen Worte, die in den Konversationslexika die Malerei des 18. Jahrhunderts charakterisierten, läßt fragen, inwieweit Menzel selbst die Gemälde des Rokokos, vor allem die verpönten französischen, abgesehen von den bereits erwähnten Porträts, als Zeugnisse der Zeit herangezogen, gewürdigt, vielleicht sogar nachgeahmt und so zu ihrer Neubewertung beigetragen haben könnte. Bekanntlich hatte Friedrich der Große als Sammler und Mäzen eine Unmenge von Bildern zusammengetragen, die in den Schlösser und in der eigens erbauten Gemäldegalerie aufgehängt wurden. Etliche fanden 1829 auch Aufnahme in die Königlichen Museen. Eine große Vorliebe hegte Friedrich nun

---

<sup>191</sup> Deutlich wird dies aus Raczynskis Erläuterungen zum Historienbild und Genre, vgl. RACZYNSKI 1836, S.206f

gerade für die französischen Rokokomalere, für Watteau, Lancret und Pater. Zahlreich sind ihre Werke in dem Verzeichnis Österreichs aufgelistet.<sup>192</sup> In der Auseinandersetzung mit der Person Friedrichs des Großen und seinen Studien vor Ort ist Menzel also auch mit jenen feinen galanten Festen des 18. Jahrhunderts in Berührung gekommen. Zu ihrer positiven Aufnahme mag die Erfahrung und das Urteil Kuglers beigetragen haben, der in seinem Handbuch der Geschichte der Malerei von 1837 zwar nicht über das Rokoko als Epoche, wohl aber über Watteau ein vorurteilsfreies, treffendes Bild abgibt: „Wateau malte ... Szenen des französischen Theaters, italienische Masken, Begebenheiten der vornehmen Gesellschaft und dergl. Er wußte diese Gegenstände mit graziöser Feinheit und angenehmen Colorit darzustellen, und wenn es seinen Figuren mehr oder minder an einer tieferen Individualisierung fehlt, so wird dieser Mangel bei den kleineren Dimensionen, darin die Mehrzahl seiner Bilder ausgeführt ist, nicht sonderlich bemerklich. Wateaus Bilder haben ein grosses Verdienst unter den Leistungen seiner Zeitgenossen; sie zeigen eine eigenthümliche Naivität der Auffassung, und indem sie die feinen Koketterien, die galante Tournüre, die zierliche Lüge des vornehmen Lebens seiner Zeit ohne Affektation von Seiten des Künstlers repräsentieren, so üben sie auf den Beschauer eine eigen ergötzliche, komische Wirkung aus. Das künstliche Arkadien, die idyllische Schäferwelt, in welche sich die damalige Ueberbildung hinein zu träumen liebte, tritt uns in diesen zierlichen Kabinetstücken mit vollkommener Wirklichkeit entgegen. Wateau's Nachfolger Paterre und Lancret haben ebenfalls Treffliches dieser Art geleistet. In Deutschland besitzen die Königlichen Schlösser von Berlin und Potsdam, auch das Museum von Berlin, eine große Menge von den Bildern dieser drei Künstler.“<sup>193</sup> Ähnlich positiv äußerte sich Kugler zu Watteau und Lancret in seiner Beschreibung der Gemäldegalerie des Königlichen Museums zu Berlin.<sup>194</sup>

Auf fünf Studienblättern hat Menzel *Costüme nach Watteau* gezeichnet (Abb. 40-44). Genauer: seine Rokokofiguren sind in der Mehrzahl genaue Kopien von Gestalten aus verschiedenen Gemälden Watteaus, überwiegend aus dem *Ladenschild Gersaints* (Abb. 45), das im Charlottenburger Schloß in Berlin zu sehen war, gelegentlich wohl auch freie Umwandlungen, die jedoch deutlich die Auseinandersetzung mit den Vorbildern des 18. Jahrhunderts, auch mit Pater und Lancret, spüren lassen. Unter Umständen lagen Menzel auch Reproduktionen nach Watteau vor, denn einige Details seiner Zeichnungen offenbaren Parallelen zu

<sup>192</sup> Matthias OESTERREICH, Beschreibung aller Gemählde, Antiquitäten, und anderer kostbarer und merkwürdiger Sachen, so in denen beyden Schlößern von Sans=Souci, wie auch in dem Schloße zu Potsdam und Charlottenburg enthalten sind, Berlin 1773

<sup>193</sup> zitiert nach Franz KUGLER, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen, 2. Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Jacob Burckhardt, Berlin 1847, S. 516 (Erste Auflage von 1837)

<sup>194</sup> KUGLER 1838, S.261f

Gemälden, die außerhalb von Potsdam oder Berlin aufbewahrt wurden, wie Werner Schmidt feststellte.<sup>195</sup> Er hat 1958 in einem kurzen Aufsatz die Studien eventuellen Vorbildern des 18. Jahrhunderts zugeordnet und in einer detaillierten Stilanalyse, die die unterschiedlichen Strichführungen und Zeichenweisen in den einzelnen Studien akribisch genau beschreibt, den Aufnahme- und Umwandlungsprozeß charakterisiert. Er erkennt eine Entwicklung, die sich von einer eher gleichmäßig sanften, zu einer lebhafteren und spielerisch kecken, aber auch geschmeidigeren bis flotten Gestaltungsweise steigert. Die Zeichnungen spiegeln für ihn den Prozeß einer vorsichtigen, zunächst imitierenden Aneignung bis zu einer befreiten, auf verstehender Einfühlung basierenden Darstellungsweise, die Typisches der Watteauschen Rokokobilder nicht nur in Kostümen, sondern auch in den Haltungen und Gesten zum Ausdruck bringt. Ihre herausragende Bedeutung liegt für Schmidt jedoch nicht in der motivischen, vorbereitenden Erarbeitung im Hinblick auf das Kuglersche Werk - in deren Kontext sie natürlich stehen und auch zu datieren sind -, sondern ausschließlich in ihrem Beitrag zur künstlerischen Emanzipation Menzels, zur Entfaltung einer sicheren, freien Gestaltungsweise, wie sie auch in vergleichbaren Zeichnungen und Skizzen nachzuvollziehen ist. Schmidt erkennt Watteau somit als Lehrmeister für einen bewegten, leichten und abwechslungsreichen Stil, der sich deutlich vom Klassizistischen, Romantischen oder Biedermeierlichen absetzt und Menzel letztendlich zu künstlerischer Freiheit und genialischer Größe verholfen hat.

Als wie folgenreich Menzels Auseinandersetzung mit Watteau in künstlerischer Hinsicht zu beurteilen ist, mag dahingestellt bleiben. Schmidt überzeugt jedoch nicht in seinem Verweis auf direkte stilistische Übereinstimmungen zwischen Menzels Watteau-Studien und den Holzschnitten zur Geschichte Friedrichs des Großen. Die so unterschiedlichen technischen und künstlerischen Anforderungen von Bleistiftstudien und Holzschnitt - beim letzteren muß man eher von Einschränkungen sprechen, bedenkt man die begrenzten Möglichkeiten der Linienführungen, Überschneidungen oder Schattierungsweisen, schließlich auch noch die Einwirkungen „Dritter“, die sich bekanntlich für Menzel anfänglich als äußerst unbefriedigend erwiesen - erlauben kaum eine direkte Gegenüberstellung. Den von Schmidt konstatierten Wandel zu einer flüssigeren, leichteren Darstellungsweise gerade in den Illustrationen zur Jugendgeschichte Friedrichs möchte man darum eher aus technischer Hinsicht erklären und mit der Entwicklung der Kunstfertigkeit der Schneider in Verbindung sehen, auf die Menzel allerdings mit Nachdruck eingewirkt hatte.

Unrichtig ist schließlich auch Schmidts Behauptung, daß Menzel nirgendwo ein Kleidungsstück oder eine Haltung aus den Zeichnungen nach Watteau für die Illustrationen über-

---

<sup>195</sup> Werner SCHMIDT, Menzel und Watteau, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1958, S.317-324

nommen habe.<sup>196</sup> Es gibt einige Holzschnitte, die die Studien direkt voraussetzen oder sogar Details ohne Veränderungen in den neuen kompositorischen Zusammenhang einfügen. Dieses trifft z. B. zu auf die Rückenansichten der mit der königlichen Familie am Tisch sitzenden Schwestern Friedrichs (*Abb. 46*), deren Kopfneigungen ganz genau in den zwei Frauengestalten, vor allem jener weiblichen Rückenfigur aus *Gersaints Ladenschild*, auf Menzels zweiter Zeichnung vorgebildet wurden. Übereinstimmungen finden sich auch in der Illustration, welche Friedrichs Vorstellung seiner Gattin zeigt (*Abb. 47*): Die Haltungen des Königspaars, so ihre Stellung zueinander, ihre frontale Ausrichtung, seine Beinstellung, ihr angewinkelter rechter Arm, ihre unter dem gewölbten Rock hervorschauende Fußspitze, aber auch die ungefähre Form beider Kleidung sind in der dritten Zeichnung nach Watteau bereits vorweggenommen und leicht variiert für das neue Thema umformuliert worden. Schließlich fühlt man sich auch in einer späteren Darstellung der Königin im dritten Buch an die exponierte Haltung der Rückenfigur einer Tänzerin auf Menzels drittem Studienblatt erinnert (*Abb. 48*).

Eine weitere Illustration (*Abb. 49*), die sich auf die Erlebnisse des jugendlichen Friedrich in Rheinsberg bezieht, offenbart schließlich Menzels ganze Kenntnis der Malerei Watteaus, seine Fähigkeit zur freien Umsetzung und damit einhergehend auch ihre Wertschätzung. Sie widerlegt darüber hinaus auch Schmidts pauschale These, „daß sich das Bild der Pariser Gesellschaft nicht einfach auf den preußischen Hof übertragen ließ“.<sup>197</sup>

Die Zeit in Rheinsberg, die Friedrich selbst als die glücklichste in seinem Leben bezeichnete, war geprägt vom heiteren und ausgelassenen Beisammensein mit Freunden, die wie er der Kunst und Literatur, der Musik und Philosophie zugeneigt waren. Kugler beschreibt die geistreichen Vergnügungen, an denen man Theater spielte und es auch an „mancherlei anderweitigen Maskeraden“ nicht fehlen ließ. Die Illustration Menzels läßt sich jedoch mit keiner konkreten Textstelle bei Kugler verbinden, sondern erscheint wie ein Zitat aus einer der *fêtes galantes* von Watteau oder Lancret: Auf einer Lichtung unter einem knorrigen Baum sieht man eine ausgelassene Rokokogesellschaft. Nach Menzels Anmerkung handelt es sich um Friedrichs Sekretär und Berater Charles Etienne Jordan, der links neben einer zarten Rokokodame sitzend, sich als Vorleser betätigt, während der Freiherr von Keyserlingk in gezielter Haltung mit einer anderen Dame ein Tänzchen wagt.<sup>198</sup> Im Hintergrund ist der Baron von Bielfeld mit einer Laute zu sehen. Auf einer weiteren Zeichnung nach Watteau hat Menzel eine Sitzende ähnlich jener Dame hier auf der Bank vorgeformt. Das Motiv der Rose am Decolleté findet sich ebenfalls auf einem der Studienblätter wieder - dort

---

<sup>196</sup> SCHMIDT 1958, S.321

<sup>197</sup> ebenda

<sup>198</sup> KUGLER/MENZEL 1840, S.118

von Schmidt als besonders ungewöhnlich und als Erfindung Menzels hervorgehoben.<sup>199</sup> An die Rokokobilder des 18. Jahrhunderts erinnert nicht nur die gesamte Anlage dieser Vergnügungsszene im Freien, die immer wieder paarweise einander Zugewandte, sitzende, tanzende oder musizierende Kavaliere und elegante Damen in bauschigen Kleidern vorführen, sondern auch die duftige Atmosphäre und schemenhafte Andeutung weiterer Gestalten in der Ferne. Ohne Zweifel hat sich Menzel vor allem hier von den Pastoralen und Gesellschaften im Park von Watteau und den französischen Rokokomalern inspirieren lassen, die nichts anderes als ein paradiesisches, glückliches Dasein vor Augen führen, wie es ja auch das leichte, heitere und noch sorgenfreie Leben des Kronprinzen in Rheinsberg war. Darüber hinaus verweist Menzel mit der Rezeption der französischen Rokokomalerei auf Friedrichs Kunstsinn und seine Vorliebe für Bilder dieser Art gerade in seinen jungen Jahren. Wie sehr Menzel diese Seite Friedrichs bewußt war und darstellenswert erschien, belegt auch die vorausgehende Illustration, die den Besuch des Kronprinzen auf dem Malergerüst des Hofmalers Antoine Pesne festhält.

Menzel eignete sich das 18. Jahrhundert - historisch und künstlerisch - aus der Perspektive Friedrichs des Großen an. Indem er sich ihm fast bis zur Identifikation annäherte, war es ihm möglich, auch die französische Malerei des 18. Jahrhunderts, die Friedrich so schätzte, ohne die zeitgenössischen Vorurteile wahrzunehmen und für die eigenen Darstellungen umzunutzen.<sup>200</sup> Er erkannte ihre Qualitäten, wie sie auch schon von Kugler beschrieben wurden, und belebte die „graziöse Feinheit“, „die galante Tournüre“ oder „feine Koketterie“ wieder.<sup>201</sup> In einem Punkt jedoch unterscheidet er sich so grundsätzlich von den künstlerischen Prinzipien des Rokokos, daß man nie in Versuchung kommen wird, auch nicht hinsichtlich der noch folgenden Ölgemälde, ihn ganz dem 18. Jahrhundert zuzuordnen: Menzel bemühte sich um die Individualisierung seiner Gestalten. Er zeichnete und malte echte Porträts und versuchte, sie psychologisch zu charakterisieren. Eine tiefere individuelle Kennzeichnung findet sich jedoch nicht in den menschlichen Darstellungen der Watteauschen fêtes galantes, was auch Kugler bereits erkannte und kritisierte.<sup>202</sup> Sie entspricht nicht der Leichtigkeit und der Lebensfreude, die durch das sorgenfreie Miteinander vieler Gestalten, durch Tanz, Spiel und Unterhaltung zum Ausdruck gebracht werden, im Gegensatz zu der charakterisierenden Gestik und Mimik einzelner, die ein ganzes Schicksal in Erinnerung rufen können

<sup>199</sup> SCHMIDT 1958, S.319. Es gibt allerdings genügend Bildbeispiele von Watteau, Lancret und Pater, die auch dieses Motiv aufweisen.

<sup>200</sup> Wie sehr sich Menzel Friedrich dem Großen ebenbürtig fühlte ist bereits in der Titellillustration zum ersten Buch (Jugend) angedeutet: Seinen Initialen A M, in die Rosenranken unten links verflochten, erscheinen als Pendant zum Monogramm des Königs, F(redricus) R(ex), auf der rechten Seite. KUGLER/MENZEL o. J., S.11

<sup>201</sup> KUGLER 1847, S.516

<sup>202</sup> ebenda

und somit der Schwere des irdischen Daseins verhaftet bleiben. Gerade das Typische der Rokokomalerei, das Traumhafte und Paradiesische, wie es z. B. in Watteaus *Einschiffung nach Cythera* (Abb. 50) offenbar wird, bleibt somit für Menzel unerreichbar - zugunsten einer historischen Korrektheit.<sup>203</sup>

Auch Theodor Hosemann war mit den Gemälden der französischen Rokokomalers bestens vertraut. Es ist sicher, daß auch er jene galanten Feste im Freien von Lancret und Watteau aus der Sammlung Friedrichs des Großen kannte. Da diese sich noch keiner allgemeinen Wertschätzung erfreuten, liegt es nahe, sein kleinformatiges Rokokobild eines Liebespaares im Park, *Der Antrag* (Abb. 51) betitelt, mit Menzels Auseinandersetzungen im Zusammenhang zu sehen. Vielleicht hat sich Hosemann von Menzels Arbeitsweise und intensiven Studien des friderizianischen Rokokos inspirieren lassen, denn er wird selbst an den entsprechenden Orten die entscheidenden Anregungen für seine Parkszenen aufgenommen haben. Hosemanns sich seiner Rokokodame zuneigender Kavalier setzt die Kenntnis jener Werke im „Watteau-Genre“ voraus, die in der Galerie im Schloß von Sanssouci zu sehen waren (Abb. 52). Ganz ähnlich ist das noch heute dort zu bewundernde Gemälde Watteaus, *Der Tanz*, das auch schon in Oesterreichs Verzeichnis Erwähnung fand.<sup>204</sup> Übereinstimmend mit dem Vorbild aus dem 18. Jahrhundert ist die isolierte Darstellung eines einzelnen Rokokopaars im Zentrum des Bildes, die entsprechenden Größenverhältnisse zum landschaftlichen Hintergrund sowie der typische diffuse Fernblick. Die gezielte Haltung der Figuren und das spielerische Einanderzu- und Abwenden sind als freie Variante der Tanzsituation zu verstehen. Parallelen finden sich auch in anderen Rokokobildern aus der Sammlung Friedrichs des Großen, z. B. im *Tanz im Freien* (Abb. 53) von Jean Baptiste Pater aus dem Charlottenburger Schloß, oder im *Tanz an der Pegasusfontäne* von Nicolas Lancret, in Sanssouci. Genau wie dort hat Hosemann zur Bestimmung des Ortes als Parklandschaft eine Statuengruppe, vielleicht Amor und Psyche, hinzugefügt, die das Thema der Liebe noch einmal aufgreift. Mit diesem Bild hat Hosemann die charakteristischen Elemente der Rokokomalerei wiederbelebt, ohne jedoch ganz seine biedermeierliche Prägung verleugnen zu können. Trotz Rokokotracht wirkt sein Paar recht bürgerlich, weniger elegant und feinsinnig charakterisiert als seine Vorbilder aus dem 18. Jahrhundert. Man glaubt hier die Ernsthaftigkeit des Antrags zu spüren im Gegensatz zu der selbstverständlichen Leichtigkeit, der Willkürlichkeit und dem Spielerei-

---

<sup>203</sup> Die Diskrepanz zwischen der Rokokomalerei und Menzels Umsetzungen spürte auch Meier-Gräfe, wenn er auch nicht konkretisieren konnte, worin der Unterschied im Detail lag: „Das Barock bleibt auf Mobiliar und Kostüm beschränkt; die Empfindung aber, die Tendenz des Ganzen, kommt ganz und gar nicht aus dem 18. Jahrhundert. Das eine Mal, wo Menzel eine Watteau-Szene riskiert, verunglückt er und gibt eine schlechte Parodie (KUGLER 1840, S.118). Die prangende Grazie war nicht seine Sache.“ Julius MEIER-GRÄFE, *Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands*, Leipzig 1904, S.27

<sup>204</sup> OESTERREICH 1773, S.61

schen in den Paarbeziehungen des Rokokos, wo allein die Liebe und das nichtverpflichtende Miteinander zum Ausdruck gebracht werden. Ähnlich wie bei Menzel offenbart Hosemanns Rokokorezeption zwar eine genaue Kenntnis der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts, doch wird man sein Werk trotz der motivischen und gestalterischen Übereinstimmungen nie mit den Vorbildern verwechseln können. Die irdische Schwere und das Bedeutungsschwangere im Verhalten des Paares vermitteln einen latenten Gegenwartsbezug, der irritiert. Was hier als leichte ironische Brechung erscheint, nämlich das Rokoko mit einem Augenzwinkern aus der biedermeierlichen Wirklichkeit zu begreifen, wird in einem anderen Genrebild von 1839, *Der Sonntagstanz* (Abb. 54), zur offenen Parodie. In einem mit Menschen gefüllten Lokal sieht man im Vordergrund ein in Feiertagstracht gekleidetes Biedermeierpaar. Wie die Tanzenden der Rokokozeit drehen sie sich einander zu. Doch an Stelle der Eleganz und Geschmeidigkeit tritt nun eine gewisse bäuerliche Derbheit, die durch die Bemühungen des herausgeputzten, prallen Fräuleins im weißen Kleid, möglichst grazil zu erscheinen, um so komischer wirkt. Ebenso kann ihr Partner, ein dünner Hagestolz, seine Ungelenkigkeit nicht verbergen. Wenn bereits Hosemanns typische, beinahe karikierende Darstellung seiner Zeitgenossen zum Schmunzeln verleitet, so ist es doch erst der Bezug zu jenen oben erwähnten Rokokobildern, die Übertragung eines galanten Festes ins Berliner biedermeierliche „Milieu“, das seinen Humor voll und ganz zum Tragen bringt.

In den zwei Ölgemälden bekundet Hosemann Kenntnis und Interesse an der Malerei des Rokokos. Im *Antrag* versucht er, möglichst genau Atmosphäre, Motive und Stil nachzuempfinden, womit eine würdigende Haltung zum Ausdruck gebracht wird. Doch bleibt dies Bild noch ein Einzelfall. Sein Anliegen ist nicht nur die rückwärtsgewandte Sicht auf die vergangene Epoche, sondern auch der dialektische Bezug zur Gegenwart, wie es im *Sonntagstanz* deutlich wird. Anregungen aus der Rokokomalerei werden für die humoristische Sicht auf die zeitgenössische Situation genutzt. Damit steht Hosemann auch jenen am Anfang des Kapitels besprochenen Karikaturen nicht ganz fern. Er selbst fertigte gelegentlich entsprechende Zeichnungen für die illustrierten Magazine an. Im Unterschied zu ihnen geht es ihm jedoch hier nicht darum, die Vorlieben des Rokokos der Lächerlichkeit preiszugeben und damit die Epoche generell unter einem negativen Vorzeichen zu werten. In der Übertragung „biedermeierlichen Geistes“ ins Rokoko und der Übernahme eines typischen Motivs, den Tanzenden, ins gegenwärtige Umfeld, verweist er auf Gemeinsamkeiten, auf das Konstante im allgemein Menschlichen trotz des äußeren Epochenwandels. Damit setzt sich Hosemann ganz deutlich von den verunglimpfenden Charakterisierungen des Rokokos in den Nachschlagewerken ab, die nur Libertinage, das Unmoralische und Frivole erkannten und die eigene Epoche hiervon abzugrenzen wünschten.

Ähnlich humoristisch und ambivalent im Bezug zum Rokoko und zur eigenen Gegenwart sind Hosemanns Illustrationswerke, insbesondere sein *Münchhausen* zu beurteilen. Über den Berliner Verleger Enslin wurde der Künstler 1839 mit der Gestaltung der Abbildungen betraut. Vorbild für den Text war die authentische Persönlichkeit Hieronymus Carl Friedrich Freiherr von Münchhausen (1720-1797), ein hannoveranischer Landedelmann des 18. Jahrhunderts. Er gab mit seinen Kriegs-, Jagd- und Reiseanekdoten, die er im Freundeskreis zu erzählen pflegte, Anregungen für Veröffentlichungen, die in verschiedenen Varianten seit 1781 erschienen. Die zweite Ausgabe von Gottfried August Bürgers freier Übersetzung der englischen Fassung ist die bekannteste Version, die als Volksbuch unter dem Titel *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen* in die Literaturgeschichte einging.<sup>205</sup>

Die Erzählungen waren von Anfang an illustriert.<sup>206</sup> Vorlagen für die Illustrationen zu Bürgers Version waren die Kupferstiche von Rudolf Erich Raspe, dem Herausgeber der ersten englischen Ausgabe. Sie wurden von Ernst Ludwig Riepenhausen (1765-1839) nachgestochen und für die erweiterten Fassungen vermehrt. Riepenhausens Kupfer waren fast ein halbes Jahrhundert in Gebrauch, doch für die weitere Produktion schließlich abgenutzt und auch nicht mehr zeitgemäß.<sup>207</sup> Als neue Technik wählte man die Lithographie. Hosemann erschien als der geeignete Künstler für diese Aufgabe. 1839 fertigte er sechzehn Federzeichnungen an, die in die siebte Auflage von 1840 aufgenommen wurden.<sup>208</sup> Zwei weitere Zeich-

<sup>205</sup> Die erste, lose aneinandergereihte Sammlung von sechzehn Abenteuern erschien 1781 in der Berliner Zeitschrift *Vade Mecum für lustige Leute*, und zwar anonym unter dem Titel *M-h-s-nsche Geschichten*. Zwei Jahre später wurden *Noch zwei M.-Lügen* hinzugefügt. Vgl. Nachwort von Max Lüthi in: Gottfried August BÜRGER, *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*. Nach der Ausgabe von 1788. Mit einem Nachwort von Max Lüthi, Zürich 1978, S.206. Obwohl die Geschichten in der Ich-Form verfaßt sind, erfolgte die Publikation, zum Nachteil und damit zur Verbitterung des Helden, ohne seine Beteiligung und Zustimmung. Als verantwortlich für das Erscheinen wird der Herausgeber und Sammler Rudolf Erich Raspe (1737-1794) vermutet, der 1785 auch jene englische illustrierte Fassung publizierte, auf die die nachfolgenden deutschen Ausgaben zurückgehen. Bereits ein Jahr später erschien, ebenfalls anonym, die in freier Übersetzung erweiterte Version von Gottfried August Bürger. Die Vorlage für diese erste Übertragung war die 3. englische Ausgabe desselben Jahres. Von den Kritikern wurde sie beklagt, doch beim Publikum errang sie durchschlagenden Erfolg, so daß 1788 eine zweite überarbeitete und um weitere sieben Geschichten bereicherte Fassung nachgeliefert werden mußte. Wie beim Eulenspiegel und bei den Schildbürgern wurden somit auch andere Schwank Erzählungen dieser Art auf Namen und Gestalt des Münchhausens vereinigt. Zur Ausgabengeschichte vgl. Erwin WACKERMANN, *Münchhausiana. Bibliographie der Münchhausen-Ausgaben und Münchhausiaden*. Mit einem Beitrag zur Geschichte der frühen Ausgaben, Stuttgart 1969. Der Text Bürgers ist gekennzeichnet von einer blumenreichen, heiter humorvollen und burlesken Sprache, „die Rokokogesellschaft ebenso ansprechend wie den Geschmack weiterer Leserschichten“. Vgl. Nachwort Lüthi, BÜRGER 1978, S.212.

<sup>206</sup> Die ersten Illustrationen der englischen Ausgaben wurden vermutlich von Raspe, dem Herausgeber, selbst angefertigt, dann von nicht geringeren als den Karikaturisten Thomas Rowlandson und George Cruikshank.

<sup>207</sup> Für die Folge der Illustrationen im Zusammenhang mit den verschiedenen Auflagen vgl. WACKERMANN 1969, S.61-73 und BECKER 1981, S.93-94

<sup>208</sup> Die Federzeichnungen Hosemanns sind dem Nachdruck von 1978 beigelegt und liegen in dieser Form den folgenden Betrachtungen zugrunde. WACKERMANN 1969, S.67 erläutert, daß das Publikum nicht nur positiv

nungen seiner Hand wurden in der folgenden Ausgabe für einen losen Papierumschlag hinzugefügt. Die siebte und achte Auflage sind die einzigen, in denen die Originalzeichnungen Hosemanns Verwendung fanden, in den folgenden bis 1922 wurden sie vereinfacht oder in Nachzeichnungen verfälscht und erst in den 1970er Jahren in Nachdrucken wieder einem breiteren Publikum zugänglich gemacht.

Als „hübsch in der Komposition und in allen Einzelheiten von liebenswürdigem Reiz“ sowie auf der Höhe der damaligen Illustrationskunst in Deutschland stehend werden Hosemanns Zeichnungen charakterisiert und häufig in einem Atemzug mit Menzels Illustrationen zu Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* genannt.<sup>209</sup> Zur selben Zeit entstanden, ist die Übereinstimmung im Rückgriff auf das friderizianische Rokoko sicherlich nicht zufällig, bedenkt man noch einmal das Verhältnis beider Künstler zueinander. Die Vorlagen von Riepenhausen haben jedenfalls nur wenig vom Geist des 18. Jahrhunderts vermitteln können. Sie erscheinen etwas steif und volkstümlich, und im Vergleich zu anderen Illustrationswerken des 18. Jahrhunderts wenig kunstvoll in der Ausführung.<sup>210</sup> Hosemanns Darstellungsweise setzt sich merklich ab, ist sehr geschmeidig und - in Partien - sogar als malerisch zu bezeichnen. Hierin nähert er sich stärker dem Menzelschen Zeichenstil an. Im Unterschied zu ihm hat Hosemann jedoch weder die zu illustrierenden Passagen frei gewählt, noch die Art der Hauptdarstellung, wie sie bei Menzel entweder narrativ oder symbolisch erscheint, individuell bestimmt. Hosemanns Illustrationen stellen, wie auch schon die früheren Abbildungen zum Münchhausen, immer den Helden ins Zentrum. Sie demonstrieren den entscheidenden Augenblick eines zu bestehenden Abenteuers wie einen Beweis der kaum zu glaubenden Schilderung. Hosemanns Zeichnungen unterliegen immer demselben Schema. Sie sind durch einen ornamentalen und figuralen Rahmen eingefasst, der jedoch in vielen Darstellungen sehr gelungen über seine bloße Begrenzungsfunktion hinausgreift. Inhaltlich wie auch in der Form werden Bezüge zur bildlichen Darstellung der zentralen Szene hergestellt. So finden sich kleinere Nebenszenen eingereiht, die das Hauptthema einleiten oder die Folgeereignisse en miniature illustrieren, Figurenmotive und emblemartige Einfügungen mit symbolischem Bezug oder aber vegetabile Formen, die aus dem Hintergrund der Szene organisch heraus-

---

auf die neuen Illustrationen reagierte. Es wurde bedauert, daß nicht wenigstens einige Abbildungen, die Hosemann nicht übernommen und umgestaltet hatte, einfach von Riepenhausen beibehalten wurden.

<sup>209</sup> WACKERMANN 1969, S.68; Arthur RÜMANN, *Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland 1790-1860*, Leipzig 1930, Nachdruck Osnabrück 1975, S.319

<sup>210</sup> Vgl. die Abbildungen bei WACKERMANN 1969, Tafel VIII und IX. Charakteristisch für die Illustrationskunst des Rokokos, insbesondere die französische, sind heiter geistvoll-grazile Formen, das Leitmotiv ist die Vignette. Auch Menzel benutzt in vielfältiger Weise Vignetten, während Hosemann durch Arabesken und Umrahmungen in die Tradition der Düsseldorfer Schule eingebunden scheint, die, allen voran Adolf Schrödter, sich von den Randzeichnungen Dürers zum Gebetsbuch Kaiser Maximilians inspirieren ließ. Vgl. Henning WENDLAND, *Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*, Aargau 1987, S.141

wachsen und sich als Rahmenmotiv in der oberen Bildhälfte verselbständigen (*Abb. 55*). Immer wieder tauchen zwischen eher biedermeierlichem Pflanzendekor Rokokoornamente wie Rocailleformen und Gittermotive auf. Diese Verschmelzung von Gegenwärtigem mit Vergangenen verweist wie schon in den besprochenen Gemälden dialektisch über sich hinaus. So bleibt die Sicht Wackermanns, für den Hosemann mit diesem ornamentalen und arabesken Rahmen die tollen und so gar nicht bürgerlichen Abenteuer des Barons geistig allein in den kleinen, doch geschlossenen Rahmen des deutschen Biedermeiertums einfügt, beschränkt und einseitig.<sup>211</sup>

Ebenso in den Hauptszenen verbindet Hosemann Zeittypisches mit Rokokoelementen. Letztere überwiegen und bestimmen den Charakter in den Innenraumdarstellungen. Konsequenter sind Mobiliar und Ausstattung der Räumlichkeiten aus dem 18. Jahrhundert gewählt (*Abb. 56*). Das Vorherrschen des Ornamentalen als typisches Kennzeichen der künstlerischen Ausstattungen im 18. Jahrhundert hat Hosemann herausgestellt, ohne damit die Komposition zu überladen oder vom eigentlichen Bildgegenstand abzulenken. Nur skizzenhaft, mit leichtem Strich unscharf umrissen deutet er den prunkvollen Raum mit seinen üppigen Ausschmückungen wie Stuckaturen, Türrahmungen, Kaminaufsatz oder Vorhang an.

Hosemanns Münchhausen ist je nach Erlebnis entsprechend charakterisiert. Den Besuch beim Großsultan besteht er als Rokokokavalier in engen Beinkleidern, mit besticktem Rock und in Schnallenschuhen, als friderizianischer Offizier trägt er die Perücke mit einem langen, dünnen Zopf, Uniform und hohe Stulpenstiefel mit Reitsporen: immer einsatzbereit, ein nahendes Abenteuer bravourös zu bestehen. Mit Flinte, Schultertasche und Schirmmütze wird er zum Helden der Jagd. Somit erscheint Hosemanns Münchhausen zwar auch, aber nicht nur als „ein flotter Herr Major aus der Provinz“.<sup>212</sup> Wie in den Erzählungen angelegt, so ist er auch in den Illustrationen als eine schillernde, facettenreiche Persönlichkeit wiedergegeben, soweit es das Medium der Zeichnung erlaubt.

Die Begeisterung im Biedermeier für unterhaltende, humoristische Texte, die zwischen harmlosem Humor, kleinbürgerlicher Gemütlichkeit, Provinzposse und kaum versteckter Kritik an Gesellschaft und Politik angelegt sind, spiegelt sich auch im Beispiel des Münchhausen. Wie bei der *Jobsiade* sind hier verschiedene Abenteuer aneinandergereiht. Die Hauptperson ist nun jedoch nicht ein vor Dummheit und Naivität strotzender Kindskopf, sondern ein gewitzter Lügenbold, der durch die innere Logik seiner eigentlich unwahren Geschichten erfolgreich glänzt. Gemeinsam aber ist, daß in beiden Fällen Humor und Kritik an

<sup>211</sup> WACKERMANN 1969, S.68

<sup>212</sup> WACKERMANN 1969, S.63 sieht unverständlicherweise Hosemanns Münchhausen nicht mehr als den glänzenden Kavalier des 18. Jahrhunderts, sondern vielmehr als einen flotten Herrn Major aus der Provinz, der an Lessings Tellheim erinnert und dem man die hanebüchenen Abenteuer eigentlich nicht so ganz zutraut.

der Gegenwart mit dem Rokoko verbunden werden. Auch der Zopf wird bei Hosemann wie schon in den am Anfang des Kapitels besprochenen Karikaturen und den ganz ähnlichen Krähwinkeliaden zu einem herausragenden Symbol.<sup>213</sup>

Hosemanns Zeichnungen haben maßgeblich den Wandel des Münchhausenbildes zu einem bis heute geläufigen Typus bestimmt, der im friderizianischen 18. Jahrhundert angesiedelt ist. Im geschichtlichen Kontext erweist sich seine besondere Aktualität. Die gleichzeitige Entstehung der *Geschichte Friedrichs des Großen*, die Gemeinsamkeit der bis dato noch als unüblich zu bezeichnenden Rokokorezeption und die gelegentlichen äußerlichen Ähnlichkeiten der Protagonisten, machen aus dem Lügenbaron ein Gegenbild zu dem berühmten Preußenkönig. Aus der Sicht des liberalen Menzels wird der eine historische Held menschlich und fehlbar, auch als Leidender und Scheiternder vorgeführt, während der andere als unfehlbarer, immer siegreicher Supermann auftritt. Die uneingeschränkte Begeisterung für Friedrich den Großen, die bekanntlich im Jahr 1840 ihrem Höhepunkt zulief, ließ den Münchhausen darüber hinaus auch als Parodie erscheinen, oder, wie Becker ausführt, „als wenig versteckte Allegorie des Zeitgeistes“.<sup>214</sup> Mit der Gestalt des Münchhausen wird die Glorifizierung des friderizianischen Zeitalters ins Lächerliche gezogen. Seine offensichtlichen Lügengeschichten implizieren, daß auch die Verherrlichung des Preußentums in Gestalt Friedrichs des Großen einseitig positiv sei und so weder den historischen Fakten noch den realen Bedürfnissen in der Gegenwart entsprechen könne. Generell wurden die Abenteuer des Münchhausen von Beginn an als antifeudale Satire verstanden. Aktualisiert erschien eine Neudichtung von Karl Immermann mit eindeutig zeitkritischem Bezug.<sup>215</sup> In einer späteren Fassung wird die politische Deutung explizit im Vorwort ausgesprochen: Der Zweck der Publikation sei nämlich „die Prahlhansereien und Schwindeleien, welche sich namentlich auf dem politischen und sozialen Gebiet so breit machen, indirekt zu geißeln und an den Pranger zu stellen“.<sup>216</sup> Aus dieser Perspektive nähern sich Hosemanns Münchhausen als personifizierte Kritik an einer verlogenen Gesellschaft in der Gegenwart und Menzels Friedrich als Exemplum für einen humanen und ehrlichen Umgang mit sich und der Welt in der Intention an.

Mit seinem Münchhausen stellt Hosemann eine Verbindung zwischen der Benutzung rokokohafter Elemente mit dem ausschließlichen Ziel der Kritik an der Gegenwart und der

<sup>213</sup> Das sprichwörtliche Motiv, sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf zu ziehen, erscheint wie oben erwähnt, als Krähwinkeliade und ebenso als ein Abenteuer des Münchhausen.

<sup>214</sup> BECKER 1981, S.92f

<sup>215</sup> Karl Lebrecht IMMERMANN, Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken, Leipzig, München o.J., zuerst 1840

<sup>216</sup> Zitiert nach BECKER 1981, S.92. 1877 erschien die gekürzte Fassung in einfacher Broschur. Eine weitere Interpretation führt Becker noch an: Im philosophischen Sinn möchte sie den Münchhausen als ironische Anspielung auf die Spitzfindigkeiten der Hegel-Schule verstehen, wie schon der Bürger-Text Anspielungen gegen die moderne Gelehrsamkeit (Kant) seiner Zeit enthielt.

positiven Sicht auf das Rokoko als Kunststil und sogar Epoche her. Auch in anderen Illustrationen spielt immer wieder das ambivalente Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit, i. e. Rokoko, eine Rolle, so in den Abbildungen zu dem 1840 erschienenen „scherzhaften Heldengedicht“, *Der Renommiste* von Just Friedrich Wilhelm Zachariä.<sup>217</sup> Zwar greift Hosemann hier weniger die Stimmung des 18. Jahrhunderts auf, benutzt aber selbstverständlich die charakteristischen und symbolbeladenen Elemente jener Zeit, um sie attributiv und erläuternd in einer arabeskenhaften Rahmung einzusetzen.<sup>218</sup> Inhaltlich sind mit dem Renommisten Parallelen zur *Jobsiade* und zu einem lockeren Studentenleben in der Gegenwart zu ziehen, das als lax oder sogar rüde mit dem Verhalten des Renommisten verglichen werden konnte. In seinen Abbildungen zu Immermanns *Tulifäntchen* verdeutlicht Hosemann schließlich vor allem den historischen Charakter des Rokokos und greift es als Bild des Alten und Vergangenen auf.<sup>219</sup> Und als Ideal einer idyllischen, kindhaft unschuldigen, vielleicht auch aufgeklärten Welt, so wie es die *fêtes galantes* des 18. Jahrhunderts vermittelten, erscheint das Rokoko in den Illustrationen zu Adolf Glassbrenners politischer Parabel *Die Insel Marzipan* (Abb. 57).<sup>220</sup>

## 10. Resümee

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand ein allmähliches Interesse an der Kunst und Kultur des Rokokos. Mittels verschiedener Techniken, wie Bleistiftzeichnungen, Ölmalerei, Holzschnidekunst oder Lithographie wurden Elemente des Rokokos aufgegriffen oder aber ganze Szenen ins 18. Jahrhundert zurückversetzt. Trotz der unterschiedlichsten In-

<sup>217</sup> Just Friedrich Wilhelm ZACHARIÄ, *Der Renommiste*. Ein scherzhaftes Heldengedicht. Mit acht Federlithographien von Th. Hosemann, Berlin 1840

<sup>218</sup> BECKER 1981, S.105-114, verweist darauf, daß bereits der Text selbst als Rokokorezeption zu werten ist: Er gehört zur Gattung des Epyllion, welche sich besonders im Rokoko großer Beliebtheit erfreute. Der ursprünglich negativ gewerteten Hauptperson, dem Renommisten, wird ein positiver Gegenpart, ein „Stutzer“ namens Sylvan zugeordnet. Beide fügen sich zu einem Bild von Laster und Tugend, von einer antigesellschaftlichen Haltung und galanter Geselligkeit, welches auf literarische und volkstümliche Traditionen zurückzuführen ist. Dieser Dualismus wird von Hosemann in seinen Illustration allerdings kaum aufgegriffen. Vielmehr bringt er seine Sympathie mit dem Antihelden, dem Renommisten, zum Ausdruck und übt damit Kritik am aristokratisch-feudalen Milieu, welches von Sylvan mit seiner koketten Putzsucht, seinem französisierenden Wortschatz und seiner Geziertheit verkörpert wird. Einen konkreten zeitgeschichtlichen Bezug erkennt Becker: Nach dem Tode Friedrich Wilhelms III. 1840 erfolgte eine Amnestie der Burschenschaften, so daß das positive Bild, welches Hosemann mit dem Renommisten verknüpft, auf seine eigenen politischen Erwartungen und eine liberale Haltung verweist.

<sup>219</sup> Karl IMMERMANN, *Tulifäntchen*. Ein Heldengedicht in drei Gesängen. Illustriert von Th. Hosemann, Berlin 1862

<sup>220</sup> Adolf GLASSBRENNER, *Die Insel Marzipan*, ein Kindermärchen. Mit Illustrationen von Theodor Hosemann, Hamburg 1850. Ein ähnlich positives, idyllisches Rokokobild wurde von Hosemann in der Gestaltung des Titelblattes der Zeitschrift *Argo* 1859 aufgegriffen. Vgl. BECKER 1981, S.120f.

tionen und der auf den ersten Blick inhomogenen Gruppe der hier besprochenen Beispiele läßt sich Verbindendes herausstellen, das die Auszeichnung „biedermeierliches Rokoko“ erlaubt. Der in der Einleitung postulierte, weitgesteckte Biedermeierbegriff, der Vielfältiges und Widersprüchliches zuläßt, Humor, Kritik und Beschaulichkeit als Biedermeierliches erkennt, verknüpft mit dem historischen, sozialen und kulturellen Wandel in der Zeit zwischen 1815 und 1848, wird durch die frühe Rokokorezeption bestätigt. Das Biedermeier kann als eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs verstanden werden, in welcher sich Emanzipationsstreben eines wachsenden, zunehmend mitsprachewilligen Bürgertums mit den Restriktionsmaßnahmen und Entmündigungsversuchen Machtbeflissener abwechselten, beziehungsweise sich gegenseitig bedingten und schließlich in die 1848er Revolution führten.

In den Phasen der politischen Reaktion und Restauration, in welchen die Zensur unkontrollierte und kritische Meinungsäußerungen zu verhindern wußte, wurden Mittel und Wege gefunden, auf subtile und versteckte Art und Weise der Unzufriedenheit Ausdruck zu verleihen. Nach 1815 und im Vormärz blühten Bildwitz und Karikatur, und scheinbar harmlose Satiren sind doch nie ganz ohne politischen Bezug zu verstehen. Die Elemente des Rokokos, wie Zopf und Perücke, wurden zu Topoi. Indem mit ihnen auf das Alte Regime verwiesen wurde, interpretierte man sie als Symbole des Veralteten und Rückständigen, als Zeichen überkommener Regeln der Großvätergeneration und, drastisch betrachtet, auch als Verweis auf Unterdrückung und Knechtschaft durch eine autoritäre und dekadente Aristokratie. Das Interesse galt somit noch nicht dem Rokoko als Epoche und Kunststil, sondern Zopf und Perücke dienten der Kritik an den politischen Verhältnissen der Gegenwart. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die humoristischen Umsetzungen, in welchen jene Elemente des Rokokos nicht nur als Abbilder des Unmodernen, sondern auch des Dämmlichen, Naiven und Vertrottelten verstanden wurden. Anschaulich findet sich dieser Bezug in den Lustspielen Kotzebues und Nestroys, die den gezeichneten Krähwinkeliaden Anregungen lieferten, und in der Malerei am deutlichsten in Hasenclevers Auseinandersetzungen mit der Jobsthematik.

Die Kunst des 18. Jahrhunderts, d. h. des Rokokos, wie wir es heutzutage verstehen, war bis in die 1830er verpönt und wurde ausnahmslos als Spiegel einer moralisch verwerflichen Lebenshaltung der aristokratischen, insbesondere der französischen Gesellschaft bewertet. In Frankreich selbst läßt sich jedoch trotz der scharfen Verurteilungen Diderots eine Kontinuität einer Rokokomalerei bis ins 19. Jahrhundert feststellen. Selbst während der Revolutionszeit gab es Künstler, die an den Stilprinzipien und genreartigen Inhalten des Rokokos festhielten, bis sie in den 1820er Jahren erneut Anerkennung und Nachahmer im Kontext der romantischen Bewegung fanden. Diese erste Rokokomode in der Malerei erreichte ihren Höhepunkt in Frankreich Mitte der 1830er Jahre, einer Zeit, in welcher vor allem auch

deutsche Maler Erfahrungen in Paris sammelten und so mit den neuen Rokokobildern in Berührung gekommen sein mußten. Nachahmer gab es jedoch nicht, allein es folgten indirekte Umsetzungen von Blechen und Spitzweg, die durch die Verarbeitung zeitgenössischer Vorbilder auch mittelbar die französische Rokokomode rezipierten und auf die Kunst des 18. Jahrhunderts aufmerksam wurden.

Den geeigneten Nährboden für ein gewandeltes Rokokoverständnis bot erst die im Aufschwung begriffene Genremalerei, *die* Bildgattung des Biedermeiers par excellence. Von der offiziellen Kunstdoktrin verachtet wurde sie von weniger konformistischen Künstlerpersönlichkeiten als zukunftsweisend erkannt und selbstbewußt vertreten. In Ablehnung der klassizistischen oder nazarenischen Gestaltungsprinzipien - anschaulich dargestellt im *Kampf gegen den Zopf* -, die vor allem einer akademischen Historienmalerei verpflichtet waren, suchte man nun nach neuen Vorbildern und Regeln für die sich entfaltende Gattungsmalerei. Während die Inhalte Erfahrungen einer alltäglichen Wirklichkeit referierten, Menschliches und Psychologisches im erzählerischen, d. h. fiktiven Kontext thematisierten, welche Identifikationsmöglichkeiten für jedermann boten und damit als „dem Leben zugewandt“ beurteilt wurden, suchte man die formalen Richtlinien in der kunstgeschichtlichen Vergangenheit. Vorbilder lieferten die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts, die in Galerien stark vertreten war, und die englische Malerei des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, die durch Druckgrafik Bekanntheit erlangte. Besonders der in München über alle Maßen bewunderte Wilkie regte zur Genremalerei an, die in ihren Anfängen, auch im Hinblick auf das Rokokogenre, Parallelen zur zeitgenössischen Entwicklung eines naturalistisch geprägten Bühnenbildes und einer volkstümlichen Schauspielkunst aufwies. Getragen wurde das Genre in der Malerei ebenso wie auf der Bühne von einem interessierten Bürgerpublikum, das mit seinen Vorlieben entscheidend zum Auskommen der bildenden wie auch darstellenden Künstler beitrug und sie allmählich aus der Abhängigkeit akademischer und höfischer Ansprüche befreite.

Gegen 1840 wurde ganz selbstverständlich in den Genrebildern auch auf das Rokoko zurückgegriffen, ohne dabei die Gesellschaft und Kunst des 18. Jahrhunderts moralisch zu verurteilen. Gleichberechtigt mit den Genreszenen im Lokalkolorit oder denen aus dem 17. Jahrhundert vermitteln die bildlichen „Erzählungen“ Geyers oder Flüggens aus dem Rokoko allgemein Menschliches, die großen und kleinen alltägliche Sorgen, wie sie für die biedermeierliche Genremalerei generell typisch sind. Ein besonderes Interesse am Rokoko entstand aus der neugewonnenen Freiheit, in diesem Rahmen auch koloristischer und malerischer gestalten zu können als es ein erstarrter Akademismus erlaubte, dessen trübe und eintönige Darstellungsweisen Künstler wie auch Publikum schon längst ermüdet hatten. Vor allem die

differenzierende Behandlung von Stoffen und kostbaren Materialien ist in der nächsten Vergangenheit beispiellos und muß mit dem erwachenden Interesse am 18. Jahrhundert, das gerade diesbezüglich vielfältige Anregungen liefern konnte, in Zusammenhang gesehen werden.

In Berlin haben Hosemann und Menzel zur selben Zeit, nämlich gegen 1839, begonnen, ein positives Rokokobild zu popularisieren. Während Hosemanns Gemälde, die auf unwechselbare Vorbilder der französischen Rokokomalerei, wie sie in Potsdam und Berlin zu sehen waren, verweisen, ein dialektisches Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart offenbaren, das ähnlich wie auch die Münchner Genrebilder das über die Epochen Grenzen hinaus Gemeinsame in den vergleichbaren menschlichen Erfahrungen zum Ausdruck bringen, so geben seine grafischen Arbeiten, sprich Illustrationen, unterschiedliche Haltungen zum Rokoko preis. Mal als Idylle und mal als Metapher für das Vergangene und Veraltete oder Verwerfliche einer lasterhaften, höfischen Lebensweise begegnen sie einem, eng verbunden mit den literarischen Vorlagen. Überhaupt erweist sich die Vorliebe für eine bestimmte Art humoristischer Literatur als ein weiteres Verbindendes der Rokokorezeption in der Biedermeierzeit. Viele der besprochenen Beispiele sind Illustrationen oder beziehen sich auf eine literarische Inspirationsquelle. Die *Jobsiade*, der *Münchhausen* oder der *Renommiste* sind selbst im 18. Jahrhundert zuerst erschienen - wirklich populär wurden sie jedoch erst als illustrierte Neuauflagen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Literaturgeschichte spricht von einer Rokokomode in der Biedermeierzeit, die nicht nur Texte des 18. Jahrhunderts aufgriff, revitalisierte und umdichtete, sondern auch in Stil und Sprache humoristische, satirische oder spielerische Neudichtungen schuf, die an das poetische Schaffen des Rokokos anknüpften.<sup>221</sup> Kritische Autoren wie der jungdeutsche Dichter und Journalist Wienbarg sahen darin allerdings ein verurteilenswertes Epigonentum. Auch Adolph Menzel erkannte in der willkürlichen Rezeption veralteter Kunststile, insbesondere in der Historienmalerei Düsseldorf Prägung etwas Unzeitgemäßes, das nicht seinen Erwartungen einer gegenwärtig angemessenen und zukunftsweisenden Kunst entsprach. Menzels Annäherung an Kunst und Geschichte des 18. Jahrhunderts setzt sich deutlich von den bisherigen Interessen und Methoden ab und greift damit über das biedermeierliche Rokoko hinaus. Als unvorbelastet offenbarte sich sein Urteil über die Kunst des 18. Jahrhunderts bereits Mitte der 1830er Jahre. Der aktuelle Kontext einer allgemeinen Preußenverherrlichung und das weitreichende politische Interesse an der Person Friedrichs des Großen wirkten auslösend für die Anfänge der Rokokorezeption in Berlin. Menzels durchdringende Auseinandersetzung mit der friderizianischen

---

<sup>221</sup> SENGLE 1971, S.117 „Es gibt eine Rokokomode, wie es heute eine Jugendstilmode gibt. Man träumt sich in eine scheinbar geschlossener, weniger zerrissene Zeit zurück und glaubt, auf irgendeine Weise noch immer Rokoko spielen zu können.“

Zeit, die das Rokoko visuell zum ersten Mal als Epoche erkennen läßt, war vorbildlich für die Mode in der gesamten zweiten Jahrhunderthälfte, die Menzels anekdotisch geprägtes Friedrichsbild übernimmt und die Person des Königs häufig nur noch als Mittel zum Zweck einer Darstellung im Rokokoambiente benutzte. Als methodisch wegbereitend müssen Menzels umfangreiche, akribisch genauen Studien nach den Originalzeugnissen der friderizianischen Geschichte und Kultur gesehen werden, die ohne Wertungen und mit dem Anspruch auf historische Authentizität einen Wandel in der Kunstanschauung auslösten. Sie verweisen bereits auf die nachfolgende Geschichts- und Kostümmalerei des Historismus, die möglichst authentisch abbilden und glaubwürdig in eine vergangene Epoche versetzen wollte. Die Aktualität dieser Annäherung an die Historie liegt in der parallel einsetzenden, geistesgeschichtlichen Entwicklung, die das Quellenstudium für die Geschichtsforschung zur Methode erhob. Darüber hinaus hat Menzel sich nicht gescheut, ebenso Gemälde Watteaus oder Lancrets als Quellen und sogar Vorbilder zu nutzen, sie für die Illustrationen zur *Geschichte Friedrichs des Großen* umzusetzen und damit zu einer Umwertung nicht nur des Friderizianischen, sondern auch der französischen Rokokomalerei beizutragen.

Zu einem Schlüsselwerk des biedermeierlichen Rokokos wurde hingegen Hasenclevers *Jobs im Examen* deklariert. Es vereint in sich fast vollständig alle für die frühe Rokokorezeption festgestellten Eigenschaften, wie die tradierte symbolische Vorstellung von Perücke und Zopf, einhergehend mit der humoristischen Komponente und dem literarischen Bezug. Es beinhaltet die Kritik an der akademischen Praxis ebenso wie an der gesellschaftlichen und politischen Gegenwart. Es kann als charakteristisches Beispiel der aufblühenden Genremalerei herangezogen werden und steht damit als Beleg für ein künstlerisches Selbstbewußtsein losgelöst von den rigiden akademischen Erwartungen, welches sich der zunehmenden Mündigkeit eines wachsenden Bürgertums vergleichen läßt. Indem Hasenclever die gesamte Szene glaubhaft in die Umgebung des 18. Jahrhunderts versetzt, vielleicht sogar Vorbilder bayerischer Rokokobauten verarbeitet hat, vermittelt er - nicht zuletzt durch den biedermeierlichen Blick auf das Detail - eine würdigende, anerkennende Sicht auf die frühere Epoche. Sein Bild hat vorbildlich gewirkt und muß so als ein wesentlicher und typischer Beitrag zur Wiederentdeckung und Umwertung des Rokokos im Biedermeier hervorgehoben werden.

## Kapitel IV

### Rokoko als Mode.

#### Die Rokokorezeption in der zweiten Jahrhunderthälfte

##### 1. Einleitung

Nur in engerem Sinne läßt sich der Begriff „Mode“ als Synonym für Kleidung, Frisuren und Kosmetik benutzen. In der Regel wird er weit gefaßt und als „die zeitweilige Herrschaft bestimmter „Stile“ in Umgangsformen, Sprache und den angewandten Künsten verstanden.“<sup>1</sup> Eine geschlossene Theorie und allgemein anerkannte Definition der Mode gibt es allerdings nicht, obwohl sich viele Disziplinen, wie die Psychologie, Soziologie, Philosophie, Ethologie, Ethnologie, Volkskunde sowie Kunst- und Kulturwissenschaften, mit dem Phänomen befaßt haben.<sup>2</sup> Vom lateinischen „modus“ abgeleitet, bedeutet der Begriff soviel wie „Art, Weise“ oder auch „Brauch und Sitte“.<sup>3</sup> Er wurde zuerst in Frankreich im 17. Jahrhundert in der Form „à la mode“ verwendet, was auch dem heutigen Verständnis noch entspricht. Im Gegensatz zum Stil bezieht sich der Modebegriff auf den Tagesgeschmack, auf das Neueste, Zeitgemäße und schnell Popularisierte. Sein besonderes Kennzeichen ist die Irrationalität der Änderung.<sup>4</sup> Der Auslöser einer Mode kann sich auf einen bestimmten Anlaß oder eine Person beziehen und wird heutzutage sogar häufig gezielt gesteuert, um Märkte und Gewinne zu schaffen. Das Wesen der Konsumenten, die den Erfolg einer Mode tragen, oszilliert zwischen Individualismus und Anpassung. Das Entstehen einer Mode basiert auf dem Wunsch nach Neuerung ebenso wie auf einer komplexen Verwicklung der Motive von Zugehörigkeits- und Anerkennungswillen sowie Änderungssucht.

Unter diesen Vorgaben läßt sich auch vom Rokoko in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als einer Mode sprechen. Während sich die frühen „biedermeierlichen“ Rückwendungen zu Kunst und Kultur des Rokokos zumindest in Deutschland als sehr individuell auszeichneten und mehr dem Persönlichkeitsstil und Interesse einzelner Maler als einer übergreifenden Begeisterung entsprachen, veränderte sich dieser Umstand noch vor der Jahrhundertmitte zusehends. Das Rokoko wurde zur Mode im umfassendsten Sinne: Verschiedene Le-

---

<sup>1</sup>LEXIKON DER KUNST. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Leipzig 1975, Nachdruck Berlin (West) 1983

<sup>2</sup>Gitta BÖTH, Kleidungsforschung, in: Rolf W. BREDNICH (Hrsg.), Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, Berlin 1988, S.155, 161

<sup>3</sup>MEYERS Enzyklopädisches Lexikon, Mannheim, Wien, Zürich 1976

<sup>4</sup>BROCKHAUS Enzyklopädie. 17. völlig umbearb. Auflage des Grossen Brockhaus, Wiesbaden 1971

bensbereiche werden berührt, Kunstgewerbe, Dekor und Innenausstattungen, Kleidung und Schmuck, schließlich auch die Malerei, unterliegen ihrem Verdikt und wenden sich nun nach der erfolgreichen Umwertung der Popularisierung des Rokokos zu. Im Gegensatz zum Epochenstil des 18. Jahrhunderts erscheint das Rokoko im 19. Jahrhundert als Mode, als Zweites und Drittes Rokoko, der Ära des *Historismus* untergeordnet. Man kann von historischen und historisierenden Stilen sprechen, welche je nach Aktualität und Verbreitung eine bestimmte - in diesem Fall historistische - Mode zu einem bestimmten Zeitpunkt ausmachen. Das Bild einer übergeordneten *Stilepoche* jedoch kann wiederum von einer Vielzahl von gleichzeitig herrschenden Moden geprägt sein. So erkannte schon Marianne Zweig 1924, daß das revitalisierte Rokoko nicht als Stil, sondern nur als eine weitverbreitete Mode gewertet werden darf, „weil gleichzeitig noch andere Geschmacksrichtungen parallel laufen.“<sup>5</sup> Ein Stil besitzt im Gegensatz zur bloßen Modeerscheinung auch immer eine nicht nur an der äußeren Erscheinung zu messende ideelle Komponente, eine Übereinstimmung in der Geisteshaltung und den ethischen, moralischen und visionären Vorstellungen. Eine Mode hingegen kann leichtfertig und unmoralisch sein, oberflächlich und kurzlebig, überwältigend und weitverbreitet, sie kann schön aber auch lächerlich sein und ist selten in der Lage - entgegen ihres Anscheins - Ideale tatsächlich in die Zukunft zu transportieren.

Bevor man in Deutschland überhaupt vom Rokoko sprach, hatten Raczyński und auch der Autor in Schorns Kunstblatt bereits 1836 die Rokokomode in Paris entdeckt. Hier hatte man zuerst den verschnörkelten Formen und luxuriösen Materialien zu neuem Ruhm verholfen. Mit der Rückkehr der Bourbonen auf den Kaiserthron beschwor man das Ancien Régime herauf, um in adligen Kreisen erneut den angestammten Platz in der obersten Gesellschaft und einen scheinbar legitimen Luxus beanspruchen zu können. Doch gibt sich diese Rückwendung in die alte Zeit nicht nur als reaktionäre Geste zu erkennen. Nicht ausschließlich der Adel begeisterte sich für die Rokokoformen, sondern gleichzeitig entdeckte die jüngere Künstlergeneration die romantischen und ästhetischen Qualitäten der höfischen Kultur. Schwärmerisch waren die Art der Verehrung für Watteau und die Vorstellung der galanten Feste, wie sie in Gedichten und Liedern der französischen Romantiker zum Ausdruck gebracht wurden.<sup>6</sup> Die volkstümliche Seite der Epoche wurde, wie bereits besprochen, auf der Bühne wiederbelebt. Von hier dürften wesentliche Anregungen zur Kleidermode im Rokoko-

<sup>5</sup>Marianne ZWEIG (Hrsg.), *Zweites Rokoko. Innenräume und Hausrat in Wien um 1830-1860*, Wien 1924, S.2

<sup>6</sup>Vgl. neben den bereits in Kapitel III.5 besprochenen Titeln auch: Bernard DIETERLE, *Eine Reise nach Cythera. Zur Watteau-Rezeption der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, in: *Bilder vom irdischen Glück. Giorgione, Tizian, Rubens, Watteau, Fragonard*, Katalog zur Ausstellung im Weißen Saal des Charlottenburger Schlosses zu Berlin (2. Oktober bis 13. November 1983), hrsg. von den Freunden der preußischen Schlösser und Gärten e.V., BERLIN 1983, S.64-69

stil ausgegangen sein.<sup>7</sup> Statt der antikisierenden Revolutionsmode wurde nun allmählich wieder der Korsett getragen und die Taille betont, weite Röcke und Ärmel eingeführt. Die Frauenmode orientierte sich in den kommenden Jahrzehnten am konsequentesten am 18. Jahrhundert, und dies wurde auch ganz bewußt mit den Bezeichnungen der „neu“ kreierten Kleidungsstücke bestätigt: Pompadourröcke, Montesspannieder und Sévignélocken waren der letzte Chic.<sup>8</sup> Wesentlich beteiligt an der Rokokomode der Jahrhundertmitte war die französische Kaiserin Eugénie. Sie war die Gattin Napoléons III. und galt derzeit als schönste Frau der Welt.<sup>9</sup> Wie im 18. Jahrhundert die Dubarry oder Madame Pompadour, so prägte auch sie den Geschmack und löste hinsichtlich der Toiletten eine Modewelle aus: Nach den Ballroben, die sich schon zuvor mit weiten, schulterfreien Kleidern, Pagodenärmeln und doppelten Rücken an alten Vorbildern orientierten, wurde ab 1845 auch der Reifrock wieder eingeführt. Neu war statt mehrerer Unterröcke mit Stroh- und Roßhaarwülsten eine Krinoline, eine leichterere Roßhaarstoff-Rock mit eingenähten dünnen Stahlstreifen, der das Gewicht der immens weiten Roben etwas erleichterte. Mittels Volants und aufgesetzten Rüschen wurde der Umfang noch zusätzlich gesteigert: Die elegante und modebewußte Eugénie erschien 1859 einmal mit 103 Tüllvolants auf dem Rock.<sup>10</sup> Im Kostüm der Marie-Antoinette, die sie sehr verehrte, ließ sie sich von Franz Xaver Winterhalter 1854 porträtieren (*Abb. 58*).<sup>11</sup> Winterhalter war als Hofmaler nicht nur in Paris tätig, sondern an vielen Königs- und Fürstenhäusern in Europa. So sorgte auch er für die Verbreitung der Rokokomode.

Das Second Empire hielt noch einmal Hof, setzte sich in Szene und machte damit Eindruck. Jedoch mehr als je zuvor wurde nun auch die Stadt selbst zur Modevermittlerin: „On ne dit plus la Cour, on dit le Tout-Paris“ heißt es, wenn von der modebestimmenden, tonangebenden Schicht die Rede ist.<sup>12</sup> Boulevardtheater, Modesalons, die in Schauen zum ersten Mal ihre neuen Kollektionen an lebenden Modellen präsentierten, und schließlich die mit Kupfern und Stahlstichen illustrierten Modemagazine transportierten darüber hinaus das Rokoko in die bürgerlichen Kreise.<sup>13</sup> Nicht nur die Damen der höheren Stände legten schließlich die Krinoline um, sondern in allen Gesellschaftsschichten „bis zur Köchin und zu den

<sup>7</sup>Brunhilde WEHINGER, Paris - Crinoline. Zur Faszination des Boulevardtheaters und der Mode im Kontext der Urbanität und der Modernität des Jahres 1857, München 1988

<sup>8</sup>MUNDT 1981, S.46

<sup>9</sup>Max von BOEHN, Die Mode. Menschen und Moden im 19. Jahrhundert. Nach Bildern und Kupfern der Zeit ausgewählt von Dr. Oskar Fischel. 1843-1878, München 5. Aufl. 1925, S.42ff.

<sup>10</sup>MUNDT 1981, S.366

<sup>11</sup>Richard ORMOND, Carol BLACKETT-ORD u. a., Franz Xaver Winterhalter and the Courts of Europe 1830-1870, National Portrait Gallery London, 30 October 1987 - 10 January 1988 and Petit Palais Paris, 11 February - 7 May 1988, London 1987, S.127, 202

<sup>12</sup>Vgl. WEHINGER 1988, S.134

<sup>13</sup>Die meisten Modemagazine seit den 1830er Jahren orientierten sich am Pariser Geschmack, fügten Abbildungen und Schnittmuster bei, so daß die neuesten Moden schnell Nachahmung auch in Deutschland fanden.

Ladenmädchen” wurde diese Mode angenommen.<sup>14</sup> So im Alltagsleben verbreitet, dürften auch die Maler schon beim Flanieren durch die Straßen immer wieder neue Inspirationen zur Auseinandersetzung mit dem 18. Jahrhundert erhalten haben.

Neben der Kleidermode wurde das Rokoko in allen Kunstarten, vor allem aber in den Innenausstattungen und in den Kleinkünsten wiederbelebt. Man spricht hier vom Zweiten Rokoko. Nicht ganz zeitgleich, aber doch mit demselben Erfolg, wurde in verschiedenen europäischen Ländern das Rokoko aufgefrischt. In Böhmen fertigten schon vor 1835 die großen Manufakturen in der dem Rokoko ureigensten Gattung, der Porzellankunst, Service mit Rocaille- und Muschelornamenten an oder legten alte Formen des 18. Jahrhunderts aus ihrem Fundus neu auf. In Wien blühte in den 1940er Jahren das Neurokoko, so in den Repräsentations- und Festräumen des Liechtensteinschen Majoratshauses, die noch heute existieren.<sup>15</sup> Und in England, wo vergleichbar der gotischen Formensprache Rokokoelemente fast ununterbrochen weiterverwendet wurden, gab man schon in den 1820er Jahren entsprechende Dekore in Auftrag.<sup>16</sup> In Deutschland war man nicht sofort vom neuen Rokoko begeistert; erinnert sei an dieser Stelle noch einmal an die Verurteilungen und Verhöhnungen in den kunst- und kulturgeschichtlichen Schriften. Aber dann brachte auch hier die politische Reaktion spätestens nach der gescheiterten 48er Revolution eine Neuauflage des Königsstils. Ähnlich wie die Kaiserin Eugénie die Toiletten der Damenwelt beeinflusste, sorgte in Berlin und Potsdam Friedrich Wilhelm IV. unmittelbar nach der Thronbesteigung 1840 mit der künstlerischen Wiederaufnahme des friderizianischen Rokokos in den Dekorationen und dem Mobiliar der Innenräume der preußischen Schlösser für die Verbreitung der Mode.<sup>17</sup> Und wenn es bisher auch kaum wahrgenommen wurde, so ist es nur zu verständlich, daß zu einem einheitlichen, überzeugenden Programm auch der entsprechende Wandschmuck zählte. Allein Richard Muther hatte darauf hingewiesen: „In den Räumen, in denen der Besitzer das einzig stilwidrige Inventarstück war, konnten auch nur Bilder passen, die genau im Stil der alten Möbel gehalten waren. Die Kunstwerke wurden als stilvolle Möbel aufgefasst, die sich der übrigen Inneneinrichtung correct einfügen, auch selbst stilgerechte ‘Nachahmungen von unserer Väter Werken’ sein mussten. Auf diese Weise gab die kunstgewerbliche Strömung den Anstoss zu einem erneuten, viel feineren Studium der alten Meister, als es bisher betrieben worden war.”<sup>18</sup> In der im Neorokoko ausgestalteten neuen Orangerie im Park von Sanssouci

<sup>14</sup>MUNDT 1981, S.366

<sup>15</sup>MUNDT 1981, S.47; vgl. ZWEIG 1924

<sup>16</sup>HISTORISMUS. Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert, Band 1, Essays, Künstler und Firmen, Schmuck, Kleinplastik, Staatliche Kunstsammlungen Kassel 1987, S.11

<sup>17</sup>WEICKARDT 1993, S.190-192

<sup>18</sup>MUTHER 2.Bd., 1893, S.538f. Was Muther hier zur Münchner Kostümmalerei schrieb, trifft auch auf die Rokokorezeption in Berlin zu.

hingen so u. a. Gemälde von Louis von Hagn und Theobald von Oër.<sup>19</sup> Der erste gehörte zu den besonders anerkannten frühen Rokokomalern des 19. Jahrhunderts. Seine Werke zeichnen sich durch die von der Kritik geforderten gehobenen künstlerischen Qualitäten aus, indem Inhalt und Form in einem angemessenen Verhältnis zueinander stehen. Sie galten in München, wo von Hagn tätig war, als vorbildlich für die noch folgenden Rokokomaler. Das aus der Orangerie stammende großformatige Gemälde aus dem Jahre 1856 zeigt eine Konversationsszene in Kostümen des 18. Jahrhunderts (*Abb. 59*).<sup>20</sup> In einem mit Säulen, Brunnen und Skulpturen angelegten Park haben sich mehrere Männer und Frauen in lockerer Unterhaltung zusammengefunden. Während in der Szene im Vordergrund zwei auf einer Bank aneinander geschmiegte Damen in kostbarer Rokokotracht, von einem älteren und jüngeren Kavalier flankiert, gebannt einem deklamierenden Redner lauschen, sind zwei weitere Frauen wohl gerade im Begriff, sich von einem anderen Herrn zu einer Promenade überreden zu lassen. Ein mit einem Tablett nahender Bediensteter ergänzt die kultivierte Geselligkeit im höfischen Ambiente. Weniger Stil und Darstellungsweise als die Vorstellung vom *dolce far niente* zur Rokokozeit kennzeichnen den Charakter des Gemäldes. Noch eindeutiger läßt sich Oërs *Kahnfahrt Friedrichs II. in Rheinsberg 1739* (*Abb. 60*) dem 19. Jahrhundert zuordnen, welches, motivisch sicherlich von Ludwig Richters *Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein bei Aussig* inspiriert, im Jahre 1858 entstanden ist.<sup>21</sup> Die Personen sind nach Originalporträts des 18. Jahrhunderts gemalt und genau identifizierbar. Als anschaulichstes Beispiel sei nur auf die zweite aus dem Bild herausschauende Figur von rechts verwiesen; sie zeigt den mit dem Umbau des Schlosses Rheinsberg beauftragten Architekten Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff als detaillierte Übernahme von Antoine Pesnes Gemälde von 1737.<sup>22</sup>

<sup>19</sup>Dieser Hinweis stammt freundlicherweise von Herrn Dr. Gerd Bartoschek, Kustos bei der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci. Die Gemälde befanden sich später im Damenflügel des Schlosses im Park von Sanssouci.

<sup>20</sup>Gerd BARTOSCHEK (Bearb.), Schloß Sanssouci. Damenflügel, hrsg. von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 4. verb. Aufl. 1989, S.27

<sup>21</sup>BARTOSCHEK 1989, S. 27. Das Ölgemälde Ludwig Richters ist 1837 entstanden und befindet sich in der Gemäldegalerie Neue Meister in Dresden. Bildform und -aufbau sind direkt übernommen worden. Vgl. *Abb. 100* in: Hans Joachim NEIDHARDT, Ludwig Richter, Leipzig 1991

<sup>22</sup>Vgl. die Abbildung in: MÜNCHEN 1992, S.154-155. Friedrich der Große, in der Mitte auf dem Boot stehend mit seiner Flöte in der rechten Hand, erinnert in Haltung, Kopfneigung, Ausdruck und in der Darstellung von Details, wie Lockenformen, Verzierung des Dreispitzes, Schleife, Halstuch und Orden, an sein Bildnis auf dem Kupferstich von Pierre-Louis Baquoy nach der um 1795 entstandenen Zeichnung des Franzosen Nicolas Monsiaux. Vgl. die Abbildung in: Hans DOLLINGER, Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten, München 1986, S.111. Laut Bartoschek handelt es sich bei Oërs Gemälde um die zweite Fassung eines in grafischer Reproduktion weit verbreiteten Bildes von 1855. „Deutlich zu erkennen sind neben dem in der Mitte stehenden Kronprinzen von links nach rechts Karl Heinrich Graun mit einem zusammengerollten Notenblatt, der Vorleser Jordan, Pesne und Knobelsdorff. Im weißen Kleid vermutlich die Kronprinzessin.“ POTSDAM 1986, S.44f. Eine wenig freundliche Rezension (zur vermutlich ersten Fassung) erschien in den DIOSKUREN 3, 1858, S.212: „Das Bild ist offenbar nur gemalt, um durch das Interesse an den bekannten Persönlichkeiten, welche mit Friedrich in dem Kahne sich befinden, anzuziehen, wahrscheinlich als Nachahmung eines berühmten französischen Gemäldes. Es ist wenig Natur in dem ganzen Arrangement. Friedrich spielt ste-

In einem anderen Gebäudetrakt im Park von Sanssouci, dem Damenflügel, hat Ludwig Persius versucht, „ein vom Klassizismus geläutertes Rokoko“ zu schaffen, was sich vor allem in der zur Symmetrie neigenden Ornamentik zeigt.<sup>23</sup> Auch hier wurden die dekorativen und ornamentalen Ausstattungselemente durch entsprechende Bildwerke ergänzt: Neben dem noch etwas biedermeierlichen Gemälde *Friedrich II. und sein Page* (Abb. 61), von Klara Oenicke 1846 mit sorgfältiger Beobachtung der Details, insbesondere bei der Tracht des Knaben, ausgearbeitet, erweist sich vor allem das kleine Bildchen von Theodor Hellwig (Abb. 62) für den Beginn der Rokokomode in der Malerei als typisch.<sup>24</sup> Sein etwas flüchtiger malerischer Stil erinnert an Spitzweg, die beinahe karikaturhaft anmutenden Typen der um 1846 entstandenen Konzertszene lassen an die Malweise Hosemanns denken. Hellwig war vor allem in Berlin im Umkreis Adolph Menzels tätig, als dessen Schüler Thieme/Becker ihn sogar erwähnen. Er gelangte gerade aufgrund seiner Rokokogenrebilder zu einiger Beachtung, von denen im Album Berliner Künstler von 1860 auch eines reproduziert wurde.<sup>25</sup>

Wenn auch der Rückblick in die Zeit des Rokokos innerhalb der Malerei zunächst weniger die charakteristische Darstellungsweise jener Epoche übernahm, so belegt doch zumindest der Versuch, sich bildhaft das Vergangene zu vergegenwärtigen, ein über die Gattungsgrenzen hinausgehendes Interesse am Rokoko. Es zeigt sich, daß Entwicklungen im Kunstgewerbe und in der Malerei durchaus parallel liefen und sich auch gegenseitig inspirierten. Stärker nur als das Kunstgewerbe bleibt die Bildkunst zunächst an eine zeitgenössische, konventionelle Darstellungsweise gebunden. Der stilistische Wandel zumindest in den traditionellen Kleinkünsten wie der Porzellan- oder Goldschmiedekunst dürfte kaum eine Veränderung des handwerklichen Könnens oder der Technik an sich vorausgesetzt haben. Model, alte Muster und Vorlagen vereinfachten die Wiederaufnahme. In der Malerei hingegen mußten die völlig anderen Seh- und Darstellungsgewohnheiten der zarten, malerisch-duftigen und virtuoson Rokokomalerei nach dem kühlen Linienstil im ersten Jahrhundertviertel erst einmal „erkannt“ und neu gelernt werden. Das bedeutet, daß trotz thematischer Rückwendung in die frühere Epoche der Stil und der Blickwinkel des 19. Jahrhunderts gewahrt blieben. Dennoch muß man natürlich auch dieses Phänomen dem Zweiten Rokoko zu-

---

hend die Flöte, neben ihm sitzt zuhörend die Kronprinzessin, weiterhin der Kapellmeister Graun, sodann Jordan als Vorleser eines französischen Gedichts (während des Flötenspiels?) und Pesne mit dem Griffel in der Hand zeichnend, außerdem Knobelsdorff und andere Begleiter. Das Kolorit ist etwas unruhig, wegen seiner Buntheit; es paßt im Ganzen mehr für eine große Illustration zu einem Jugendbuche, als für ein historisches Gemälde. Doch ist die Sorgfalt in der Ausführung nicht zu verkennen.“

<sup>23</sup>BARTOSCHEK 1989, S.2

<sup>24</sup>BARTOSCHEK 1989, S.11, 27

<sup>25</sup>Ulrich THIEME, Felix BECKER (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd.16, Leipzig 1923

schreiben. Als Mode findet es schließlich nicht nur in königlichen Kreisen in Potsdam und Berlin eine Vielzahl begeisterter Vertreter und Anhänger.

Bis zur Jahrhundertmitte hatte sich das Zweite Rokoko als Mode etabliert, herrschte dann jedoch einvernehmlich neben anderen - wiederbelebten - Stilformen, wie schon Zweig andeutete. Barbara Mundt spricht für die Jahrzehnte vor und nach 1850 von einer Zeit des Stilpluralismus', in der verschiedene Strömungen gleichzeitig auftraten, Kopien und freie Umgestaltungen alter Vorbilder entstanden und sogar historistische Formen an ein und demselben Objekt, z. B. bei Möbeln, gemischt wurden.<sup>26</sup> Diese Tatsachen signalisieren die Verinnerlichung des historischen Formenrepertoires, so daß für Maler wie auch für ein breiteres Publikum der Umgang mit dem Rokoko nun als Selbstverständlichkeit erscheint. Wichtige Orte der Vermittlung waren die großen Weltausstellungen, vor allem aber auch die Gewerbe- und Industrieausstellungen, z. B. in München und Berlin, Paris und London. Hier stellten Kunsthandwerker, Manufakturen und industrielle Betriebe ihre Produkte aus. Ausführliche Berichte mit detaillierten Beschreibungen informierten über die modernsten Schöpfungen und Errungenschaften. Erinnert sei an dieser Stelle auch noch einmal an Springers Bemerkung zur „Vorherrschaft des Rococostils“ auf den Ausstellungen in London und Paris.

Um die Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte kam es noch einmal zu einem Aufschwung der Rokokorezeption. Nach der Renaissance wurde das Barock - und im Zuge dessen auch das Rokoko - als repräsentativer Kunststil gewürdigt. Der Krieg von 1870/71 führte trotz Ablehnung der französischen Kunst und Kultur nicht zu einer erneuten Verdammung des Rokokos, denn mit dem durch die Reparationszahlungen bewirkten wirtschaftlichen Auftrieb suchte das davon profitierende, aufstrebende Bürgertum nach sichtbarer, repräsentativer Anerkennung. Der Königsstil Rokoko eignete sich hervorragend, das durch den finanziellen Erfolg erreichte gesellschaftliche Emporkommen mit einem scheinbar aristokratischen Ahnenbesitz zu veredeln. In München sammelten sich um Ludwig II. Künstler, die dessen Rokokobegeisterung bestätigten und nach außen trugen. Einige spezialisierten sich fast ausschließlich auf das Rokoko, Malerei und Kunsthandwerk gleichermaßen, und schufen sich damit ein Auskommen in Wohlstand. Verbraucher und Markt förderten sich in diesem Kontext gegenseitig und illustrierten so am anschaulichsten das Aufkommen und Funktionieren der Modeerscheinung.

Stärker als zuvor ist das sogenannte Dritte Rokoko funktional und ideologisch gebunden. Neobarocke Neuschöpfungen wurden vor allem für offizielle Bauten verwendet; es sei nur auf den bahnbrechenden Bau des Pariser Opernhauses von Charles Garnier verwiesen

---

<sup>26</sup>MUNDT 1981, S.47-50

oder auf Paul Wallots Berliner Reichstag. Das Barock eignete sich insbesondere für Repräsentationsbauten, welche bis zum Ersten Weltkrieg stadtbildprägend in allen Regierungs- und Residenzstädten errichtet wurden. Innenausstattungen entwarf man nun je nach Funktion der Räumlichkeiten. Für die Herrenzimmer wurden z. B. die geraden, klaren und als männlich empfundenen Formen der Renaissance vorgezogen. Das Boudoir der Dame und das Schlafzimmer galten im Rokokostil als am geschmackvollsten eingerichtet. Alle Stile schienen frei verfügbar, aber für den richtigen Gebrauch lieferten Handbücher wie Jacob Falkes *Die Kunst im Hause* oder Cornelius Gurlitts *Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung* die entscheidenden Hinweise.<sup>27</sup> Dabei wurde durchaus der Wert echter Antiquitäten erkannt und nur mit Vorbehalten der willkürlichen Nachahmung von Stilen das Wort geredet. Ein altes Rokokogemälde behält, zumindest für den Kunsthistoriker Gurlitt, einen höheren Stellenwert als die Nachbildung im Rahmen der Mode. In jedem Fall wird jedoch der Wandschmuck berücksichtigt. Es zeigt sich somit, daß schon wie beim Zweiten Rokoko die Mode von der Malerei begleitet, ja sogar - wie im folgenden eine Fülle von Bildern belegen wird - im wesentlichen mitgetragen wurde.

Dieser Exkurs in Bereiche des Kunstgewerbes sollte darauf einstimmen, daß sich ein großer Teil der Malerei ebenso wie die handwerklichen Künste als parallele Erscheinungen dem sich wandelnden Geschmack der Mode anpaßten oder ihn sogar begründeten. Daß die Rokokorezeption in der Malerei ungefähr zeitgleich mit dem Zweiten und Dritten Rokoko einsetzte, bzw. neue Impulse und Abnehmer erhielt, widerlegt bis zu einem gewissen Grad die lange herrschende Vorstellung von der Sonderentwicklung der Malerei und Plastik im Gegensatz zum Kunsthandwerk und der Architektur.<sup>28</sup> Doch die Rokokomode in der Malerei ist mehr als nur eine Bestätigung für einen gattungsübergreifenden Geschmackswandel. Sie vollzieht sich auch innerhalb der eigenen Gattung und verselbständigt sich zu Moden innerhalb der Mode, sei es als Nachahmung des friderizianischen Rokokos, wie es Menzel erfand, in den Kleinmeister- und Feinmalerwerken, die von wenigen Künstlern in München und Wien mit einer unvergleichlichen Akribie perfektioniert und immer wieder, kaum variiert vervielfältigt wurden, oder eben in jenen schwülstig-lüsternen, intimen Boudoirbildern für den privaten Herrengeschmack.

---

<sup>27</sup>Jacob FALKE, *Die Kunst im Hause. Geschichte und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung*, Wien 1871; Cornelius GURLITT, *Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung*, Dresden 1888

## 2. „Friedrich über Alles!“

Zur selben Zeit wie sich das Zweite Rokoko im Kunstgewerbe als Mode etablieren konnte, widmete sich Adolph Menzel in Berlin nach seinen frühen grafischen Arbeiten noch einmal - auf eine beispiellos neue und intensive Weise - dem Rokoko. Seine Begeisterung für Friedrich den Großen und dessen Zeit brachte er nun in einer Reihe von Ölgemälden zum Ausdruck, die ungemein wirkungsvoll die vergangene Epoche zum Leben erweckten. Menzel löste damit eine Lawine aus: Eine kaum zu überblickende Gefolgschaft von kleinen und kleinsten Malern ließ sich anstecken und machte die zunächst stark persönlich gefärbte Leidenschaft Menzels zu einem modischen Kult! Die daraus hervorgegangenen großen und kleinen Historien- und Genrebilder im friderizianischen Kostüm, in denen immer auch Wert auf das charakteristische Ambiente gelegt wurde und die gleichzeitig selten ganz frei von ideologischer Anpassung sind, lassen sich als spezielle Abart der Rokokorezeption durch die ganze zweite Jahrhunderthälfte verfolgen, ja sorgten letztendlich noch für die visuelle Heroisierung, einschließlich des politischen Mißbrauchs bis in die Gegenwart.

Der Beginn dieser Euphorie ist allerdings ganz ernsthaft bedingt und - mit einem Rückblick auf die theoretischen und rein kunstimmanenten Überlegungen zur historischen Malerei - besonders zu würdigen: Menzels eigener Anspruch geht nicht mit seinem Erfolg als „Modebegründer“ konform, denn seine Leistungen sind nicht nur als publikumsgefällige, illusionistische Vergangenheitschau mit antiquarischem Wahrheitsgehalt zu würdigen. Sein erstes Anliegen war es eben nicht, nur einem modischen Geschmack zuzuarbeiten. Seine Gemälde erweisen sich als außerordentlich modern und zukunftsorientiert gerade im Kontext der aktuellen Gattungsdiskussionen - und wurden so auch mit entsprechender Skepsis von der konservativen Seite der offiziellen Kritik beargwöhnt. Mit dem Friedrichsthema bemühte sich Menzel bewußt um die Erneuerung der Historienmalerei. Damit befindet sich sein Werk an der Schnittstelle von Modernität und Mode und ist gleich in zweierlei Hinsicht als innovativ zu werten. Beide Aspekte sollen im folgenden zur Sprache kommen.

Menzels Auseinandersetzung mit der Zeit Friedrichs des Großen endete nicht 1842 mit der Fertigstellung der Illustrationen des Kuglerschen Buches. Noch im selben Jahr setzte er seine unermüdliche Tätigkeit mit einer Vielzahl von Federlithographien fort, die die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung zum Thema hatte. Parallel dazu arbeitete er an den 200 Holzschnitten zu den Werken Friedrichs des Großen, sowie an weiteren Darstellungen grafischer Art, die sein Interesse am friderizianischen Preußen ebenso wie seine histo-

---

<sup>28</sup>Vgl. noch einmal MUN DT 1981, S.7

risch-antiquarische Arbeitsweise widerspiegeln.<sup>29</sup> Nicht zu vergessen sind auch seine unzähligen Studienblätter, Bleistiftzeichnungen und Pastell- oder Kreideskizzen, die seine stete Bereitschaft, Gesehenes und Bemerkenswertes der Epoche mit immer sichererem Strich aufs Papier zu bannen und für mögliche folgende Werke bereitzustellen, belegen.<sup>30</sup> Schon während der Arbeit an den Illustrationen zur *Geschichte Friedrichs des Großen* schrieb Menzel begeistert an seine Freund Arnold: „Friedrich über Alles! mich hat nicht bald was so gegriffen. Der Stoff ist so reich, so interessant, so großartig, ja, ..., so malerisch, daß ich bloß einmahl so glücklich werden möchte, aus dieser Zeit einen Ziklus großer historischer Bilder malen zu können.“<sup>31</sup> Doch erst rund zehn Jahre später kam er - trotz der kontinuierlichen Beschäftigung mit der friderizianischen Zeit in grafischen Arbeiten - dazu.

Diese zeitliche Verzögerung mag erstaunen. Auch die historische Aktualität der allgemeinen Friedrichbegeisterung hatte bereits mit dem Jubiläumsjahr der Thronbesteigung 1840 eine Höhepunkt erreicht, als eine Vielzahl von Publikationen unterschiedlichster politischer Färbung erschienen waren.<sup>32</sup> Die Erfahrung der gescheiterten 1848er Revolution ließ die Vorstellung von Friedrich dem Großen immer weniger mit dem aufgeklärten Monarchen als mit dem absolutistischen Machtpolitiker verbinden, der den enttäuschten Liberalen, denen ja auch Menzel nahestand, so nicht weiter als symbolischer Hoffnungsträger zur Verfügung stehen konnte. Vielmehr ist ein Wandel des Friedrichbildes um die Jahrhundertmitte zu verzeichnen, welcher die Figur des Königs zunehmend für einen preußischen Patriotismus verbunden mit einem aufkeimenden deutschen Nationalgefühl in Anspruch nehmen sollte. Setzt man voraus, daß Menzel die reaktionären, politischen Veränderungen nicht vorbehaltlos mittrug, so bleibt nach seiner Motivation zu fragen, gerade in dieser „verspäteten“ Zeit der 1850er und 1860er Jahre noch einmal auf das Friedrichthema zurückzugreifen. Nur mit Schwierigkeiten sind seine Gemälde mit dem veränderten Image des Königs in Einklang zu bringen. Sein Friedrichbild knüpft ohne Zweifel an die Kugler-Illustrationen an und zeigt in psychologischer Weise einen facettenreichen Menschen, den Philosophen und Musiker, den Kunstliebhaber und Mäzen oder den für seine Soldaten und Untertanen sorgenden Landesvater, verherrlicht aber nicht den Kriegshelden und siegreichen Herrscher.<sup>33</sup>

<sup>29</sup>Ein anschaulicher tabellarischer Überblick zu Menzels Frideriziana befindet sich in: Jens Christian JENSEN, Adolph Menzel, Köln 1982, S.144f

<sup>30</sup>Ein Eindruck von der Fülle und Vielfältigkeit von Menzels Zeichenkunst ergibt sich bereits aus dem frühen Verzeichnis der Berliner Nationalgalerie: Lionel von DONOP (Bearb.), Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Oelstudien in der Königl. Nationalgalerie, Berlin 1902, S.296-411

<sup>31</sup>WOLFF 1914, S.49

<sup>32</sup>Vgl. DOLLINGER 1986, S.124; BORN 1953

<sup>33</sup>„Anstatt hohenzollernfromme ‘Kultbilder’ zu schaffen, wie es später oft hieß, schuf er spezifisch bürgerlich-liberale ‘Lebensbilder’, in deren Zentrum ein realistisch erträumter Wunschkönig steht, der geradewegs aus einem aufgeklärten Fürstenspiegel zu stammen scheint.“ Jost HERMAND, Adolph Menzel mit Selbstzeugnissen

Es lassen sich verschiedene Bereiche benennen, in denen sich die Aktualität der Menzelschen Friedrichsbilder gerade in dieser Zeit erweist. Während das Interesse am Rokoko, auch am friderizianischen, einerseits mit der herrschenden Mode in Einklang steht, erscheint andererseits der Kontext der Gattungsdiskussionen und das Dilemma der Historienmalerei im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts für den „Friedrich-Zyklus“, überhaupt für die künstlerische Entwicklung Menzels vom Gelegenheitsgrafiker zum anerkannten Maler von größerer und ursächlicher Bedeutung.

Menzel hatte erst Mitte der 1830er Jahre mit der Ölmalerei begonnen. Seine ersten Versuche waren autodidaktisch. Mit zunehmender Erfahrung erschienen gelegentlich Ölgemälde in den öffentlichen Ausstellungen, die auch Anerkennung und Bewunderung fanden. Doch die Mehrzahl seiner Bilder bis über die 1840er Jahre hinaus haben - so auch bewußt aus der Perspektive des Künstlers - beinahe Studiencharakter, wenn sie auch heute in Museen gelegentlich noch als frühimpressionistische Pleinairbilder gewürdigt werden.<sup>34</sup> Menzel interessierte sich für die zufälligen Ausblicke, für die Landschaftsausschnitte, durch ein Fenster betrachtet, oder aber für das Private: Viele seiner Gemälde sind Porträts ihm nahestehender Personen oder Innenraumdarstellungen intimer Gesellschaften im engen Freundeskreis. Menzel dürfte sich in jener Zeit noch eher als Lithograph denn als Maler gefühlt haben. Noch war es die mehr „handwerkliche“ Tätigkeit, die ihm den Lebensunterhalt sicherte. Die Kugler-Illustrationen hatten ihm Anerkennung und Ruhm eingebracht. Die Bewältigung dieses umfangreichen und neuen historischen Stoffes weckten in der Öffentlichkeit die Erwartungen, er möge auch in der Geschichtsmalerei Entsprechendes leisten.<sup>35</sup> Ein Ausstellungserfolg in der Historienmalerei, die in der Gattungshierarchie an oberster Stelle stand, würde Menzel in der Öffentlichkeit nicht nur als Maler bekannt machen, sondern er würde ihn gleichsam an die Spitze der gesamten Künstlerschaft katapultieren! Menzel war ehrgeizig genug, diese Heraus-

---

und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1986. Und ZANGS 1992, S.151, erwähnt anschaulich: „Alle Gemälde dienen dazu, eine Charaktereigenschaft Friedrichs zu zeigen. Die scharfe Charakterisierung, die psychologische Einfühlung wie auch die technische Brillanz („Flötenkonzert“, „Leuthen-Bild“) zeichnen diese Gemälde besonders aus. Menzel zeigt Friedrich als den Gerechten („Bittschrift“), den Geistreichen (Philosoph), den Freigeist („Tafelrunde“), den Musischen („Flötenkonzert“), den Treuen („Friedrich mit General Fouquet“), den Fürsorgenden („Friedrich auf Reisen“), den klugen Eroberer („Huldigung“), den Tapferen („Hochkirch“), den Friedliebenden („Neiße“) und den Kühnen („Bon Soir“); im letzten Bild („Leuthen“) war geplant, Friedrichs Überzeugungskraft, seine Fähigkeit, seine Freunde mitzureißen, Ausdruck zu verleihen.“

<sup>34</sup>Als Beispiele seien erwähnt das Porträt der Friederike Arnold von 1845, das *Schlafzimmer des Künstlers*, 1847 oder die *Abendgesellschaft*, um 1847, alle Staatliche Museen zu Berlin.

<sup>35</sup>Vor allem die Kritiker wie Kugler und Friedrich Eggers hegten die Erwartung, daß Menzel mit großformatigen Historienbildern sein Talent unter Beweis stellen möge, Eggers prophezeite, daß der Künstler mit entsprechenden Themen aus der vaterländischen Geschichte „ohne Zweifel wesentlich neue Erfolge anzubahnen imstande sei.“ Zitiert nach der Rezension über die Berliner Akademieausstellung 1846, erschienen im Deutschen Kunstblatt vom 14. Januar 1847, bei Gisold LAMMEL, Adolph Menzel und seine Kreise, Dresden, Basel 1993, S.133

forerung zu erkennen und sich ihr bei der ersten günstigen Gelegenheit zu stellen.<sup>36</sup> Ohne zu zögern nahm er den von seinem Freund Carl Heinrich Arnold vermittelten Auftrag des Kurhessischen Kunstvereins in Kassel an, einen großformatigen Karton, als eigenständige Arbeit gedacht, anzufertigen, obwohl das „allenfalls dynastiegeschichtlich interessante“ Thema - es behandelt den *Empfang der Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Sohn Heinrich zu Marburg im Jahre 1248* (Abb. 63) - weder seinen bisherigen künstlerisch antiquarischen Studien noch seinem politischen Geschmack entsprochen haben dürfte.<sup>37</sup> Dem in der Historienmalerei ungeübten Menzel sollte diese Aufgabe trotz großer Mühen das gewünschte Prestige verschaffen. In einem Brief aus Kassel 1848 an seine Geschwister schrieb er: „Bedeutende Zwecke und Entschlüsse fordern auch ebensolche Anstrengungen und wenns Gott will Opfer, will ich nicht bloß wie bisher die Leute in Berlin und anders wo, die es verstehen, stillschweigend glauben zu lassen, daß ich größere Dimensionen ebenso überwinden würde, wie kleine Holzschnitte und Bilder, sondern dies Alles auch den Leuten unter die Nase beweisen, die es nicht verstehen, gleich wohl aber eine Stimme führen, so muß ich handeln wie ich handle. Was meint Ihr, wie z. B. Gallait gearbeitet haben mag, um sich auf die Stufe zu schwingen, wo er dann solche Arbeiten übernehmen und resp. so ausführen konnte!“<sup>38</sup> Doch weder sein eigenes Themenangebot, das 1847 zuvor ausgeführte kleine Historienbild *Gustav Adolph empfängt seine Gemahlin vor dem Schloß zu Hanau im Jahre 1632* noch der Karton fanden bei ihrer Ausstellung in Berlin die erhoffte Beachtung.<sup>39</sup> Im Gegenteil, gerade Kugler, der sich vordem für den jungen Menzel eingesetzt hatte, äußerte sich unbefriedigt. Nicht nur die historische Kostümierung und die zuvor so gerühmte historische Tüchtigkeit Menzels wurden kritisiert, sondern auch der scheinbar zufällig gewählte Betrachterstandpunkt, welcher zuviel Naivität *und* Realität für ein Historienbild vermittelte.<sup>40</sup> Leider konnte auch Menzel sich Jahre später nicht mehr an dem Geleisteten erfreuen.<sup>41</sup>

Mit der Ausstellung der belgischen Historienbilder in Köln, 1842 in Berlin und darauffolgend in anderen deutschen Städten, war eine Diskussion zur Historienmalerei in Gang gesetzt worden, die auch um die Jahrhundertmitte noch nichts von ihrer Aktualität verloren

<sup>36</sup>Indem er ehrgeizig danach strebte, selbst als Historienmaler anerkannt zu werden, akzeptierte er entgegen Zangs Meinung die Historienmalerei an oberster Stelle der Gattungshierarchien. Selbstbewußt empfand er sich schließlich als Historienmaler, obwohl seinen Friedrichbildern immer wieder der Charakter des Historienbildes abgesprochen wurde. Einen Brief unterzeichnete er als „Adolph Menzel, Historienmaler, Königl. Professor u. Mitgl. d. Akademie“. Vgl. ZANGS 1992, S.85, 120

<sup>37</sup>Zitat nach Peter H. FEIST, Adolph Menzel. Ein Realist im Vormärz, in: Gustav Seeber (Hrsg.), *Gestalten der Bismarckzeit*, Band II, Berlin 1986, S.80

<sup>38</sup>WOLFF 1914, S.120; vgl. auch LAMMEL 1993, S.130-136

<sup>39</sup>*Gustav Adolph empfängt seine Gemahlin vor dem Schloß zu Hanau im Jahre 1632*, 1847, Öl auf Leinwand, 55 x 68 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

<sup>40</sup>Erwähnt und mit Zitaten versehen bei ZANGS 1992, S.73

hatte. Die Mehrheit sah in ihnen die künstlerischen und inhaltlichen Richtlinien für die Erneuerung einer zeitgemäßen Geschichtsmalerei auch in Deutschland. In ihrer malerischen, an Rubens und an die französische Malerei anknüpfenden Darstellungsweise vermittelten sie eine Lebendigkeit und Lebensfülle, die die deutsche Malerei scheinbar unvorbereitet traf. Die Dramatik der Handlung verband sich hier mit einer malerisch bewegten und koloristischen Darstellungsweise und mit einem Thema herausragender nationaler Bedeutung, wie es nun ebenso für die deutsche Historienmalerei gefordert wurde.<sup>42</sup>

Auch Menzel ließ sich während seiner ersten Versuche um die Historienmalerei von der „Belgomanie“ anstecken, wie schon der erwähnte Brief an seine Geschwister belegt. So trafen in seinen Bemühungen, als Maler, respektive Historienmaler reüssieren zu wollen, der eigene Ehrgeiz mit einer Erwartungshaltung in der Öffentlichkeit zusammen, die nicht nur von ihm die Bewältigung von großen Gemälden historischer Thematik, sondern implizit auch die Erneuerung der Historienmalerei generell erhoffen mochte. Das Friedrichsthema dürfte Menzel, der inzwischen als Experte und Autorität auf diesem Gebiet galt, das sicherste Terrain geboten haben, endlich den erwünschten Erfolg zu erringen. Die Kuglersche Kritik, welche im übrigen genau jene Aspekte als Mängel zitiert, die bei den Belgiern noch als Lebensnähe und historische Treue gelobt und doch von konservativer Seite - man denke am Ernst Förster - immer wieder auch als Fehler ausgelegt wurden, so einmal mehr auf die entscheidende Inspirationsquelle verweist, sollte hier zumindest bezüglich der historischen Authentizität nicht greifen.<sup>43</sup> Kein anderer hatte sich die Zeit des friderizianischen Rokokos so zu eigen gemacht, so historisch korrekt recherchiert wie Menzel. Sein privates Interesse, seine persönliche Anteilnahme bis zur Identifikationsbereitschaft und seine vielleicht heimlich gespürte Seelenverwandtschaft mit Friedrich dem Großen kamen dem ganzen Unterfangen entgegen.

Nach dem kleinformatischen Ölgemälde *Die Bittschrift* von 1849 begann Menzel noch im selben Jahr mit *König Friedrichs II. Tafelrunde in Sanssouci* (Abb. 64). Es folgten sechs weitere große Gemälde, z. T. in parallelen Arbeitsphasen, die jeweils in ungefähr jährlichem

---

<sup>41</sup>Als Menzel nach 18 Jahren seinen Karton wiedersah, schrieb er seinem Schwager: „Bergen will ich nicht, daß ich bei seinem Anblick mir eine Röthe des Unwillens ins Gesicht steigen fühlte.“ WOLFF 1914, S.206

<sup>42</sup>Vgl. Werner HAGER, *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim, Zürich, New York 1989, S.198

<sup>43</sup>BUSCH/BEYRODT 1982, S.186-197, besonders S. 186: „Ernst Förster, mit Franz Kugler verantwortlicher Redakteur beim einflußreichen „Kunstblatt“, ging als erster deutlich auf Distanz zu den belgischen Bildern, seine immer wiederholten Argumente sind schnell zu nennen: er wirft den Belgiern vor, ihre Bilder zeigten keine eigentlich bedeutsame Handlung, keine ausgewogene Gruppierung, sie lebten, um im Farblichen glänzen zu können, von absurden, das Ganze zerstückelnden Überschneidungen, am Bildrand würden gar Figuren willkürlich durchgeschnitten, die Figuren hätten zwar ausgeprägten Charakter, stünden jedoch im Bild vereinzelt, ohne Bezug zueinander.“

Abstand in den 1850er Jahren vollendet werden konnten.<sup>44</sup> Eine Ausnahme ist das Gemälde *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen*, an dem Menzel noch in den 1860er Jahren malte, um es schließlich unvollendet aufzugeben.<sup>45</sup> Alle acht Gemälde überschreiten das Maß von einem Quadratmeter um ein erhebliches, so daß sich allein schon von der Größe der Anspruch eines Historienbildes ablesen läßt. Weiterhin sind kleinere Gemälde, z. T. als Auftragswerke, entstanden, Gouachen, Aquarelle oder Pastelle, die sich ebenfalls dem Friedrichsthema widmen, wie z. B. *Friedrich der Große und der General Fouqué* von 1852, aus demselben Jahr *Friedrich der Große und die Tänzerin Barberina* oder zu Beginn der 1860er Jahre *Friedrich der Große besucht den Maler Pesne auf dem Gerüst*, die inhaltlich und formal am ehesten der Genremalerei zuzurechnen sind.<sup>46</sup>

Die öffentliche Kritik reagierte mit Vorbehalt auf die großen Gemälde Menzels, denn sie entsprachen nicht der traditionellen Vorstellung von einem Historienbild. Menzel griff zu sehr Anekdotisches oder scheinbar willkürlich gewählte Ereignisse aus dem Leben des Königs heraus, die mehr das Zuständliche, das Bleibende des Charakters Friedrichs zum Thema haben, psychologisch den vielgestaltigen Menschen beschrieben, in der Regel aber nicht seine historische Relevanz im politisch konkreten Ereignis erkennen lassen und überhöhen. Am lautesten waren die Vorwürfe von Max Schasler, der ihn des 'puren Materialismus' bezichtigte und diesen für genauso ablehnenswert erklärte wie den übertriebenen Idealismus eines Moritz von Schwind.<sup>47</sup> Selbst die *Huldigung der Stände Schlesiens zu Breslau im Jahre 1741* (Abb. 65), ein Auftragswerk für den schlesischen Kunstverein, wurde von der Kritik als dem historischen Akt nicht entsprechend würdig in der Auffassung abgelehnt, obwohl es

<sup>44</sup>Nach der Übersicht aus JENSEN 1982, S.144f: 1849 *Die Bittschrift* (60 x 75 cm), 1850 *König Friedrich II. Tafelrunde in Sanssouci* (204 x 175 cm), 1852 *Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci* (142 x 205 cm), 1854 *Friedrich der Große auf Reisen* (151 x 223 cm), 1855 *Huldigung der Stände Schlesiens zu Breslau im Jahre 1741* (97,5 x 136,4 cm), 1856 *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch 13./14. Oktober 1758* (295 x 378 cm), 1857 *Begegnung mit Kaiser Joseph II. In Neiße im Jahr 1769* (220 x 302 cm), 1858 *Bon soir, messieurs!* (247 x 190,5 cm)

<sup>45</sup>JENSEN 1982, S.145: 1858, 1860, 1861 *Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen* (315 x 442 cm), unvollendet

<sup>46</sup>Vgl. JENSEN 1982, S.145. 1852 *Friedrich der Große und der General Fouqué* (34 x 26 cm), 1852 *Friedrich der Große und die Tänzerin Barberina* (34 x 26 cm), 1861 *Friedrich der Große besucht den Maler Pesne auf dem Gerüst*, Gouache.

<sup>47</sup>In einer längeren Besprechung in den *Dioskuren* führt Schasler die Argumente an, die Menzels Gemälde *Begegnung mit Kaiser Joseph II. in Neiße* als ebenso gescheitert erkennen lassen wie Moritz von Schwinds *Kaiser Rudolphs Ritt zu Grabe* von 1857 in der Kunsthalle Kiel. Der Idealismus als abstrakter Spiritualismus sei ebenso abzulehnen wie Realismus als bloßer Materialismus. Beides seien Extreme der Historienmalerei, doch ihr wahres Wesen liege in der harmonischen Einheit. Philosophische Geschichtsauffassung und Faktentreue müssen in der Art zu einer Synthese zusammengeführt werden, daß das gewählte Thema sowohl historisch und ideell bedeutend für den weltgeschichtlichen Verlauf erkannt werden kann. Das Historienbild zeichne sich durch innere, nicht durch äußere Wahrheit aus. Vgl. BUSCH/BEYRODT 1982, S.223-232

gerade in Komposition und Darstellungsweise den belgischen Gemälden, so der *Abdankung Karls V.* (Abb. 2) von Gallait, am allernächsten steht.<sup>48</sup>

Menzel zeigt den anekdotisch überlieferten Beginn der Huldigungszeremonie, in dem Friedrich das fehlende Reichsschwert, auf das der Eid zu leisten war, geistesgegenwärtig durch seinen Degen ersetzt und diesen dem Zeremonienmeister übergibt. Damit stellt Menzel nicht den eigentlich geschichtlich bedeutsamen Akt, sondern Friedrich den Großen als wache, überlegene und überlegte, jede Situation meisternde Persönlichkeit in den Mittelpunkt. Der gewählte Moment dürfte so allerdings die Kritik der fehlenden „richtigen Weihe“ durchaus zulassen, doch war es die Gestaltungsweise, die den Unwillen nicht nur in Fachkreisen hervorrief.<sup>49</sup> Dabei entspricht die Komposition beinahe spiegelbildlich jener von Gallaits *Abdankung Karls V.* Hier wie dort steht der Herrscher auf einem durch Stufen erhöhten Podest, der noch durch einen Baldachin bekrönt ist. Die Gruppierungen der versammelten Menschen hat Menzel ganz ähnlich wie Gallait locker, mit Überschneidungen, wie zufällig und damit ganz lebendig, bewältigt. Um nicht nur dekorative Rückenfiguren zu zeigen, hat er darüber hinaus einige Personen aus dem Bilde dem Betrachter sich zuwenden lassen. Als Porträts nach originalen Vorlagen erhöhen sie neben den glaubwürdig gemalten alten Kostümen, Frisuren und dem Ambiente den Anspruch auf historische Authentizität. Menzel hat, und dies ist auch bei Gallait gerade im Kontrast zu den idealisierten Gestalten der Nazarener positiv hervorgehoben worden, die Charaktere individuell gekennzeichnet.<sup>50</sup> Auch die Lichtführung, die der Schneise durch die Menschenansammlung bis in den Vordergrund folgt, und jene Gestalten hinter den Monarchen schlaglichtartig beleuchtet, korrespondiert in beiden Gemälden.

Die offizielle Kritik orientierte sich immer noch an einem konservativen Kunsturteil und erkannte nicht Menzels Leistungen im Bemühen um die Erneuerung der Historienmalerei. Insbesondere Schasler sah bei der *Huldigung* die Aufgabe eines Historienbildes nicht erfüllt, welches „die großen, weltgeschichtlichen Momente der allgemein=menschlichen Entwicklung zur Darstellung zu bringen“ habe.<sup>51</sup> Darüber hinaus spielte Schasler Menzel gegen Camphausen aus, dessen auf derselben Ausstellung gezeigtes Friedrichgemälde er zwar ebenfalls nicht als Historienbild einordnete, doch die lebendige Auffassung, die gesunde, kräftige Farbe und die gelungene Gesamtwirkung lobte. Zangs erkennt mit Recht, daß

<sup>48</sup>Ursula ELLWART, *Menzels Friedrichbilder (1841-1860). Untersuchung zu ihrer zeitgenössischen Rezeption*, Diss. Tübingen 1985, S.54-61

<sup>49</sup>Der Kritiker der *Zeit* beanstandete, daß Menzel „einem nicht unbedeutenden geschichtlichen Akte die richtige Weihe nicht zu geben vermag“. J. D. [*Die Huldigung*], in: *Die Zeit*, 7. Sept. 1856, S.212

<sup>50</sup>Es gibt, ebenso wie für das *Flötenkonzert*, eine von Menzel selbst angefertigte Übersichtstafel, die mit den Köpfen und Namen der wichtigsten historischen Personen der *Huldigung* versehen ist.

<sup>51</sup>DIOSKUREN 1.1856, S.115-117

Schasler damit Menzels Ruf als unumstrittene Autorität auf dem Gebiete des Themenkreises um Friedrich den Großen anzweifelte - allerdings ohne mit dem Publikum zu rechnen.<sup>52</sup>

Der Umstand, daß Menzels Bilder trotz der offiziellen Kritik von vielen Malern nachgeahmt, von kunstliebenden Betrachtern bewundert und auch in Auftrag gegeben wurden, belegt einen vollen Erfolg. Menzel hat gerade mit seinen die herkömmlichen Regeln der Historienmalerei durchbrechenden Friedrichbildern etwas unerhört Neues vollbracht, nämlich historische Gemälde oder „Historienbilder“ für das bürgerliche Publikum gemalt!<sup>53</sup> Damit hat er unbewußt und unerkannt die Forderungen, wie sie von Jacob Burckhardt oder auch Franz Kugler ausgesprochen wurden, eine bürgerliche oder demokratische Historienmalerei mit den Themen der eigenen Geschichte zu schaffen, erfüllt. Nicht nur das große Format, sondern auch das durchdringende Interesse an der historischen Person und Situation, an der eigenen, nämlich preußischen Geschichte, sowie vor allem das Zueigenmachen der belgischen Anregungen offenbart Menzels Anspruch, Historienbilder zu malen. Friedrich dann als denkenden, handelnden und fühlenden Menschen zu charakterisieren und nicht als Helden zu verklären, machte es jedem möglich, teilnehmendes Verständnis zu entwickeln. Und auch das Bemühen, die mehr oder weniger nebensächlichen Objekte möglichst originalgetreu wiederzugeben, erweist sich einem breiteren Publikum verständlicher als die abstrakten oder symbolischen Idealisierungen der herkömmlichen Historienkunst. Die Kritik an der Rückversetzung ins Rokoko gerade auch bei der *Huldigung* belegt nur, wie überzeugend Menzel das Vorhaben bewerkstelligt hat. „Will man z. B. blos Rokoko sehen, so braucht man durchaus keine Gemälde-Ausstellung zu besuchen, sondern man begiebt sich nach einem alten Schloß oder einer Kunstkammer und läßt sich vom Portier die Zimmer und Möbel zeigen“, monierte der Berichterstatter der *Zeit*.<sup>54</sup> So kann man davon ausgehen, daß das Gemälde einer Gegenüberstellung mit den Zeugen der alten Zeit ohne weiteres standhalten würde. Aus diesem Grund dürfte es mit Sicherheit auch die mehr oder weniger trivialen Bedürfnisse und Vergangenheitssehnsüchte des Publikums, nämlich zu schauen und glauben zu können, daß es denn nun wirklich so gewesen sei, erfüllt haben. Geschichte in Bildern wurde nun auch für ein weniger vorgebildetes Bürgerpublikum greifbar.

---

<sup>52</sup>ZANGS 1992, S.113

<sup>53</sup>ZANGS 1992, S.155, erkennt in diesem Kontext das Schwanken des Künstlers zwischen Traditionalität und Modernität: „In seinem Bemühen, in einem „historischen Gemälde“ allgemeingültige Werte zu vermitteln, zeigt sich Menzel noch beeinflusst von der Intention des konventionellen Historienbildes. Im Mittelpunkt steht, wie bisher beim Historienbild, eine Idee. Allerdings entsprechen diese idealen Werte bürgerlichen Vorstellungen, die in der Vormärzzeit geprägt wurden, womit der Künstler an die Tendenzmalerei dieser Zeit anknüpft. Daraus ergibt sich eine inhaltliche Begründung für eine neue Darstellungsweise. Neu, und dies drückten alle Kunstkritiker auch aus, waren die genremäßigen Züge, die Menzel seinen historischen Gemälden verlieh.“

<sup>54</sup>zitiert nach ELLWART 1985, S.60

Ob es sich nun mehr um Historienbilder, um genrehafte Historie oder historisches Genre handelt, ist müßig weiterzudiskutieren, denn wie schon im früheren Theoriekapitel ausgeführt, bleibt letztendlich nur noch die Überwindung des traditionellen Gattungskanons, um eine wirkliche Erneuerung der Kunst zu bewirken. Die mit dem höchsten Anspruch entstandenen Gemälde Menzels lassen sich aus heutiger Perspektive durch die Einfühlungs- und realen Überprüfungsmöglichkeiten als bürgerliche Historienmalerei definieren. Im 19. Jahrhundert trugen sie wesentlich zur Fortsetzung der Gattungsdiskussionen bei und sorgten für die Etablierung der im zweiten Viertel des Jahrhunderts allmählich aufkommenden Bezeichnung „historisches Genre“. Für die Rokokorezeption generell bedeutete die Benennung der *Frideriziana* als historisches Genre eine Aufwertung, denn nun konnte wenigstens ein entsprechender Teil gattungsmäßig zugeordnet werden und im Zuge dessen auch die Akzeptanz der nicht auf eine bestimmte historische Person oder Situation bezogenen Bilder begünstigen.

Im Kontext der Rokokorezeption in den angewandten, dekorativen Künsten wird sichtbar, daß auch Menzels Darstellungen Friedrichs des Großen in seiner Zeit als Teil des Modephänomens gelten können. Nicht allein sein persönliches Interesse am Preußenkönig begründet die Rückwendung ins 18. Jahrhundert, sondern auch der allgemein herrschende Geschmack der Jahrhundertmitte und die neue Freude am Rokoko als Dekorations-, Einrichtungs- und Kleiderstil beeinflussten seine Malerei. Dies zeigt sich vor allem in jenen Werken, in denen besonders viel Wert auf die originalgetreue Ausstattung der Räume und Figuren, auf die Hervorhebung typischer Merkmale des Rokokos, wie kostbare Stoffe, luxuriöse Materialien und verschnörkelte Ornamente, sowie den verfeinerten, gesellschaftlichen Umgang oder auch Müßiggang gelegt wurde, wie auch in jenen Bildern, die für einen Auftraggeber gemalt oder an einen privaten Käufer veräußert wurden.

Zu letzteren gehört z. B. *Das Flötenkonzert Friedrichs II. in Sanssouci* (Abb. 1), welches Menzel bereits 1849 begonnen hatte, um es nach der Fertigstellung der *Tafelrunde* und der *Bittschrift* im Herbst 1852 zu vollenden. In diesem wohl bekanntesten der Friedrichgemälde ist die feinsinnige und künstlerische Seite des Monarchen zur Anschauung gebracht. Flötespielend steht er im Zentrum des Bildes, begleitet von einem kleinen Orchester und bestaunt vom still lauschenden, königlich-höfischen Publikum. Die feierliche Stimmung ergibt sich aus dem das Geschehnis in ein warmes Licht tauchenden Kronleuchter, der gerade so viel Helligkeit spendet, daß die Rocailleornamente der Wandtäfelungen, Spiegel und Türen gut zu erkennen, schemenhaft gerade noch die Gemälde des Konzertsaales im Schloß Sanssouci zu erahnen sind. Besonders gelungen ist hier das Atmosphärisch-Verklärende des Ro-

kokomilieus. Ohne die Malweise des 18. Jahrhunderts zu imitieren, schafft Menzel durch den ihm eigenen Stil und größtmögliche Authentizität ein so überzeugendes Bild der Epoche, daß noch heute bei der Vergegenwärtigung des Rokokos zunächst an dieses Gemälde gedacht wird. Fast illusionistisch atmet es „jenen Rokokogeist, der immer wieder mit den Adjektiven wie *graziös* und *galant* umschrieben wird.“<sup>55</sup> Allerdings wurde es später auch als unpreußisch und als französische Fehlentwicklung von konservativer Seite, die sich auf das Konkurrieren der zwei Nachbarstaaten eingelassen hatte, diffamiert.

Noch vor seiner Fertigstellung wurde das Gemälde dem reichen Sammler Kommerzienrat Jacobs aus Potsdam versprochen. In einem Brief an Arnold vom 26. Dezember 1851 erwähnt Menzel den Verkauf für 2.500 Mark.<sup>56</sup> Als Privatmann dieses so überzeugende „Rokokobild“ zu erstehen, verweist nicht nur auf die Verehrung des Preußenherrschers, sondern auch auf einen Geschmack, der die zeitgenössische Mode des Zweiten Rokokos nicht unbeachtet an sich vorüberziehen ließ. Trotz der großen Dimensionen des Formats dürfte das Gemälde so als Wandschmuck angenommen worden sein, der dem Zeitgeist Rechnung trug. Die Tatsache, daß auch der ursprüngliche Rahmen von Menzel in einem freigestalteten Zweiten Rokoko entworfen wurde, offenbart ebenso die Akzeptanz des Malers für den *modischen* Stil, selbst wenn es sich dabei um einen Auftrag nach der Vorstellung des Käufers handeln sollte.<sup>57</sup> Nicht nach einem originalen Vorbild aus Sanssouci, sondern als freie Umwandlung nach Beispielen des 18. Jahrhunderts gibt sich Menzels Entwurf zu erkennen.<sup>58</sup> Indem er das Rokoko nicht „blind kopiert“, sondern dem Geschmack der eigenen Zeit annähert, fügt auch er sich zweifelsohne der aktuellen Rokokomode.

Daß Menzel der Ruf eines Experten für das Rokoko anhaftete, ja durchaus auch der eines Modemalers voraussetzte, belegt ein Auftrag des französischen Kunsthändlers Goupil. Bestellungen an deutsche Künstler waren sehr rar. Gerade in Frankreich hatte die Wiederbelebung des Rokokos in den 1830er Jahren im Rahmen der romantischen Bewegung bereits

---

<sup>55</sup>Jost HERMAND, Adolph Menzel. Das Flötenkonzert in Sanssouci. Ein realistisch geträumtes Preußenbild, Frankfurt am Main 1985, S. 28f. Der von Menzel gemalte Konzertsaal ist genau mit jenem in Sanssouci zu identifizieren, den Friedrich der Große von Johann August Nahl mit feinsten Rokokoverzierungen sowie von Antoine Pesne und Charles Sylva mit galanten Gemälden und Supraporten ausstatten ließ. „Hier erlebte darum das „friderizianische Rokoko“, wie es in der Sekundärliteratur heißt, seine sublimste, weil von allem anderen Zeitgeschehen ‘abgehobene’ Vollendung.“

<sup>56</sup>WOLFF 1914, S.154

<sup>57</sup>ZANGS 1992, S.103 „Möglicherweise entstand auch der Rahmen im Auftrag des wohlhabenden Sammlers v. Jacobs, der das bereits begonnene Bild bei Menzel bestellt hatte.“

<sup>58</sup>Gisela BERGSTRÄSSER, Menzels Zeichnungen zum Rahmen des Flötenkonzerts, in: Berliner Museen. Berichte aus den Staatlichen Museen des Preussischen Kulturbesitzes, NF XIX, H.1, 1969, S.42-45. Die drei Entwürfe des Rahmens befinden sich in Darmstadt, beziehungsweise zwei sind aus dem Kupferstichkabinett in Dresden im Krieg verschollen. Nach der Größe der Zeichnungen handelte es sich um naturgetreue Werkzeugzeichnungen für den Schnitzer. Der ursprüngliche Rahmen ist ebenfalls im Krieg verloren gegangen. Eine alte Fotografie zeigt jedoch, daß er dem Entwurf genau entsprechend ausgeführt worden war.

einen hohen Stellenwert. In der Jahrhundertmitte erreichte sie als Mode weite Bereiche nicht nur der Malerei, sondern des gesamten Kunst-, Kultur- und Gesellschaftslebens, so daß eigentlich keine Notwendigkeit bestand, „Genrebilder aus der Rokokozeit“ ausgerechnet bei einem deutschen Maler zu bestellen, zumal das Rokoko auch noch als ureigenster französischer Kunststil zu gelten hat.<sup>59</sup> Dennoch trat Goupil 1852 an Menzel heran, der dann wohl mit Rücksicht auf die Erwartungen des Käufers die kleinformatischen Ölgemälde *Friedrich der Große und General Fouqué auf der Terrasse von Sanssouci* (Abb. 66) und *Friedrich der Große bei der Tänzerin Barberina* malte.<sup>60</sup> Gerade das geringe Format von nur wenigen Zentimetern Höhe und Breite läßt an die Miniaturbildchen des 18. Jahrhunderts denken, die ebenfalls als spezielle Form der Rokokomode eine Renaissance erlebten und vor allem Ende des Jahrhunderts in München und Wien als sogenannte Kleinmeisterwerke oder Feinmalereien kursierten. Um die Jahrhundertmitte hatte Jean Louis Ernest Meissonier in Paris die Miniaturkunst erneut zum Erfolg geführt. Aufgrund ihrer Detailtreue und der gekonnten minutiösen Ausführung fanden Meissoniers Bilder Bewunderer weit über die Grenzen Frankreichs hinaus. Seine Lieblingsthemen waren die Welt des Militärs und des Reiterlebens im 18. Jahrhunderts, höfischer Müßiggang und gebildete Unterhaltung zur Rokokozeit, wobei insbesondere das männliche Geschlecht im Zentrum der Darstellungen zu finden ist. Menzel lernte Meissonier erst 1862 in Berlin kennen und schätzen, dürfte aber durchaus mit Werken seiner Hand oder deren Reproduktionen vertraut gewesen sein. Sicherlich wollte er mittels des kleinen Formats an dessen Erfolgsrezept anknüpfen und dem französischen Geschmack entgegenkommen. Doch obwohl darüber hinaus noch das letztgenannte Gemälde, die *Barberina*, auf typische Vergnügungen des Rokokozeitalters eingeht und sogar die französische Malerei des 18. Jahrhunderts direkt rezipiert - es lassen sich Gemälde von Pesne und Watteau als Vorlagen und Anregungen benennen -, wies Goupil beide Werke 1853/54 als unbefriedigend zurück.<sup>61</sup> Bedenkt man, daß Goupil eher von den romantisierenden französischen Neorokobildchen der 1830er Jahre inspiriert worden sein könnte, die gerade den duftigen Stil, die schummerigen Hintergründe und fantastischen Stimmungen der galanten Schäferidyllen wiedererweckten, wird die Ablehnung verständlich. Menzels „daguerrotypisch“ angelegte Malweise durchdringt erforschend aus der Perspektive der eigenen Epoche die Situationen und

<sup>59</sup>WOLFF 1914, S.156; DEUTSCHES KUNSTBLATT 3, 1852, S.85

<sup>60</sup>*Friedrich der Große bei der Tänzerin Barberina*, Öl auf Leinwand, 34 x 26 cm, bez. u. l.: Adolphe Menzel Berlin 1852, Privatbesitz.

<sup>61</sup>ELLWART 1985, S.42-45 beschreibt das Bild und führt die Wiedergabe der Tänzerin Barberina auf ein Gemälde Pesnes im Arbeitszimmer Friedrichs des Großen im ehemaligen Berliner Stadtschloß zurück: „Menzel zeichnete die Figur der Tänzerin dem Vorbild getreu nach, notierte in abgekürzter Form die einzelnen Farbtöne und brachte auf dem gleichen Blatt einen Schlüssel dafür an.“ Aber auch andere Gemälde Pesnes wurden be-

Menschen des 18. Jahrhunderts. Er imitiert nicht wirklich den Stil des Rokokos, wie es auch der Entwurf des Rahmens zu *Tafelrunde* offenbart, sondern aktualisiert ihn und paßt ihn der eigenen Zeit an. Nicht das Distanzierte jenes künstlichen Lebens der *fêtes galantes* ist sein Thema, sondern die persönlichen Erfahrungen, Gefühle und Verhaltensweisen bestimmter, bekannter Personen des 18. Jahrhunderts, die er durch scheinbar fotografische Nähe lebenswahr dem Betrachter wiedergibt. Dennoch bleibt sein Stil malerisch und unterscheidet sich somit auch von Meissoniers eher als „fotorealistisch“ zu bezeichnender Technik. Zurückgesandt nach Berlin, wurden Menzels kleine Bilder von Raczynski erworben.

### 3. „Die Geister, die ich rief...“

Am 3. Februar 1860 schrieb Menzel in einem Brief an Fritz Werner, den Freund und Stecher der *Tafelrunde*: „..., es gibt indeß jetzt auch hier, wie ich gesehen, Leuten denen meine Soldateska die Phantasie nothzüchtigt. Erweckt Gott nicht noch andere Geister, so könnte sich allerdings mein Armeewerk als eine Uebelthat herausstellen.“<sup>62</sup>

Direkt im Anschluß an die Illustrationen zu Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* hatte Menzel einen neuen Auftrag über ungefähr zwanzig Blätter zu den Soldaten Friedrichs des Großen angenommen, welche als Ergänzung zum vorausgehenden Buch erscheinen sollten und schließlich 1850 bis 1852 mit einem Text von Eduard Lange publiziert wurden.<sup>63</sup> Parallel dazu hatte Menzel bereits eine weitere Arbeit in Angriff genommen, *Aus König Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedens-Helden*, die als zwölfteilige Holzschnittfolge in vier Lieferungen seit Jahresende 1854 herausgegeben wurde.<sup>64</sup> Auch die Illustrationen zu den *Gesammelten Werken Friedrichs des Großen* fallen in diesen Zeitraum.<sup>65</sup> Das umfassendste Opus dieser Art war jedoch die zwischen 1843 und 1857 entstandene *Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung* (Abb. 67), welche eigeninitiativ ohne Auftraggeber in Angriff genommen worden war.<sup>66</sup> Das Werk besteht aus drei Teilen, die sich zuerst der Kavallerie,

---

rücksichtigt. Darüber hinaus geht die Gestalt der Barberina im Ölbild nach Ellwart eindeutig auf Watteaus Rückwärtsblickende der ersten und zweiten Fassung der *Einschiffung nach Kythera* zurück.

<sup>62</sup>WOLFF 1914, S.176

<sup>63</sup>Die Soldaten Friedrichs des Großen mit 32 Holzstichen, ausgeführt von der xylographischen Anstalt Eduard Kretschmar nach Originalzeichnungen von A. Menzel, erschienen bei Avenarius und Mendelssohn in Leipzig 1850-52. Die zweite Ausgabe von 1856 trug den Titel „Heerschau der Soldaten Friedrichs des Großen“.

<sup>64</sup>Aus König Friedrichs Zeit. Kriegs- und Friedens-Helden gezeichnet von A. Menzel. In Holz geschnitten von E. Kretschmar. Herausgegeben von A. Duncker. Berlin xylographische Kunstdruckerei von E. Kretschmar, 1854-55

<sup>65</sup>[Friedrich II., König von Preußen] Oeuvres de Frédéric le Grand, Bd.1-31 mit insgesamt 200 Holzschnitten von A. Menzel, Berlin, Imprimerie Royale (Rudolf Decker) 1846-1857

<sup>66</sup>Die Armee Friedrichs des Großen in Ihrer Uniformierung, 3 Bde., Verlag L. Sachse & Co., Berlin 1851-57

dann der Infanterie und schließlich dem Rest der Infanterie, den besonderen Corps und Chargen widmen. Im Gegensatz zu den manchmal volkstümlichen, meist jedoch ideenreichen und intelligenten Illustrationen zum Kugler oder den allegorischen zu den Oeuvres Friedrichs des Großen, handelt es sich beim Armeewerk um eine anschauliche Materialsammlung. Das antiquarische Interesse Menzels hat hier für die akribisch genaue Wiedergabe der Uniformen und Ausstattungen der Armee gesorgt und diese komplett zu einer Art Kostümkunde vereint.

Mit dem wachsenden historischen Interesse und dem Bemühen, möglichst authentisch vergangene Zeiten wiederzubeleben, kamen auch die Kostümwerke in Mode, deren Material von Künstlern zusammengetragen und für die Reproduktion gezeichnet wurde, und die als Vorlagensammlungen für die historistische und die Historienmalerei große Verwendung fanden. Menzels Armeewerk, in diesem Kontext betrachtet, dürfte vorbildlich gewirkt und hinsichtlich der Arbeitsweise entscheidende Anregungen geliefert haben: Das umfassendste und bekannteste Kostümwerk entstand zwischen 1855 und 1872 von Hermann Weiss und ist auf Anraten Franz Kuglers erstellt worden.<sup>67</sup> Es umfaßt die Geschichte des Kostüms von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1820. Seine Bedeutung war nach Adolf Rosenberg immens, da es „der heillosen Verwirrung ein Ende gemacht, welche bislang auf den Historienbildern unserer Maler herrschte. Kein ernst strebender Künstler konnte sich mehr den Forderungen der Kostümwissenschaft entziehen; an die Stelle ‘malerischer’ Willkür trat fortan das strenge Studium, zu welchem die ‘Kostümkunde’ von Hermann Weiss die Wege gewiesen.“<sup>68</sup> Die Künstler hätten sich daran gewöhnt, auf ihren Studienreisen in den Sammlungen und Galerien Trachten und charakteristische Kostüme von alten Gemälden abzuzeichnen, welche dann für ein zweites Vorhaben, den *Blättern für die Kostümkunde*, zunächst unter Leitung Carl Emil Döplers, dann unter der von August Jakob Theodor von Heyden, genutzt wurden. Die große Aufnahmebereitschaft für Publikationen dieser Art bezeugt ein im Februar 1875 vom Kronprinzenpaar veranstaltetes Maskenfest, an dem die hervorragendsten Künstler Berlins mitwirkten und die Kostümstudien auch im Gesellschaftsleben Widerhall fanden.<sup>69</sup>

Eine solche Resonanz läßt erahnen, daß auch für Menzels Armeewerk bereits Bedarf geherrscht hatte. Es gleicht einer Quellensammlung, die die Uniformen der Zeit Friedrichs des Großen zur Benutzung bereitstellt. Der wachsende Wunsch nach historischer Authentizität einhergehend mit dem Interesse an der Figur des berühmten Preußenkönigs und schließlich der Nutzbarmachung der friderizianischen Epoche für politisch-propagandistische

<sup>67</sup>Hermann WEISS, *Kostümkunde*, 3 Teile, Stuttgart 1860-72. „Die Kostümkunde ist ein Riesenwerk von epochemachender Bedeutung in der Geschichte unserer Kunst und Wissenschaft“, schrieb Adolf ROSENBERG, *Die Berliner Malerschule 1819 - 1879. Studien und Kritiken*, Berlin 1879, S.135.

<sup>68</sup>ROSENBERG 1879, S.136

<sup>69</sup>ROSENBERG 1879, S.136f.

Zwecke gerade im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts machten das Armeewerk zweifelsohne zum praktischen Nachschlagewerk sowie zur maßgeblichen Vorlagensammlung - und bestätigten Menzels schlimmste Befürchtungen. Den Nachahmern und Modemalern wurde Tür und Tor geöffnet. Kostümstudien und weitere Uniformwerke wurden angeregt. In Berlin begann noch 1890 Richard Knötel ein neues umfassendes militärisches Kostümwerk, wobei auch er der friderizianischen Zeit besonders viel Beachtung zukommen ließ. Das Werk bestand aus zunächst einzelnen kolorierten Blättern, die mit einem kurzen Text versehen wurden und schließlich bis zu Knötels Tod 1914 auf eine Sammlung von insgesamt siebzehn Bänden anwuchs.<sup>70</sup> Daneben erschienen 1896 in Leipzig sein *Handbuch der Uniformenkunde*, welches in einem Band über 1000 Abbildungen auf 100 Tafeln lieferte, desweiteren Abbildungswerke vergleichbarer Art aus der Zeit Friedrichs des Großen, die zusammen mit Carl Röchling entstanden sind.<sup>71</sup> Röchling und Knötel wandten sich darüber hinaus auch der Schlachtenmalerei zu. Eine ganze Schar von Künstlern widmete sich nicht nur in Berlin der Welt des friderizianisch-preußischen Militärs. Ebenso bezog man sich auf Menzels feinsinnig erspürtes Bild der Epoche, welches spätestens seit der Ausstellung der gesammelten Menzelschen Frideriziana 1863 hinreichend bekannt war, und noch einmal dank der massenhaften Verbreitung grafischer Blätter popularisiert wurde.<sup>72</sup> Man schlachtete es aus und verwandelte es je nach Bedarf, mal durchaus individuell, oft jedoch auf anekdotischer und trivialer Ebene.

Wilhelm Camphausen (1818-1885), drei Jahre jünger als Menzel, ist der erste und bekannteste Maler dieser Generation, der sich außerhalb Berlins dem friderizianischen Zeitalter intensiv gewidmet hat.<sup>73</sup> Er stammte aus Düsseldorf und hat auch dort an der Akademie

---

<sup>70</sup>THIEME/BECKER

<sup>71</sup>DOLLINGER 1986, S.146 kommentiert zwei Zeichnungen der beiden Künstler: „Volkstümlich bieder waren die 1896 erschienenen Bildergeschichten „Der alte Fritz“ von Carl Röchling und Richard Knötel, illustrierte Anekdoten aus dem Leben des Preußenkönigs.“ Das Plakative und Flächenhafte der Zeichnungen und auch die starken Umrandungen sind jedoch nicht nur negativ zu beurteilen. Sie verweisen bereits auf neue Strömungen in der Illustrationskunst, wie Jugendstil und Art Déco. Dollinger hat allerdings die hervorragende Leistung vollbracht, in seinem Buch eine Vielzahl von brauchbaren Abbildungen kommentiert zusammenzustellen, die auch im folgenden immer wieder berücksichtigt werden.

<sup>72</sup>Die Menzel-Ausstellung wurde in den DIOSKUREN 8, 1863, S.40 angekündigt. Sie schien nicht nur der Popularisierung der Werke des Künstlers gedient zu haben: „Prof. Menzel hat die Genehmigung nachgesucht und erhalten, in dem Akademiegebäude vom 15. Februar ab eine Ausstellung seiner sämtlichen auf die Geschichte Friedrichs des Großen bezüglichen Werke in einem Raume zu veranstalten. Wie Se. Majestät der König, so haben auch alle Privatbesitzer von Menzel'schen Staffeleibildern, Zeichnungen u.s.w. dieselben bereitwillig zur Ausstellung hergegeben. Nach den angestellten Ermittlungen sollen noch zwei Veteranen von Friedrichs Armee in Preußen am Leben sein und zwar im Alter von 95 und 113 Jahren. Herr Menzel hat die Absicht ausgesprochen, den ganzen Ertrag dieser Ausstellung den beiden Männern zur Verfügung zu stellen, sofern nicht zweckmäßigere Vorschläge ihm zu einer wirksameren Verwendung Gelegenheit geben sollten.“ Auch in der KUNSTCHRONIK 22, 1887, Sp.316 erschien unter der Rubrik „Vermischte Nachrichten“ eine Notiz über den Menzel-Kultus: Als Lotteriegewinne wurden 28.600 Blätter aus König Friedrichs Zeit, davon 25.000 auf einmal, verteilt: der Markt galt als mit „Menzeln“ überschwemmt!

<sup>73</sup>In einem nicht weiter zuzuordnenden Artikelaußriß im Zentralarchiv der Alten Nationalgalerie in Berlin heißt es: „Schon hatte durch Menzel der alte Fritz in der Kunst seiner Auferstehung gefeiert - jetzt führt ihn Camphausen auch in der Malerei des jungpreußischen Düsseldorfs ein und mehrere von seinen Friedrichbildern, wie

seine ersten Studien betrieben. Berühmt wurde er aufgrund seiner Schlachten- und Militärbilder, die er zunächst in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges versetzte, um sich dann ebenfalls der Epoche Friedrichs des Großen und der vaterländisch-preußischen Geschichte zuzuwenden. Auch Kriegsdarstellungen der Gegenwart - er nahm am Deutsch-Dänischen Krieg 1864 als Schlachtenzeichner teil, ebenso am Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 - waren Themen, die ihn zum Erfolg führten. Noch in den 1840er Jahren war Camphausen von der romantischen Schlachtenmalerei geprägt, wie sie in München, wo er sich lange Zeit aufhielt, gepflegt wurde. Wohl erst mit der Friedrichbegeisterung in weiten Teilen der Bevölkerung, die durch die zum Thronjubiläum erschienenen volkstümlichen und z. T. auch wissenschaftlichen Publikationen getragen wurde, dürfte auch der Düsseldorfer auf diesen Themenbereich aufmerksam geworden sein.<sup>74</sup> Die Hinwendung zum Friderizianischen erscheint jedoch insofern beachtlich, als daß im katholischen Rheinland die Voraussetzungen für ein positives Friedrichbild zunächst eher gering waren, denn hier fühlte man sich nach wie vor annektiert und dem Preußischen nicht so sehr zugetan. Dieser Umstand mag nahelegen, daß auch die zunehmende Bekanntheit Menzels und seiner erfolgreichen Auseinandersetzungen mit Friedrich dem Großen ein nicht unwesentlicher Anteil an Camphausens Entscheidung für das Friderizianische zuzuschreiben ist.

Menzels Befürchtungen, daß seine Nachahmer Überhand nähmen, dürften tatsächlich durch Camphausens Schaffen mitausgelöst worden sein. Obige Briefstelle erwähnt explizit auch dessen Namen in eben diesem Kontext.<sup>75</sup> Menzel war nicht gut auf den Düsseldorfer zu sprechen, was auch nicht verwunderlich erscheint, wenn man sich jene Kritiken Max Schaslens ins Gedächtnis ruft, die immer wieder den einen gegen den anderen Künstler ausspielten, und in denen Menzel letztendlich schlechter wegkam.<sup>76</sup> Das konservative Kunstverständnis Schaslens erkannte weder Menzels innovative Errungenschaften hinsichtlich der Wiederbelebung des Rokokos, weder seine Versuche zur Erneuerung der Historienmalerei, noch die Abhängigkeit der Friedrichbilder Camphausens von traditionellen und veralteten Bildmustern und sogar von Menzels Malerei selbst. Camphausens heroisierendes und repräsentatives

---

der König an der Leiche Schwerins und besonders die Parade in Potsdam sind sehr bekannt und beliebt geworden." Peter Janssen, Emil Hünten oder später Arthur Kampf, die aus der Düsseldorfer Schule hervorgingen, beschäftigten sich ebenfalls mit der Zeit Friedrichs des Großen. Auch Emmanuel Gottlieb Leutze, der deutsch-amerikanische Historienmaler hat sich, wohl zu seiner Düsseldorfer Zeit 1845-1859, dem Friderizianischen nicht entzogen, obwohl seine Darstellungen aus der amerikanischen Geschichte größere Bekanntheit erlangten.

<sup>74</sup>Camphausens Bilder wurden auch zur Illustration entsprechender Publikationen herangezogen. In den DIOSKUREN 1, 1856 wird angekündigt: Ludwig HAHN, Friedrich der Große für das deutsche Volk dargestellt. Mit zehn Bildern von Wilhelm Camphausen, Berlin 1856.

<sup>75</sup>WOLFF 1914, S.176. „Lachen muß ich aber selbiges mal über die Bestätigung dessen, was Du mir schon öfter über Camph: erzählt (s. seinen Husarenposten) es gibt indeß jetzt auch hier, wie ich gesehen, Leutchen denen meine Soldateska die Phantasie nothzüchtigt.“...

<sup>76</sup>Vgl. DIOSKUREN 1.1856, S. 116

Friedrichbild kam Schaslars konventioneller Vorstellung vom Historienbild näher als Menzels augenblickbezogene, genremäßige aber neuartige Geschichtsdarstellungen.

Nun lieferte Menzel nicht nur mit seinen umfassenden grafischen Arbeiten die brauchbarsten Vorlagen für eine vereinfachte, schnelle *und* korrekte Wiedergabe der historischen Bedingungen friderizianischer Zeit, sondern führte gerade durch seine Illustrationen und Gemälde die beispielhafte Verwendung jener Muster im authentisch erscheinenden Abbild vor Augen. Camphausens Gemälde *Friedrich der Große mit seinen Generalen* (Abb. 68) belegt die Umsetzung Menzelscher Anregungen. Dargestellt auf dem übergroß dimensionierten Gemälde ist als monumentales Reiterbildnis Friedrich II. auf einem diagonal zum Betrachterstandort nach vorn sprengenden Schimmel.<sup>77</sup> In respektablem Abstand folgen ihm, nicht minder stürmisch, seine Generäle, erkennbar Seydlitz, Prinz Heinrich, und rechts der als Husar immer deutlich hervortretende Zieten. Schasler hielt das Gemälde auf der Ausstellung im Berliner Künstlerverein 1870 für ein „Ereigniß im hiesigen Kunstleben“.<sup>78</sup> Nicht als Genrefigur, wie Menzel ihn aufgefaßt hätte, sondern als historische Gestalt, „losgelöst von seiner bloß partikularen Unmittelbarkeit der chronikalischen Thatsächlichkeit, vielmehr in seiner welthistorischen Bedeutsamkeit“ habe Camphausen den Monarchen zur Anschauung gebracht.<sup>79</sup> Der wesentliche Unterschied liegt in der Darstellung des Monumentalen bei Camphausen im Gegensatz zum Momentanen bei Menzel, was im einzig vergleichbaren Bild, der *Schlacht bei Hochkirch* (Abb. 69), offenbar wird. Tatsächlich jedoch hat sich der Düsseldorfer nicht nur in die Tradition altbekannter Reiterporträts gestellt - man denke z. B. an Diego Velázquez' Bildnis des Prinzen Balthasar Carlos - , sondern er dürfte sich gerade auch vom Hochkirch-Gemälde inspiriert haben lassen. Die Reiterporträts Friedrichs des Großen zeigen den König in der Regel in ruhiger, souveräner Haltung als Sieger und Landesvater, wie schon bei Daniel Nikolaus Chodowiecki, und finden ihre Synthese in dem 1851 in Berlin Unter den Linden aufgestellten Denkmal von Christian Daniel Rauch. Friedrich auf einem bewegt nach vorn sprengenden Pferd ist, wenn auch in weniger repräsentativer Form, beeindruckend erst von Menzel gezeigt worden. Camphausens genaue Kenntnis des Menzelschen Kunstschaffens ist unbestreitbar: Der ungestüme Schimmel erscheint fast als genaue Kopie jener Zeichnung eines zügellosen Rosses aus der *Geschichte Friedrichs des Großen*, welches symbolisch die Idee der Flucht des jugendlichen Thronfolgers in sich trägt und als Frontispiz dem ent-

<sup>77</sup>Das Gemälde ist identisch mit Wilhelm Camphausens *Friedrich der Große zu Pferde* von 1870, Öl auf Leinwand, 196,5 x 172,5 cm, im Düsseldorfer Kunstmuseum. Der aktuelle Anlaß für das bewegte Pferd sollte wohl die im Boden unter den Hufen eingeschlagene Kanonenkugel sein, was jedoch aufgrund der traditionellen Darstellung als Reiterporträt kaum überzeugt.

<sup>78</sup>DIOSKUREN 15, 1870, S.230, 241f

<sup>79</sup>DIOSKUREN 15, 1870, S.230

sprechenden Kapitel vorangestellt wurde (*Abb. 70*). Auch erinnern die Darstellungen der Generäle, so vor allem Zieten, an Menzels Holzstiche von 1850, die die Militärführer in charakteristischen Porträts vorstellen.<sup>80</sup>

Camphausen führte, wie Schasler richtig erkannte, Friedrich als Monument vor, machte das von Menzel zunächst einfühlsam beschriebene Individuum zum Typus. Während Menzels Auffassungen den König zum bürgerlichen Leitbild formten, verwandelte Camphausen das bereitgestellte künstlerische Material, um ihn als siegreichen Kriegsführer und Schlachtenlenker zu heroisieren. Mit Gemälden wie *Nach der Schlacht bei Hohenfriedberg* von 1858 begründete er die repräsentative friderizianische Schlachtenmalerei des 19. Jahrhunderts, die auch in Düsseldorf Anklang und schnell Nachahmer fand. Der zuerst in Paris ausgebildete Emil Hünten (1827-1902) knüpfte mit seinen nicht nur zeitgenössischen Militär- und Schlachtenbildern an die Arbeiten seines Lehrers Camphausen an. Hünten widmete sich aber ebenso Szenen, die Genrecharakter offenbaren und an Menzel denken lassen, von letztem auch mehr geschätzt wurden als die Person und Arbeit Camphausens selbst.<sup>81</sup> Hüntens Gemälde *Der Besuch Friedrichs des Grossen in Crefeld am 10. Juni 1763* (*Abb. 71*) zeigt den König als volksnahen Landesvater - man fühlt sich an Menzels *Friedrich der Große auf Reisen* erinnert -, ohne jedoch die direkte Abhängigkeit von Camphausens Reiterporträt zu verleugnen.<sup>82</sup>

Vor allem aber in Berlin breitete sich die Frideriziana-Rokokomode aus. Auch Fritz Werner, 1827 in Berlin geboren, wandte sich, allerdings von Menzel ermutigt, der Zeit Friedrichs des Großen zu. Zunächst als Kupferstecher tätig, entstand über die gelungene grafische Umsetzung der *Tafelrunde* ein reger Kontakt. Er war, wie immer wieder betont wurde, der einzige von Menzel selbst anerkannte Schüler und wurde von vielen als der am stärksten von ihm beeinflusste Künstler gehalten. Allein seine vorbereitenden Arbeiten für die grafischen Nachbildungen belegen zumindest die Kenntnis und Verinnerlichung des Menzelschen Werks. „Mit äußerster Liebe, Sorgfalt und Kunstgeschicklichkeit führte er nach Aquarellen und Ölgemälden des Meisters Kreidezeichnungen für danach anzufertigende Stiche aus.“<sup>83</sup> Das Rokoko beschäftigte Werner in Paris, wo er u. a. de Latours Gemälde der Madame Pom-

<sup>80</sup> Abgebildet in: Adolph Menzel, Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984, S.306

<sup>81</sup> Schon in einem früheren Brief an Fritz Werner, datiert am 23. September 1856, hatte Menzel zu Camphausen kritisch, zu Hünten ganz wohlwollend Stellung bezogen: „Camph: zeigt sich in seinem opus so, daß man ihn sich sehr wohl so denken kann wie Sie ihn schildern. Dagegen Hüntens Artillerie=Bildchen hat mich doch gefreut.“ WOLFF 1914, S.172

<sup>82</sup> Entsprechend Camphausens Darstellung reitet Friedrich der Große auf dem nun ruhigen Schimmel diagonal dem Betrachter entgegen, ebenso gefolgt von seinen Generälen, von denen Seydlitz im rechten Hintergrund fast als genaue Kopie erscheint.

padour zeichnete, das friderizianische auch in Düsseldorf, wo er in den Jahren von 1855 bis 1861 mehrere Stiche nach Camphausens Gemälden anfertigte. Nach Berlin zurückgekehrt, begann er 1863 selbst mit der Malerei. Zeitlebens befaßte er sich dann mit Themen aus dem letzten Jahrhundert, die er sich ähnlich wie Menzel mit Studien vor Ort erarbeitete.<sup>84</sup> Gerade diese Gewissenhaftigkeit mag dem älteren Freund den Respekt abgerungen haben, der nicht zuließ, ihn in die Reihe der zahllosen Nachahmer einzugliedern.<sup>85</sup> Tatsächlich zeugen seine Bilder von einer Künstlerindividualität, die nicht blind die überlieferten Muster verarbeitete, sondern sich einen eigenen und selbständigen Zugang zur vergangenen Epoche zu schaffen versuchte. Auf eine unpretentiöse Weise bietet er überzeugend ganz eigene Lösungsvorschläge, ohne den aktuellen Kontext der Rokokomode zu leugnen. Seine solide Fleißigkeit und sorgfältige Beobachtung bis ins Detail spiegeln sich in Darstellungen wie *Friedrich der Große in der Bibliothek von Sanssouci* (Abb. 72). Besonders gern malte er auch die Grenadiere des preußischen Hofes oder ganz unmilitärische Herrenbildnisse und -runden im Rokokomilieu in kleinen, intimeren Formaten.<sup>86</sup> Tatsächlich ähnelt eine Vielzahl dieser kleinen Gemälde thematisch und formal den Miniaturdarstellungen des schon zitierten Franzosen Jean Louis Ernest Meissonier. Werner hatte bei einem zweiten Parisaufenthalt in dessen Atelier gearbeitet und sich von ihm so stark beeinflussen lassen, daß man ihn als den „deutschen Meissonier“ bezeichnete.<sup>87</sup> Man schätzte Werner sehr, seine Bilder wurden direkt von der Staffelei weggekauft, und sogar in Frankreich waren sie so beliebt, daß er sich ganz in Paris niederlassen wollte, was jedoch durch den Deutsch-Französischen Krieg vereitelt wurde.

---

<sup>83</sup>Zeitungsbericht im Zentralarchiv der Alten Nationalgalerie in Berlin.

<sup>84</sup>Paul SEIDEL, Fritz Werner als preußischer Geschichtsmaler. Ein Gedenkblatt, in: Hohenzollern-Jahrbuch, 12. Jg., Berlin, Leipzig 1908, S.62-69. Die Abbildungen geben u. a. Studien aus Rheinsberg wieder.

<sup>85</sup>Über die besondere Freundschaft der beiden Künstler dürften, wie ZANGS 1992, S.134f, erwähnt ca. 60 Briefe im Zentralarchiv der Alten Nationalgalerie in Berlin Auskunft geben. Gegenstand einer öffentlichen Auseinandersetzung war die Vermutung Schaslars, daß Werner nicht imstande wäre, auch *Das Flötenkonzert* zu stechen, worauf Menzel in einem Leserbrief antwortete und den Freund verteidigte. 1868 hat Menzel - diesmal anonym - eine konstruktive Rezension verfaßt, um das öffentliche Interesse an Werners Kunst zu erhalten, der sich gerade in Paris aufhielt.

<sup>86</sup>Vgl. die Abbildungen in: SEIDEL 1908, S.62-69; Irmgard WIRTH, Berliner Maler im 19. Jahrhundert, Berlin 1990, S.431f

<sup>87</sup>In einem Aufsatz über die Berliner Künstlerwelt in der GARTENLAUBE 1877, S.518-521, spricht sich Adolf Rosenberg bereits ganz lobend über Werner aus und verweist insbesondere auf den Rokokogeschmack: „Fritz Werner, der feinste Kenner des Rococo, der mit erstaunlicher Virtuosität die wundersame Welt des chinesischen Porcellans, des Reifrocks und der Puderfrisur aus Staub und Moder auferstehen heißt, ist der „deutsche Meissonier“ genannt worden. Er trägt diesen Ehrennamen mit Recht; aber man thäte ihm Unrecht, wollte man ihn unter die Zahl der geschickten Nachahmer rechnen, die von erborgtem Glanze leben. Jeder seiner feinen, aber sicheren Pinselstriche verräth den geistvollen Meister, aus dessen Sinn heraus sich die Gestalten der Vorzeit zu einem neuen Leben emporringen. Seine Figuren haben nichts Gemachtes, nichts künstlich Anempfundenes, sondern jenen frischen Puls des Lebens, der das Erbtheil des Genies ist. Die farbenglänzenden Interieurs, in denen seine Gestalten leben, verrathen nirgends ein mühsames archäologisches Studium, ...“ Darüber hinaus lobt Rosenberg den Humor Werners. Der Umstand, daß seine Bilder direkt aus dem Atelier in Privatbesitz gelangten und nicht erst öffentlich ausgestellt wurden, erklärt für Rosenberg die für seine Begriffe geringe Popularität. Als Höhepunkt seiner künstlerischen Tätigkeit erkennt er die Rokokointerieurs. Vgl. ROSENBERG 1879, S.280f

Künstlerisch näher als Werner dürfte allerdings in seiner Anfangszeit der aus Kroatien stammende Franz Skarbina (1849-1910) Menzel gestanden haben. Mehr als zwanzig Jahre jünger, begann der Schüler der Berliner Akademie auf seinen ersten kleinen Bildchen in Öl, Gouache und Aquarell ganz bewußt, mit realistischen Szenen aus dem Berliner Straßenleben der Malweise Menzels nachzueifern.<sup>88</sup> Seinen ersten größeren Erfolg hatte Skarbina dann aber Ende der 1870er Jahre mit dem von Menzel beeinflussten Ölgemälde *Lebensabend* (Abb. 73), welches Friedrich den Großen im Park von Sanssouci zeigt. Beeindruckend fällt die Präsenz des Königs ins Auge. Trotz seiner monumental ins Bild gerückten Erscheinung, welche die Architektur des Schlosses und der Terrassenanlage im Hintergrund, den Wachposten und die Windspiele rein attributiv und eigentlich ganz überflüssig wirken läßt, trotz der Pose seiner Haltung - mit der linken Hand umfaßt er gut sichtbar eine jener verzierten Schnupftabaksdosen, die rechte stützt sich auf den Spazierstock - verleiht der eindringlich wache, auf ein scheinbares Gegenüber konzentrierte Blick dem Gemälde etwas Zufälliges und Momentanes. Die Betonung des Augenblicks ist das Erbe Menzels, das Monumentale der Auffassung Tribut an jene Zeit, die mit dem heroisierenden Image des Königs das Überzeitliche und Bleibende hervorzukehren versuchte. Die besondere Leistung Skarbinas besteht darin, die gegensätzlichen Vorstellungsweisen überzeugend in Einklang gebracht zu haben. Hier wird ein Mann scharfen Verstandes und visionären Weitblicks vorgestellt, zwar nicht der Kriegsheld, aber das Genie, welches, am Abend seines Lebens wohlwissend, die Basis für Preußens Macht und Ruhm gelegt hat - bis in die Gegenwart. Ganz nah am Geschehen fühlt sich der Betrachter, ohne daß eine naturalistische Malweise überbeansprucht werden mußte, die u. U. in ihrer Deutlichkeit das Ganze unreal oder sogar lächerlich hätte erscheinen lassen können.<sup>89</sup>

Viele Maler und Grafiker haben sich bis über die Jahrhundertwende hinaus Friedrich dem Großen und seiner Zeit gewidmet. Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zeichnen sich die zwei typischen Auffassungen schärfer ab: der anekdotische Kontext, der weiterhin der Genremalerei verpflichtet ist, ohne dabei einen gewissen offiziellen Anspruch ganz zu negieren, und das Friedrichbild militärischer Prägung, das Historienbild mit Tendenz zur reinen Schlachtendarstellung, welches im weitesten Sinne politisch gebunden ist. Weder Georg Schöbel, Emil Döpler noch Robert Warthmüller - um nur die bekanntesten der Maler zu erwähnen - gelang es jedoch, einer vielfältig schattierten Charakteristik nach dem Vorbild

<sup>88</sup> Adolf Rosenberg hat sich wenig positiv über Skarbinas Frühwerk geäußert. Er erkannte ihn zwar als Nachahmer Menzels, doch huldigte er ihm einem zu „stark prononcierten Naturalismus“. Mangel an künstlerischer Auffassung trete insbesondere in seinen Bildern der modernen Gesellschaft zu Tage. ROSENBERG 1879, S.282

<sup>89</sup> Auch Rosenberg begutachtete das Bild: „Eine Darstellung Friedrichs des Grossen, der zur Herbstzeit im Parke von Sanssouci lustwandelt (1878), zeichnete sich durch treffende Charakteristik des Königs aus. Dagegen gebrach es der koloristischen Behandlung, in welcher Skarbina noch ziemlich unsicher ist, an Kraft und Tiefe.“ ROSENBERG 1879, S.282

Menzels wirklich nahe zu kommen.<sup>90</sup> Der zeitgeschichtliche Hintergrund sorgte nun vor allem dafür, den berühmten Preußenkönig zum absoluten Helden und nationalen Vorbild zu stilisieren, welches das Menschliche und auch Fehlbare des Individuums immer weniger zuließ. Gerade dieser Umstand führt zum Befremden des heutigen Betrachters, sieht man desweiteren davon ab, wie wenig die Adepten überhaupt auch künstlerisch Wertvolles geleistet haben und - fast ausnahmslos - durch konventionelle, naturalistische Malweise kaum beeindrucken.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, ungefähr gleichzeitig mit der wachsenden Militarisierung Preußens und Berlin als „Centralpunkt des preussischen Militärorganismus“, setzte sich allmählich das neue Friedrichbild durch, welches den Feldherrn in den Vordergrund rückte.<sup>91</sup> Die Vorstellung vom siegreichen Kriegsführer wird dann im Verlauf der zweiten Jahrhunderthälfte funktionalisiert für ein nationales Deutschlandbild, welches sich spätestens seit der Reichsgründung über die Traditionen zu legitimieren versuchte. „Preußens Gloria schickt sich an, zum Vorbild für das sich einende Deutsche Reich zu werden; ...“<sup>92</sup> Und Emil Du Bois-Reymond erklärte kurz nach der Kaiserproklamation von 1871 anlässlich des 159. Geburtstages Friedrichs II. schon ganz ähnlich: „Die Geschichte des Hauses Hohenzollern ist nunmehr des neuen Deutschen Reiches Vorgeschichte, in der Preußen eine europäische Machtstellung errang. Friedrich der Große steht nun wirklich da als dieses Reiches Gründer.“<sup>93</sup> Die Wurzeln der gegenwärtigen Ereignisse in Friedrichs Zeit zu sehen, verlieh ihnen Bedeutsamkeit und eine aus der Geschichte gewachsene Berechtigung. Die Darstellung dieser Geschichte war jedoch selektiv und diente ganz plakativ den patriotischen Bedürfnissen der Gegenwart. So hieß es: „Als die langersehnte Einigung Deutschlands mit der Kaiserkrönung besiegelt war, sah man im Freudenreich für die Kunst nur noch die Aufgabe übrig, die Herrlichkeit des neubegründeten Barbarossareiches zu preisen und seine Geschichte darzustellen.“<sup>94</sup> Öffentliche Projekte wurden in Angriff genommen, so z. B. Wandbilder in der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses von dem in diesem Medium geübten Düsseldorfer Peter Janssen ganz im Stil traditioneller Historienmalerei.<sup>95</sup> Und sogar Menzel vereinnahmte man

---

<sup>90</sup>Einige weitere Künstler, die sich der friderizianischen Epoche in diesem oder dem anderen Sinne näherten, seien an dieser Stelle noch erwähnt: Oskar Wisnieski, Karl Emil Döpler, August Borckmann, Woldemar Friedrich, Carl Seiler, Johann Hamza, Fritz Roeber, Hugo Vogel, Richard Knötel, Carl Georg Koch, Albert Baur jr., Peter Janssen, Hugo Ungewitter, Rudolf Eichstaedt, Erich Mattschass, Georg Marschall.

<sup>91</sup>ROSENBERG 1879, S.283. 1859 begann eine neue Ära Preußens, die mit der Heeresreform, d. h. mit der Vergrößerung und stärkeren Militarisierung des Heeres eingeleitet wurde. Vgl. auch Ursula ELLWART, Menzels Friedrich-Bilder (1849-1860) in der zeitgenössischen Kunstkritik, in: Pantheon 46,1988, S.128f.

<sup>92</sup>MÜNCHEN 1992, S.389

<sup>93</sup>Zitiert nach DOLLINGER 1986, S.137

<sup>94</sup>Oskar ANWAND, Werner Schuch, in: Westermanns Monatshefte 99.1905/1906, S.107

<sup>95</sup>Peter Janssen malte zwischen 1884 und 1890 Situationen aus den Schlachten von Fehrbellin, Torgau und Hohenfriedberg.

nun von oben herab für diese Geschichte, indem seine Friedrichbilder für ebendiesen Zweck umgewertet wurden. Er selbst wurde zum bevorzugten und bewunderten Maler der Hohenzollern-Könige auserkoren und als Kündler preußischen Ruhms gefeiert.<sup>96</sup>

Georg Schöbel, einer der fleißigsten, preußisch-treuen Künstler, malte 1890 ein Gemälde, welches als visuelles Paradigma für diese Zeit der Friedrichheroisierung gelten kann: *Fridericus immortales* (Abb. 74), der unsterbliche Friedrich steigt, einer Vision gleich, mit dämonischem Blick, gezogenem Degen und wehender Standarte aus seiner Gruft in der Potsdamer Garnisonkirche. Darüber hinaus beschäftigte sich Schöbel neben humoristischen Themen aus dem Soldatenleben besonders mit den offiziellen Anlässen wie Staatsakten oder den bereits zur Legende gewordenen Szenen aus dem Leben des Königs, geprägt von Menzel. Wenn dieser auf einem kleinen Grisaillegemälde Friedrich mit seinen Generälen am geöffneten Sarg des Großen Kurfürsten zeigt (Abb. 75), so malte Schöbel gleich die trauernde Verehrung der Generäle an der Bahre des verstorbenen Friedrich selbst (Abb. 76), während Camphausen und Warthmüller zur Abwechslung Friedrich mit Gefolge an der Leiche Schwereins darstellten (Abb. 77). Letzteres Gemälde war berühmt und wurde für die Berliner Nationalgalerie erworben. Robert Müller (1859-1895), genannt Warthmüller, hatte in Berlin gelebt und dort an der Akademie studiert. Er und Schöbel waren noch nach der Jahrhundertwende recht populär, denn viele ihrer Werke wurden in den unterhaltenden illustrierten Zeitschriften wie *Die Gartenlaube* oder *Über Land und Meer* reproduziert.

Militärischer erscheinen die Darstellungen Werner Schuchs (1843-1918), der erst über den Architektenberuf in den 1870er Jahren zur Malerei stieß. Im Nachhinein wurden jedoch gerade seine Militärbilder, insbesondere die aus friderizianischer Zeit, im Kontext der nationalen Begeisterung gesehen. Als kennzeichnend für seine Bilder wurden Gesundheit, frische Natürlichkeit und Naivität seiner Malweise hervorgehoben, die so gar nichts Impressionistisches hätte.<sup>97</sup> Auf eine sehr naturalistische Weise stellte Schuch vor allem den soldatischen Reiter auf dem bewegten Pferd ins Zentrum seiner Bilder, die auf Camphausen verweisen (Abb. 78). Düsseldorf war auch für Schuch eine wichtige Station auf dem Wege zum Maler.

---

<sup>96</sup>Menzel, zwar nicht direkt zum Hofmaler ernannt, führte seit den 1840er Jahren eine Vielzahl von Aufträgen für den Hof aus. Seit dem Krönungsbild wurde er regelmäßig zu Hoffesten geladen. Wilhelm II. förderte und verehrte Menzel schließlich in ganz besonderem Maße. „Die zur Reichsresidenz erhobene Hauptstadt Preußens hat das Bedürfnis verspürt, einen Kaiser auch der Malerei zu proklamieren; die familienstolzen Hohenzollern wollten den plastischen Geschichtsschreiber des großen Fritz und seiner Heldentaten auffällig ehren, und des seltsamen Mannes hohes Alter läßt das Interesse an seiner bedeutenden Persönlichkeit noch fortwährend zunehmen.“ Jan VETH, *Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland*, Berlin 1904, S.50f. Untrennbar war in Berlin die Frideriziana-Mode mit einem Menzel-Kult verbunden worden. Auf Menzels Begräbnisfeier lag vor seinem Sarg der Kranz des Kaisers mit weißer Schleife, auf der mit goldenen Lettern geschrieben stand: „Dem Ruhmesverkünder Friedrichs des Großen und seiner Armee in unvergänglicher Dankbarkeit Kaiser Wilhelm II. und sein Heer.“ Vgl. LAMMEL 1993, S.107.

<sup>97</sup>ANWAND 1905/1906, S.107-122

Dollinger hält Schuchs um 1880 entstandenes Gemälde - nicht ganz berechtigt - für den Höhepunkt der friderizianischen Historienmalerei.<sup>98</sup>

Historienbilder propagandistischer Art, heute kaum noch erträglich, sind vor allem um die Jahrhundertwende von Carl Röchling produziert worden. Mit augenfälliger Ähnlichkeit, doch noch dämonischer als bei Schöbel, überstilisiert und fast bis zur Karikatur entstellt erscheint der Preußenkönig auf dem Gemälde *Friedrich der Große in der Schlacht von Zorn-dorf vor der Front des Regiments von Bülow am 25. August 1758* (Abb. 79). In aufrechter Haltung, mit stierem Blick, Säbel und Fahne tragend, schreitet er zu Fuß, einem Todesengel gleich, unversehrbar, für Volk und Vaterland dem Feind entgegen. Er geht über das bereits mit Leichen und Verletzten übersäte Schlachtfeld seinen Soldaten voraus, die sich im Hintergrund nur noch als schattenhafte Masse vor brandrot glühendem Horizont abzeichnen. Seine berittenen Generäle und Heerführer folgen Säbel schwingend und jubelnd. Kompositionell knüpft Röchling ebenfalls an Camphausens oben besprochenes Gemälde an, doch in der Verherrlichung des Krieges und dem positiven Verständnis für den rücksichtslosen Einsatz für Land und Leute noch im Angesicht des Todes läßt sich aus dieser Zeit kaum etwas Vergleichbares zur Seite stellen. Es ist bezeichnend, daß Röchling für die Heroisierung der eigenen Partei auf die nötigenfalls furchteinflößende Darstellung eines Gegenübers verzichtete und diese einseitige Sicht - ganz anders als Menzel im Hochkirch-Bild - bewußt für eine hurra-patriotische Begeisterung für einen kämpferischen, todesverachtenden Mut nutzte. Seine Bilder geben so weder die Geschichte wieder, noch haben sie den Anspruch, wahrheitsgemäß und authentisch abzubilden. Sie sind in höchstem Maße manipulativ und darum gefährlich: Röchling war der „Künder deutschen soldatischen Heldentums“ noch über die Wilhelminische Ära hinaus: mit Reproduktionen dieses berühmtesten seiner Bilder vor Augen, marschierten noch die deutschen Soldaten im Ersten und Zweiten Weltkrieg an die Front.<sup>99</sup>

Einem einzigen Künstler ist es noch gelungen, am Jahrhundertende überzeugende Historienbilder bzw. historische Genrebilder aus der friderizianischen Zeit zu schaffen. Der ebenfalls in Düsseldorf geschulte, spätere Direktor der Berliner Akademie Arthur Kampf hat die Menzelschen Bildfindungen aufgegriffen, Friedrich den Großen in Lissa gezeigt oder die Vorlagen für einen neuen Szenenausschnitt umgenutzt, wobei *Der schlafende Zieten* (Abb.

<sup>98</sup>DOLLINGER 1986, S.140. Historienbilder kann man die Reiterporträts kaum noch nennen, denn in der Regel beziehen sie sich nicht erkennbar auf ein konkretes Ereignis, sondern versetzen nur die dargestellten Personen in das sie charakterisierende Ambiente. Schuchs Vorliebe galt immer wieder und vor allem der bewegten Pferdedarstellung. Abgesehen von den militärischen Themen schätzte er auch die Landschaftsmalerei, für die er nicht unbegabt war.

<sup>99</sup>DOLLINGER 1986, S.151

80) an die Tafelrunde anknüpft, entfernt auch die Versammlung der Generäle am Bett des erschöpften Königs bei Köben oder der *Choral von Leuthen* an Menzels unvollendete Interpretation der Ansprache Friedrichs des Großen vor eben derselben Schlacht denken läßt.<sup>100</sup> Beeindruckend erhebt sich Kampfs zweites großes Werk, der *Choral von Leuthen* (Abb. 81) künstlerisch über die abgenutzte Frideriziana-Mode, indem es sich durch eine ausdrucksstarke Malweise mit kräftigen, breiten Pinselstrichen von dem typischen Detailrealismus entfernt. Einfluß auf den angenehm großzügigen Stil mag allerdings auch die Technik gehabt haben: Es handelt sich hier um ein Wandgemälde, das als Folge eines Stiftungspreises im Hause des Geheimen Kommerzienrates Leopold Peil in Düren 1887 zur Zeit der patriotischen Friedrichverehrung entstanden ist.<sup>101</sup> Das spontane Anstimmen des Chorals „Nun danket alle Gott“ nach der gegen die österreichische Übermacht gewonnenen Schlacht ist expressiv in Szene gesetzt. Die triste Stimmung von Trauer und Verzweiflung über den Tod so vieler Getreuer, deren leblose Körper am Boden liegen und sich bis an den Horizont schemenhaft abzeichnen, auch Dankbarkeit für das eigene Überleben, drücken nicht nur die Gesichter und Gesten der knieend und stehend singenden Soldaten aus, sondern spiegeln sich ebenso in der düsteren, feuchtkalten Schneelandschaft ohne jegliche Vegetation.

Auch in den anekdotischen, häufig schon zur Legende geprägten Genreszenen aus der friderizianischen Vergangenheit gingen etliche Maler zuerst von Menzels Ideen oder Bildvorlagen aus. Georg Schöbel hatte sich unter dem Einfluß Menzels und Paul Meyerheims autodidaktisch gebildet. Er malte, wie schon sein Vorbild, einen Hofball, den General La Motte Fouqué im Rollstuhl oder den spazierenden König in Sanssouci, sicherlich auch nicht unbeeindruckt von Skarbinas bekanntem Werk. *Flötenkonzert*, *Tafelrunde* oder *Friedrich der Große auf Reisen* sind immer wieder nachgeahmt oder als Muster für andere Inhalte umgenutzt worden, so z. B. letzteres als *Reise Voltaires nach Pommern* von Robert Warthmüller.<sup>102</sup> Beliebte Themen waren die Kunstbegeisterung Friedrichs oder seine teilnehmende Sorge um seine Dienstbefohlenen, die Inspizierung seiner Rekruten oder ein interessantes Gespräch mit seinen Untertanen. Rudolf Eichstaedt malte Friedrich den Großen mit dem orgelspielenden

<sup>100</sup> Arthur Kampf trat 1915 bis 1925 die Nachfolge Anton von Werners als Direktor der Berliner Akademie an. Nach seinen sehr beachtlichen Anfängen, wie den gewaltigen, dramatischen Genrebildern und den Friedrichdarstellungen gehörte er bald zu den „offiziellen“ Vertretern einer allgemein verständlichen modernen Malerei. Einem großzügigen, malerisch naturalistischen Stil und den plakativ gegenständlichen Themen blieb er in seinem langem Leben treu. Im Dritten Reich wurde er einseitig aufgrund seines monumental aufgefaßten Menschenbildes für eine deutschnationale Kunst vereinnahmt. Schriften wie die von Bruno KROLL, Arthur Kampf, Bielefeld, Leipzig 1944, geben Zeugnis davon.

<sup>101</sup> Alexander TROLL, Arthur Kampf. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk, hrsg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz 1914, S.4; Theodor VOLBEHR, Arthur Kampf, in: Westermanns Monatshefte Bd. 104, 1908, S.463-481. Eine Ölstudie befindet sich im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, Abbildung in: DOLLINGER 1986, S.142f. Die national motivierte Friedrichverehrung mag auch erklären, warum ein Privatmann den Preußenkönig als Wandmalerei schätzen konnte.

Johann Sebastian Bach in der Garnisonskirche zu Potsdam, Schöbel zeigt ihn mit Voltaire in der Bildergalerie von Sanssouci flanierend (Abb. 82) und Hüntens im Gespräch vor der Gärtnerei in Rheinsberg.<sup>103</sup> Darstellungen von Spaziergängen im Park von Sanssouci, von höfischen Vergnügungen, wie Fedor Poppes *Bei Friedrich dem Großen in Sanssouci* (Abb. 83), einem Ball oder einer Gesellschaft, wie Schöbels *Im Park von Rheinsberg* (Abb. 84), verzichten schließlich ganz auf die Abbildung des Königs. Das Friedrichsthema ist nur noch ein Mittel zum Zweck der Rokokorezeption, die sich nicht mehr von der allgemeinen Mode abgrenzen läßt und in eben diesem Kontext behandelt werden muß.

Die meisten Künstler dieser Frideriziana-Rokokomode waren - verständlicherweise - in Berlin tätig. Daß besonders auch Düsseldorf prädestiniert war für die Rückwendung in vergangene Zeiten, bald etliche Maler ebenso hier die Szenen aus Friedrichs Leben ins Bild setzten, erklärt sich gleichermaßen aus der dortigen, starken Tradition der Historienmalerei wie auch der selbständigen Entwicklung des Genres, das ja bereits in den vierziger Jahren zur Beachtung des Rokokos Anlaß gegeben hatte. Aber auch in anderen Städten nahm man die Begeisterung für das Friderizianische wahr. Der zunehmende künstlerische Austausch zwischen den großen Akademien sorgte für die Verbreitung. Louis von Hagn aus München weilte zwischen 1850 und 1853 in Berlin und machte von dort aus Studien im Stadtschloß von Potsdam und in Sanssouci, welche seinen späteren Bildern zugrunde lagen. Daß der für die Erneuerung der Wiener Genremalerei bekannte Johann Hamza (1850-1927) einen *Kriegsrat unter Friedrich dem Großen* (Abb. 85) malte, verweist allerdings weniger auf ein freundschaftliches Verhältnis zu Preußen als auf die untrennbare Verflechtung von Frideriziana und Rokokoeuphorie: Hamza bevorzugte ansonsten kleinformatige, novellistische Darstellungen aus dem Rokokomilieu.

Die Frideriziana-Rokokomode setzte sich über die Malerei hinaus bis in die heutige Zeit fort. Einen wesentlichen Beitrag leistete die persönliche Vorliebe Wilhelms II., der Frideriziana nicht nur in Bildform sammelte, sondern auch Gebrauchsgüter wie Bierhumpen oder Kaffeetassen, mehr Kitsch als Kunst, mit Friedrichs Konterfei verzieren ließ.<sup>104</sup> Als ein Meter große Porzellanfigur wurde Friedrich nach dem bekannten Schadowschen Modell von der königlichen Manufaktur in Berlin 1889 hergestellt, kleinere Figürchen zur Tischdekora-

<sup>102</sup> Vgl. Abbildung in DOLLINGER 1986, S. 139

<sup>103</sup> Eichstaedts Gemälde ist abgebildet in DOLLINGER 1986, S. 153, Georg Schöbels *Friedrich der Große und Voltaire in der Galerie von Sanssouci* in GARTENLAUBE 58, 1910, S.121, Hüntens *Vor der Gärtnerei in Rheinsberg* reproduziert in GARTENLAUBE 47, 1899, S.645.

<sup>104</sup> Eine Wandlampe in Form einer preußischen Grenadiersmütze mit dem Bildnis Friedrichs des Großen nach dem Reiterporträt Camphausens gehörte zum Privatbesitz Wilhelms II. noch im Exil. Abbildung in: Hans WILDEROTTER und Klaus-D. POHL, *Der letzte Kaiser. Wilhelm II. im Exil*, hrsg. im Auftrage des Deutschen Historischen Museums, Deutsches Historisches Museum Berlin, Gütersloh, München 1991, S.283.

tion folgten als Nippes nach. Ganz besonders schätzte der letzte deutsche Kaiser auch die Kostümierungen. Nicht nur für das Fest zu Ehren Menzels im Schloß Sanssouci wurde ein ganzer Hofstaat in die Zeit Friedrichs zurückversetzt, sondern auch im Berliner Schloß fanden Kostümbälle statt, auf welchen Wilhelm II. selbst gern als großer Kurfürst oder in friderizianischer Ausstattung erschien (*Abb. 86*).<sup>105</sup> Zum 200. Geburtstag des Alten Fritz am 24. Februar 1912 ließ Wilhelm II. ein Festspiel inszenieren, welches aus drei Bildern aus dessen Leben bestand und vertont wurde nach der „Musik von Weiland Seiner Majestät dem König“.<sup>106</sup> So fand die friderizianische Epoche auch den Weg zur Bühne und schließlich sogar auf die Leinwand. Berühmt und berüchtigt sind die Filme aus der Anfangszeit des Kinos, in denen die Ufa große Erfolge mit historischen Inszenierungen aus dem Leben des Königs er-

<sup>105</sup> G. VON LIERES UND WILKAU, Kostümfeste am Berliner Hofe einst und jetzt. Ein Beitrag zur Jahrhundertwende, in: VELHAGEN & KLASINGS NEUE MONATSHEFTE, 14. Jg. 1899/1900, I. Bd., S.529-546. 1897 fand ein großer Kostümball im Stil Friedrichs des Großen im Weißen Saal des Berliner Stadtschlusses statt, der von Emil Doepler jr. auf einer Zeichnung festgehalten wurde. Der Kaiser trug die Uniform des Regiments Garde 1. Bataillon aus dem Jahr 1797. Vgl. auch WILDEROTTER/POHL 1991, S.289f. Die Kostümfeste zu Ehren Menzels ist anschaulich beschrieben und mit Abbildungen versehen in: MODERNE KUNST in Meisterholzschnitten, IX. Bd. 1894/95, o. S. „Als er vor Jahren seine großen Historienbilder aus der Friedrich-Epoche malte, hatte er während der Entstehung seines berühmten, jetzt in der Nationalgalerie hängenden „Flöten-Concerts“ beim Hofmarschallamt um die Erlaubniss nachgesucht, das historische Musikzimmer in Sanssouci bei Abendbeleuchtung sehen zu dürfen. Die Erlaubniss war ihm damals versagt worden. - Um nun dem Meister nachträglich eine besonders glänzende Anerkennung zu Theil werden zu lassen, um seinem trachtenkundigen Auge eine kleine Freude zu bereiten, veranstaltete der Kaiser ein Costümfest in Sanssouci. Er selber empfing Menzel in der Vorhalle als Generaladjutant Friedrichs des Großen in Kürassieruniform. Der Gefeierte, obwohl völlig überrascht, hatte sich doch so schnell in die Situation gefunden, dass er den vor ihm stehenden glänzenden Officier ohne Besinnen mit den Worten anreden konnte: „Ich glaube nicht zu irren, wenn ich Se. Excellenz den Herren Generaladjutanten von Lentulus vor mir sehe, und ersuche Ew. Excellenz, Sr. Majestät dem Kaiser meinen ehrfurchtsvollsten Dank auszudrücken.“ - Der Kaiser antwortete mit einer von ihm selbst verfassten gereimten Ansprache, in welcher er den unvergänglichen Werth der Schöpfungen des Meisters in beredter Weise kennzeichnete:

„So geistverwandt, so zeitverständlich,  
von höchster Künstlerhand geweiht,  
Dass sie urkräftig und lebendig  
Noch strahlen werden in fernster Zeit.  
In Tagen noch, wo flach das Leben  
Sich hinschleppt, aller Kühnheit bar,  
Wird Menzels Griffel uns erheben,  
Denn Heldengrösse stellt er dar.“

Se. Majestät hiess hierauf die an der Colonnade aufgestellte Schloßwache einige Evolutionen ausführen und geleitete den Gast in das Musikzimmer zur Kaiserin, die dort, in hellem Atlasunterkleid mit dunkelgrünem, silberbesticktem Sammetüberkleid, ein kleines, dreieckiges Hütchen auf dem gepuderten Haar, den Mittelpunkt ihres glänzenden Hofstaates bildete. Menzel nahm auf einem Sessel Platz, der Kaiser stand ihm zur Seite. Die übrige Gesellschaft war genau nach dem Menzel'schen Gemälde gruppirt. Den Flügel umgab ein Quartett von Hofmusikern in gestickten Röcken und Perrücken, vor dem historischen Notenpult Friedrichs des Großen stand ein Flötenspieler. Es war, nach dem einstimmigen Urtheil aller Augenzeugen, ein Bild von so eigenartigem, malerischem Reiz, wie man es in ähnlicher Vollkommenheit wohl nur in ganz besonderen Fällen genießen darf.“ Das Souper fand als „Tafelrunde“ statt, desweiteren wurden Feuerwerke und Wasserspiele als Attraktionen geboten. Eine Fotografie mit Menzel und dem kostümierten Kaiser samt Wachposten und Personal in: LAMMEL 1993, S.204, Abb.157

<sup>106</sup> Das Festspiel von Joseph Lauff hieß *Der große König*. Dabei wurde z. B. eine Szene als lebendes Bild nach Camphausens Hohenfriedberggemälde gestellt. Carl Clewing mimte Friedrich II. mit dämonischem Blick, beides abgelichtet in: VELHAGEN & KLASINGS MONATSHEFTE XXVI. Jg., 1911/12, II. Bd., S.581. Vgl. auch DOLLINGER 1986, S.154.

rang, am einprägsamsten verkörpert von Otto Gebühr.<sup>107</sup> Die Popularisierung kannte keine Grenzen: Postkarten wurden gedruckt, Fotos vervielfältigt, Karikaturen und Bildwitze gezeichnet, Biersorten benannt und bald auf Wahlplakaten erneut für Politpropaganda Mißbrauch getrieben. Gespeist wurde das Interesse am Alten Fritz immer wieder neu bis in die Gegenwart des vereinten Deutschlands. Ein großer Anlaß war die Überführung des königlichen Leichnams nach Sanssouci zu der gewünschten endgültigen Ruhestatt. Darüber hinaus haben Ausstellungen in München, Berlin und Potsdam, wie *Friedrich der Große als Sammler und Mäzen* oder *Schlösser und Gärten in Potsdam Sanssouci* Anfang der 1990er Jahre ein großes Publikum angezogen und ebenso die wissenschaftliche Auseinandersetzung gefördert. Die Öffnung der Grenzen und die Freigabe der Sehenswürdigkeiten in Potsdam für den Massentourismus werden wohl auch in Zukunft das Friderizianische nicht aus der Mode kommen lassen.

#### 4. Berliner Moden

Das Berlin der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist durch seine allseits sichtbare klassizistisch geprägte Architektur bestimmt. Sie dominierte den allgemeinen Kunsteindruck, während die Malerei einem gering entwickelten offiziellen und öffentlichem Interesse entsprechend mit Porträts oder trockenen, fast vedutenartigen Darstellungen wenig glänzte. Heute schätzt man gerade diese Art von Gemälden, so von Franz Krüger oder Eduard Gärtner, als charakteristisch für das alte Berlin. Von einer Berliner Schule läßt sich dennoch kaum reden, eher von der Berliner Malerei, in der sich über Akademiezugehörigkeit hinaus durchaus Typisches feststellen läßt.<sup>108</sup> Anders als in Düsseldorf oder München, wo sich Schulen aufgrund der Anziehungskraft einzelner überragender Lehrer entwickeln konnten - man denke an Cornelius, Piloty oder Diez - hat vielleicht gerade der Mangel an einem einenden, vorbildlichen Kunstleben und -schaffen in Berlin Wege zu Traditionen und ungewöhnlichen Anregungen offengelassen.<sup>109</sup> Er bedeutete nicht nur Stagnation, sondern auch einen größeren Freiraum, selbständig Vorbilder zu wählen und sich individuell zu entfalten. Die Erfolge der Schulen hingegen lebten ausnahmslos von der Aneignung und Nachahmung auf der Basis der

<sup>107</sup> DOLLINGER 1986, S.156ff

<sup>108</sup> Schon Rosenberg hielt den Titel seiner Publikation *Die Berliner Malerschule* für einen Notbehelf. ROSENBERG 1879, S.6; vgl. auch WIRTH 1990

<sup>109</sup> Nicht übergangen werden soll natürlich die Tatsache, daß es durchaus einflußreiche Lehrer gab, wie den in Paris bei David und Rom ausgebildeten Karl Wilhelm Wach, die kleinere Schulen um sich scharten, bzw. daß die Grundlage der Düsseldorfer Malerschule entscheidend durch den aus Berlin gekommenen Wilhelm Schadow mit seinem Schülerfolge gelegt wurde.

Richtlinien ihrer zeitgenössischen Koryphäen. Bis zu einem gewissen Grad bedeutet die Schulbildung immer auch ein Abschirmen vor der individuellen, aufspürenden Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und den Traditionen, die ein vielfältigeres Kunstleben zur Folge haben kann. Menzel hat in Berlin durch seine beispiellose Beschäftigung mit der friderizianischen Epoche diesen Weg aufgezeigt, ohne dabei jedoch selbst schulbildend zu wirken.<sup>110</sup>

Die Rokokomode in Berlin wurde durch die vor Ort herrschenden besonderen Traditionen massiv begünstigt. Nicht das Offensichtliche, das Klassizistische, spielte eine große Rolle für die Malerei, sondern die Nachwirkungen des höfischen Kunstgeschmacks: Die Berliner Malerei des vorigen Jahrhunderts stand, wie Rosenberg erwähnt, „so wehrlos und ausschließlich unter dem Banne des französischen Rococo- und Zopfstils, dass von einer spezifisch Berliner Malerei nicht geredet werden kann.“<sup>111</sup> Die mögliche Rückwendung zu den lokalen Traditionen als Folge eines Mangels an zeitgemäßen Vorbildern oder Strukturen, wie den vielfach kritisierten, schlechten Studienbedingungen an der Akademie, ist somit ein weiterer Grund für die Auseinandersetzung mit dem französischen und dem friderizianischen Rokoko, wobei Menzel über die Beschäftigung mit Friedrich dem Großen eben auf genau diese Quellen verwiesen hatte.

Die wesentlichen aktuellen Anregungen kamen darüber hinaus aus dem Ausland. Schon in den vierziger Jahren, verstärkt noch mit dem fortschreitenden Niedergang der Berliner Akademie seit dem Ableben ihres langjährigen Direktors Johann Gottfried Schadow 1850, suchten immer mehr Künstler nach Ausbildungsalternativen. Bis zum Deutsch-Französischen Krieg galten die Privatschulen von Cogniet, Couture, Delaroche oder Gleyre in Paris als beste Adressen. Die zeitgenössische französische Malerei, durch Sachse in Berlin bekannt gemacht, bot mittels ihrer koloristischen Tendenzen große Anreize zur Nachahmung und hatte, nicht zu vergessen, ja auch bereits die Rokokomode in der Malerei vorweggenommen. Fast ausnahmslos alle Berliner Künstler, die spätestens seit 1860 mit Rokokobildern der herrschenden Mode entsprachen, haben einen Studienaufenthalt in Paris zu verzeichnen und kannten mit Sicherheit Beispiele der französischen Rokokomode der dreißiger Jahre auch durch Ausstellungen in Berlin.

Einer der bekannteren Berliner Rokokomalers des 19. Jahrhunderts, Oskar Wisnieski, nur wenig jünger als Menzel, hat sogar die von den Franzosen bevorzugte Technik über-

---

<sup>110</sup> Allein er wäre in der Lage gewesen, auch in Berlin eine Schule zu begründen. Hätte er das gewollt und sich voll und ganz der Akademie verschrieben, vielleicht noch den selbstdarstellerischen Ehrgeiz aufgebracht, sich wie die Malerfürsten in München und Wien in Szene zu setzen, so spräche man heute vermutlich von der Rokokorezeption und der Frideriziana-Mode als typische Merkmale einer Menzel-Schule.

<sup>111</sup> ROSENBERG 1879, S.8

nommen und eine Vielzahl seiner Rokokobilder in Aquarell gemalt (*Abb. 87*).<sup>112</sup> Weniger jedoch die Stimmung und die Darstellungsweise als das Motiv an sich, bei diesem Beispiel der Tanz im Freiem und die höfische Gesellschaft vor einer Schloßarchitektur, verweisen auf das Rokoko. Ein Kenner seines Werks entdeckte jedoch die Anregungen aus der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts: „Mit besonderer Liebe versenkte sich Wisnieski, den Vorbildern eines Watteau und Lancret nacheifernd, in das Zeitalter des Rococo. Charakter und Erscheinung der Menschen aus jenen Tagen spiegeln sich getreu in seinen Werken wider, namentlich in mehreren für Privathäuser ausgeführten dekorativen Arbeiten sowie in zahlreichen Oelgemälden, Aquarellen und Gouachezeichnungen voll Anmut und leichtfüßiger Grazie. Schöpferische Phantasie, naive Empfindung und Kompositionstalent begegnen sich häufig in Wisnieskis Bildern zu Gunsten einer novellistischen Absicht, die dem Beschauer auch an den Gegenstand der Darstellung fesselt.“<sup>113</sup> Die im Ausstellungskatalog der Nationalgalerie 1891 zitierten Gemälde und Aquarelle mit dem Hinweis „Rococo“ sind vor allem in den 1860er und 1870er Jahren entstanden. Neben dem *dolce far niente* des 18. Jahrhunderts hat sich Wisnieski dann, „sichtlich beeinflusst von Menzel“, für das Friderizianische interessiert und, „patriotisch gesinnt“, die Heldengestalten des Großen Kurfürsten und Friedrichs II. trefend verherrlicht.<sup>114</sup>

Einer der Künstler, die einen eigenständigen, offensichtlich von Menzel unabhängigen Beitrag zur Rokokomode geleistet haben, war der an der Spitze der Berliner Genremalerei der zweiten Jahrhunderthälfte stehende, 1820 geborene Karl Ludwig Friedrich Becker. Heutzutage wenig bekannt, galt er seinerzeit als einflußreicher Lehrer. Er schaffte es nicht nur zum Professor der Berliner Akademie, sondern wurde 1882 sogar zu ihrem Präsidenten gewählt und beteiligte sich auch aktiv an der Kunstpolitik.<sup>115</sup> Studiert hatte er in Berlin und München noch die klassizistisch-romantische Malerei. Er malte gekonnt antike mythologische Szenen, doch populär wurde er aufgrund seiner immer wieder als originell bezeichneten Genrebilder.<sup>116</sup> Sein Ruhm fußt auf einer koloristischen Gestaltungsweise, die für die Entwicklung der Berliner Malerei einen Wendepunkt bedeutete. Anregungen hierzu fand er nicht nur durch die

---

<sup>112</sup> Fraglich bleibt der Hinweis, daß Wisnieski sehr immobil gewesen sei, kaum Studienreisen unternommen und nur selten „einen Blick auf die lebende Kunst des Auslandes“ geworfen habe. So erwähnt im Katalog der Ausstellung der Werke von Oskar Wisnieski in der Königlichen National-Galerie 4. Dezember 1891 - 14. Januar 1892, Berlin 1891, S.3. Das hier gezeigte Bildbeispiel ist leider nicht genau zu bestimmen, es könnte jedoch identisch sein mit dem im Katalog erwähnten *Tanz im Freien*, um 1858 als Aquarellskizze entstanden, und laut Lionel von Donop damals im Besitz der Frau Professor Ida Gentz in Berlin.

<sup>113</sup> ebenda, S.5

<sup>114</sup> ebenda, S.3. Auch Wisnieski malte Friedrich den Großen bei der Ansprache in Leuthen (1887), Friedrich den Großen im Park (1883), beim Angriff (1882), etc. Vgl auch WIRTH 1990, S.433.

<sup>115</sup> WIRTH 1990, S. 427-429; vgl. auch Nicolaas TEEUWISSE, *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne, 1871-1900*, Berlin 1986, S.25, 31, 44, 90.

neue, Maßstäbe setzende belgische Historienkunst. Noch in den 1840er Jahren ging Becker nach Paris. Reisen nach Italien prägten dann seine künstlerische Physiognomie, wobei insbesondere die Aufenthalte in Venedig nachwirkten. Seine daraufhin ab 1855 entstandenen malerischen historischen Genredarstellungen, die zunächst in die Zeit der venezianischen Renaissance, später auch ins 18. Jahrhundert versetzten, sah man im Zusammenhang mit Makart. Diese auf Kostümierungen großen Wert legenden Bilder erweckten das allgemeine Interesse. Sie wurden regelmäßig in den Kunstzeitschriften wie den *Dioskuren* besprochen und führten schließlich zum weitläufigen Erfolg des Künstlers.<sup>117</sup> Ebenso die Szenen aus der deutschen Renaissance gefielen. Seine Begabung für das Stoffliche, die virtuose Darstellung der kostbaren Gewebe und Gewänder, trug zu seiner Berühmtheit bei. Diese Fähigkeit wandte er auch in seinen Rokokobildern an, die auf dem Höhepunkt der allgemeinen Mode in Arbeit waren.

Eines der frühesten dieser Bilder entstand 1860 und heißt *In der Gemäldegalerie*, eine Szene aus Figaros Hochzeit von 1874 soll das letzte und beste sein.<sup>118</sup> Ein ähnliches Thema wie das erste behandelt das Werk *Eine Bilderversteigerung* (Abb. 88), welches nicht nur durch die Maße von 1,23 auf 1,58 Meter auffällt.<sup>119</sup> Es verdeutlicht sehr anschaulich auf welche Art und Weise sich Becker mit dem Rokoko auseinandersetzte, welche Anregungen er aufnahm, welche Vorbilder und Bildmuster er als nachahmenswert erkannte. Ganz offensichtlich ist die Abhängigkeit von Watteaus *Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint* (Abb. 45), das Friedrich der Große für seine Kunstsammlungen erworben hatte. Nun auf einer Tafel vereint und näher zusammengerückt ist das Thema in freier Übersetzung übernommen worden, sind die Räumlichkeiten annähernd imitiert und sogar einzelne Gestalten, wie die im Vordergrund rechts sitzende Dame, die ihren Arm über die Stuhllehne gelegt hat, und der Bildträger links, fast genau kopiert. Auch die Gruppe, die die zur Versteigerung gebotene Aktdarstellung studiert, erinnert weitestgehend an jene prüfenden Käufer auf Watteaus Gemälde. Darüber hinaus hat Becker Gemälde von Meissonier gekannt, die zwar meist in kleinem Format, doch in der Angehensweise des Themas und den Darstellungsmitteln ganz ähnlich sind. Vor allem der mit dem Rücken zum Betrachter vor dem angebotenen Gemälde ver-

---

<sup>116</sup> „Karl Becker ist einer von diesen originellen Künstlern, deren Name man nur auszusprechen braucht, um sogleich eine bestimmte künstlerische Richtung damit auszudrücken.“ ROSENBERG 1879, S.127

<sup>117</sup> ROSENBERG 1897, S.130f schrieb: „Beckers „Karneval von Venedig“, eine pikante Maskenszene unter den Hallen des Dogenpalastes, ist fast so populär geworden wie das gleichnamige Tonstück. Sie gab den Anstoss zu einer langen Reihe ähnlich gearteter festlicher Bilder, die mit gleicher Virtuosität, mit gleicher Kraft, mit immer flotteren Pinselstrichen hingeworfen und mit steigendem Beifall aufgenommen wurden.“

<sup>118</sup> ROSENBERG 1879, S.133

<sup>119</sup> Die DIOSKUREN 17, 1872, S.48 erwähnen eine „Gemälde-Auction“ von Karl Becker, die als pikant und lebendig charakterisiert wird, und offensichtlich mit der hier besprochenen Darstellung identisch ist. Die Bilderversteigerung war Bestand der Dresdener Gemäldegalerie in Pillnitz.

harrende Kavalier läßt sich auf mehreren Darstellungen Meissoniers wiederfinden, mal in der Perspektive mehr nach rechts, mal nach links gedreht. Kleidung, Haltung, sogar der Dreispitz in den auf dem Rücken verschränkten Händen, finden sich wieder bei dem im Vordergrund stehenden Kunstliebhaber auf dem Bild *Les Amateurs de peinture von 1860* (Abb. 89).<sup>120</sup> Schließlich ist die Situation einer Versteigerung, die sich durch die Versammlung von Männern und Frauen, Prüfenden und Wartenden, den am Tisch sitzenden Verantwortlichen oder den protokollierenden Sekretär auszeichnet, den künstlerischen Anforderungen, die das Ereignis einer Testamentseröffnung stellt, durchaus vergleichbar: Wilkies Genrebild (Abb. 31) wirkt auch hier noch nach, ja hat sich auch in anderen, immer wieder neuen, aber ganz ähnlichen Szenen und Mustern bildlich fortgesetzt. Becker steht mit diesem Gemälde ganz exemplarisch für die Rokokomode in der Malerei, die parallel zur Krinolinmode, zu den Porzellan- oder Möbelimitationen in bürgerlichen Schichten nicht nur in Berlin um 1860 einen ersten Höhepunkt erreichte. Das durch Aufträge aristokratischer Kreise bereits in den 1830er und 1840er Jahren evozierte Zweite Rokoko mit ideologischem Hintergrund wurde nun als Mode von einem breiteren Publikum angenommen. Beckers Darstellungsweise entsprach dem Modegeschmack dieser Zeit in Berlin: Erst im Nachhinein erkannte man seinen glatten Stil mit der Konzentration auf die malerische Wirkung des Stofflichen als zu äußerlich und dekorativ, seine Themen als zu prunkhaft inszeniert oder als einseitig, oberflächlich und ohne Tiefgang, da ihre Gestalten als Wesen ohne seelische Regungen langweilig und charakterlos auf den Betrachter wirkten.

Der Berliner Wilhelm August Lebrecht Amberg, nur wenig jünger als Becker, an seinem Heimatort, in Paris bei Cogniet und in Italien geschult, verschrieb sich zeitlebens der Genremalerei, mit der er ebenfalls in den 1860er und 1870er Jahren seine größten Erfolge feierte. Es hieß, daß seine Bilder gefällig waren und ihre erzählerischen Inhalte dem Publikumsgeschmack entgegenkamen. Es ging um alle Schattierungen des Themas Liebe, „bald witzig, bald pikant, öfters elegisch, zuweilen idyllisch“, wie Thieme/Becker schreiben, dann um literarische Stoffe aus der Wertherzeit und um die vergangene Epoche des Rokokos, wobei gelegentlich auch ein Ausflug nach Rheinsberg zu Friedrich dem Großen gefallen konnte. Mit mehr Frische und einer großzügigen Malweise waren seine Bilder, so Börsch-Supan, nicht ohne Anspruch.<sup>121</sup> In den *Dioskuren* wird Amberg überwiegend sehr positiv beurteilt. Ende der 1850er Jahre erschienen die ersten Kommentare zu seinen im Kunstsalon von Sachse oder auf der Akademieausstellung gezeigten Bildern, in der Regel von Max Schasler

<sup>120</sup> Ernest Meissonier. *Rétrospective*, Musée des Beaux-Arts de LYON, 25 mars - 27 juin 1993, Paris 1993, S.121. Vgl auch die Skizze *Homme penché* für die Boulespieler S.114.

wohlwollend formuliert. Das 1857 ausgestellte „Genrebild“ hielt man für sehr bedeutend, Amberg selbst für einen der talentvollsten Künstler Berlins. Man sprach vom pikanten Esprit der gewählten Motive, der genialen Leichtigkeit und der anmutigen Delikatesse der Behandlung. Rosenberg nannte seine Genremalerei humoristisch-sentimental mit novellistischer Pointe, was seiner poetischen Eigenart und seinem zarten, eleganten Pinsel wohl am meisten zusagte.<sup>122</sup> Einen Eindruck seiner Kunst erhält man von dem Gemälde *Rokoko* (Abb. 90), welches eine kleine Gesellschaft bei einem Spaziergang in einem lichten und luftigen, in einer fast impressionistischen Manier ganz gekonnt gemalten Waldstück zeigt. Diese stimmungsvolle, atmosphärische Naturdarstellung, die den größten Raum der Bildfläche einnimmt, hat ihren ganz eigenen Reiz, wirkt erfrischend und lebensnah. Sie unterscheidet sich doch stark von den Landschaftsandeutungen der Rokokogemälde des 18. Jahrhunderts. Bei der Wiedergabe der Menschen spürt man Ambergs Bemühen um Psychologisierung. Gefühlvolle, zarte Regungen und die entsprechenden differenzierenden Charakterisierungen waren für ihn hier von Bedeutung. Sie geben die Darstellung ohne Zweifel als ein Produkt des 19. Jahrhunderts zu erkennen, die durch die Tracht der herrschenden Rokokomode verpflichtet ist. Nur eine Gestalt, nämlich der Gitarrespieler weiter im Hintergrund, ließe sich in einem Gemälde von Watteau oder Lancret denken.<sup>123</sup> Allerdings ist die Popularität Ambergs - seine Bilder waren bis in die 1890er Jahre über Berlin hinaus bekannt und beliebt, denn sie wurden in Magazinen wie *Die Gartenlaube* reproduziert - genau wie diejenige Beckers später stark gesunken. Etliche hielten Ambergs Genrebilder für alles andere als große Kunst. Als Durchschnittsmalerei hätten sie nur den Zeitgeschmack befriedigen können, kein Mensch habe mehr nach ihnen gefragt, als dieser sich änderte! Hinsichtlich der Modethemen aus der Rokokozeit ist die Kritik verständlich, doch ihre delikate Darstellungsweise hätte es erlaubt, Amberg ein würdigeres Gedenken innerhalb der Berliner Malerei einzuräumen. Nachdem sein Nachlaß gesichtet worden war, mußte man gestehen, daß seine Bilder zu den feinsten Erscheinungen der deut-

---

<sup>121</sup> Helmut BÖRSCH-SUPAN, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760 - 1870*, München 1988, S.85

<sup>122</sup> ROSENBERG 1879, S.72

<sup>123</sup> Über den Inhalt und die gefällige Farbgestaltung gibt eine knappe Beschreibung im Zentralarchiv der Alten Nationalgalerie in Berlin weiter Auskunft: „In Abwesenheit der Fürstlichkeiten vergnügt sich die höfische Dienerschaft auf einem Spaziergang durch den alten, herrlichen Park von Buchen und Eichen, dessen sattes Grün durch lustige Sonnenflecken erhellt wird. Die verliebten Herren tragen bunte Kostüme, der Sekretär im Vordergrund dunkelgrau und der Kammerdiener mit der Laute roten Rock, gelbe Weste und dunkelbraune Beinkleider. Die Dame im Vordergrund hat ein kornblumenblaues Kleid und Strohhut, dazu rote Schuhe. Die Dame auf dem Esel trägt rosa Kleid und dazu einen gelben Sonnenschirm.“ In den DIOSKUREN 4, 1859, S.9 wird das Gemälde Ambergs erwähnt: Der „Spaziergang im Buchenwald“ mit jungen Damen in elegantem Kostüm, Sonnenschirm und Hut könnte identisch sein und gibt folglich einen möglichen Datierungshinweis.

schen Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu zählen sind - eine Erkenntnis, die wiederum, unberechtigtweise, nicht bis in die Gegenwart Bestand hatte.<sup>124</sup>

August Borckmann ist neben Becker und Amberg der in den *Dioskuren* namentlich am häufigsten zitierte Berliner Künstler, welcher mit dem Rokoko in Verbindung gebracht wurde. Dieser Dritte im Bunde, 1827 geboren und ebenfalls Schüler der Berliner Akademie, unterscheidet sich allerdings insofern von seinen Kollegen, als daß für ihn fast ausschließlich die Darstellung geschichtlich bekannter Persönlichkeiten mit dem Schwerpunkt aus dem 18. Jahrhundert von Interesse war, die er in zeitgemäße Kleidung und Umgebung versetzte. Er galt explizit als Maler des historischen Genres und wurde als solcher sogar den strengen Maßstäben Schaslars gerecht. Seit 1856 beschickte er fast regelmäßig die Berliner Akademieausstellungen mit Themen wie *Goethes Ankunft in Sessenheim*, *Friedrich der Große erteilt Audienz in der Bildergalerie in Sanssouci* (1878), *Mozart und Beethoven*, *Ein Bibliothekszimmer der Königin Charlotte* oder *Mozart und seine Schwestern spielen vor der Kaiserin Maria Theresia* (1881). Überhaupt waren Beethoven und Mozart neben Friedrich dem Großen seine am liebsten im Bild behandelten historischen Persönlichkeiten.<sup>125</sup> In weiten Kreisen bekannt war sein Gemälde *Eine Festtafel zu Ehren Mozarts bei Schikaneder* von 1879, denn es wurde ein Jahr später in der *Gartenlaube* in einer grafischen Nachbildung publiziert.<sup>126</sup> In Sanssouci schätzte man die 1874 entstandene Darstellung *Voltaire im Voltaireszimmer* (Abb. 91). Im Vordergrund stand hier allerdings die Interieurdarstellung, denn der sehr klein gemalte Philosoph hebt sich kaum vor der verzierten, reich im friderizianischen Rokoko dekorierten Kulisse ab. Borckmanns Kompositionen galten allgemein als überaus gelungen, sein Kolorit als tief, klar und farbig, wenn auch gelegentlich zu materiell.<sup>127</sup> Ebenfalls seine Genrebilder, die keine bekannten Figuren in den Vordergrund stellen, fanden Anerkennung und hielten dem kritischen Blick Schaslars, der erst zögerlich der reinen Rokokomalerei Berechtigung zuerkannte, stand.<sup>128</sup>

<sup>124</sup> Adrian Lukas MÖLLER, Wilhelm Amberg, ein vergessener großer deutscher Maler des 19. Jahrhunderts, in: Westermanns Monatshefte, Bd.158, Heft 945, 1935, S.241-244

<sup>125</sup> Auch im Zentralarchiv der Alten Nationalgalerie in Berlin finden sich weitere Bildtitel, die vor allem auf Darstellungen mit Szenen aus Beethovens und Mozarts künstlerischem Leben verweisen. An Liotards *Schokoladenmädchen*-Typ erinnert *Nicht naschen*.

<sup>126</sup> GARTENLAUBE 28, 1880, S.280/81

<sup>127</sup> DIOSKUREN 7, 1862, S.361

<sup>128</sup> DIOSKUREN 8, 1863, S.367f. Der Bericht aus dem Berliner Kunstverein belegt: „Borckmann versetzt uns in die Zeit der Allongeperücken mit seinem „Abschlägigen Bescheid“ zurück. Bei solchen Themen, deren Hauptpointe in der Charakteristik einer bestimmten Zeitperiode, wie hier des Rokoko, besteht, würde es eine Ungerechtigkeit sein, noch eine tiefere, genrehafte Begründung des Motivs zu verlangen. Was das Bild im Sinne des Künstlers will, leistet es auch, namentlich in Betreff der delikaten und etwas koketten Art der Behandlung, welche dieser Art von Sujet durchaus entsprechend ist. Technisch betrachtet, offenbart sich ein entscheidender Fortschritt in der koloristischen Behandlung.“

Ein anderer Rokokomaler, noch derselben Generation, der seit Mitte der 1860er Jahre in Berlin Furore machte und in den *Dioskuren* wiederholt Beachtung fand, ist der aus dem Elsaß stammende Jean Lulvès. Seine ersten künstlerischen Schritte machte er in Paris, studierte dann bei Steffek in Berlin und ging bald darauf nach Moskau, wo er mit Wandmalereien im Kreml beauftragt wurde.<sup>129</sup> In Berlin übernahm er Auftragswerke für reiche Bürger, wie den Bankier Krause, die ihm ein gutes Auskommen ermöglicht haben dürften. Genrebilder im historischen Kostüm, insbesondere des 18. Jahrhunderts, mit z. T. drastischem Humor und prägnant charakterisierten Figuren folgten 1862, als er zuerst die Akademieausstellung besuchte. Gemeinsam mit Karl Emil Doepler arbeitete er an den *Blättern für Kostümkunde*, die auf gründlichen Trachtenstudien basieren, was auch als Hinweis auf die Authentizität seiner historischen Genre- und Kostümbilder gelten kann. Schon Rosenberg hat die historische Treue seiner Darstellungen gewürdigt.<sup>130</sup> Allein seine Farbbehandlung wurde gelegentlich als etwas zu bunt moniert. Sie war jedoch nicht von unharmonischem Eindruck, was sogar von Fontane bemerkt und kommentiert wurde.<sup>131</sup>

Viele der Berliner Rokokomodemaler dieser Generation, die in der zweiten Jahrhunderthälfte Erfolge zu verzeichnen hatten, sind heute kaum noch namentlich überliefert, geschweige denn ihre Bilder bekannt. Hermann Julius Schlösser, Konstantin Cretius und Georg Reimer, Friedrich Kraus und Philipp Arons sind selbst in der einschlägigen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts nur selten oder ganz am Rande erwähnt. Auch in neueren Publikationen wie derjenigen von Irmgard Wirth oder der penibel gründlichen Sammlung Börsch-Supans, sind nur wenige Rokokokünstler zu entdecken. Gäbe es nicht die Berichte über die Kunstausstellungen, die nicht nur die Namen sondern auch ausführliche Bildbesprechungen liefern, man wüßte heute kaum etwas über die Rokokomode in der Malerei.<sup>132</sup> Vor allem die *Dioskuren* als maßgebliche Kunstzeitschrift zwischen 1856 und 1875, die zudem noch in Berlin herausgegeben wurden, bieten einen tiefen Einblick in das Kunstleben der Stadt und verdeutlichen die Stellung der Rokokomalerei ebendort und im 19. Jahrhundert überhaupt. Als kontinuierliche Aufgabe einer respektablen Historien-, historischen Genre- und Kostümmalerei nimmt das Rokoko in den 1860er und 1870er Jahren einen beachtlichen Raum im Kunstschaffen nicht nur der Berliner Maler ein.

---

<sup>129</sup> WIRTH 1990, S.434

<sup>130</sup> ROSENBERG 1879, S.319

<sup>131</sup> WIRTH 1990, S.435 zitiert: „Der Maler hat eine gute Schule durchgemacht; er versteht zu komponieren, beherrscht das Material und hat, wenigstens im Detail, einen Sinn für die Farbe.“ Eine Abbildung ist auf derselben Seite beigelegt.

<sup>132</sup> Auch TEEUWISSE 1986, S.14f wies darauf hin, daß für das Berliner Kunstleben, insbesondere für die Periode 1871-1900, vor allem die Berliner Tageszeitungen wie Vossische Zeitung, Berliner Tageblatt, Nationalzeitung und Berliner Börsen-Courier zunehmend Informationen bieten.

An den anspruchsvolleren Werken, wie die oben besprochenen von Amberg, Becker oder Borckmann, läßt sich die potentielle Qualität dieser bis heute fast in Vergessenheit geratenen historistischen Kunstrichtung erahnen, die insbesondere in den immer wieder so bezeichneten Krisenzeiten des Berliner Kunstlebens zuwischen 1850 und den 1880er Jahren wenigstens dem modebewußten Publikum Erfreuliches bieten konnte.<sup>133</sup> Viele nicht mehr bekannte Bilder jener kleineren Maler sind als eine dem Zeitgeschmack verpflichtete Gebrauchskunst zu werten, die vermutlich direkt aus den Ateliers an die Wände der Boudoirs und Salons der Adels- und vor allem der gründerzeitlichen Bürgerpaläste gelangte und für den Konsum und die „beglückende Kompensation“ der damaligen Oberschicht, wie Lammel schreibt, gedacht war.<sup>134</sup> Die Biographien dieser Maler weisen oft Parallelen auf - man denke an den Parisaufenthalt -, und ebenso ähneln sich ihre Bilder wie auch deren Charakterisierungen: Aarons war Schüler der Berliner Akademie und Cogniets in Paris. Man lobte die treffliche Behandlung der Stoffe - seine Genrebilder zeigen meist Kavaliere der Rokokozeit in der Art Meissoniers - und die virtuose Malweise der kostbaren Materialien. Seine Porträts waren von großer Zartheit und Eleganz und seinerzeit sehr geschätzt. Reimers kleine Kabinettstücke galten als geistreich in ihrer Rokokomanier, und Leopold Güterbock, der neben der Orientalmalerei die historische Anekdote pflegte, stellte seine Rokokobildchen auf der Akademieausstellung in Berlin und im Glaspalast in München zur Schau. Die Künstler waren aufgrund ihrer Darstellungen aus der Rokokozeit berühmt, beschränkten sich jedoch nicht auf diese Epoche, sondern malten auch Szenen aus dem 16. oder 17. Jahrhundert, gelegentlich auch aus dem Mittelalter oder fantastische Vorstellungen fremder Kulturen in fernen Ländern, die ebenfalls den Bedürfnissen des Marktes entgegenkamen. Anregungen fand man inzwischen nicht nur in der forschenden Auseinandersetzung mit der vergangenen Zeit, sondern vor allem auch im Austausch mit anderen Rokokomalern aus Düsseldorf, Karlsruhe und vor allem München. Die Akademische Ausstellung in Berlin, zuerst im zweijährigen, seit 1876 mit zwei Ausnahmen im jährlichen Turnus, der Kunstverein und auch die Kunstsalons von Sachse oder Lepke boten das nötige Forum. Die *Dioskuren* belegen, daß Bilder der in Düsseldorf und München tätigen Rokokomalern Otto Erdmann und Louis von Hagn regelmäßig, Darstellungen von Heinrich Lossow, Pancraz Koerle, Jakob Emanuel Gaisser oder Josef Munsch aus München, von Karl Hoff aus Karlsruhe, auch von Vautier, Knaus und dem Franzosen Meissonier häufiger in Berlin zu sehen waren und so die Interessierten zur Nachahmung aufforderten.

---

<sup>133</sup> Vgl. das generell vertretene Urteil über die offizielle „Kunstunfähigkeit“ Berlins bis zum allmählichen Eindringen der Moderne Ende der 1880er Jahre, ausführlich beschrieben bei TEEUWISSE 1986.

<sup>134</sup> LAMMEL 1988, S.109

Die jüngere, seit ungefähr 1840 geborene Künstlergeneration erlebte die Rokokomode um 1860 als ganz aktuell. Diese Maler dürften in ihrer Ausbildungszeit selbstverständlich und ohne wesentliche Vorurteile mit der Kunst des 18. Jahrhunderts konfrontiert worden sein, was natürlich nicht nur für Berlin galt. Auch sie haben sich, und wenn nur als „Fingerübung“, neben anderen Stilen irgendwann einmal dem Rokoko zugewandt, manchmal auch nur ein Glanzstück angefertigt, das ihren Ruf als Rokokomaler begründete. In diesem Sinne ist wohl die *Vornehme Kundschaft* (Abb. 92) von Wilhelm Claudius, der nur vorübergehend in den 1870er Jahren in Berlin tätig war, einzuschätzen. Ganz humoristisch malte er den Besuch eines alternden Kavaliere im Schneideratelier, der sich mit arroganter Miene Maß nehmen läßt. Der aus Düsseldorf stammende Josef Scheurenberg wurde erst 1893 zum Professor an die Berliner Akademie berufen, doch sein *Ländliches Fest im 18. Jahrhundert* (Abb. 93) von 1878 galt ebenfalls als Meisterstück, das immer wieder im Kontext der Berliner Malerei zitiert wurde. Es wurde vor 1930 für die dortige Nationalgalerie erworben. Seit 1873 hatte sich Scheurenberg der Kostümmalerei zugewandt, Szenen des 18. Jahrhunderts folgten in den achtziger Jahren, die sich laut Seubert durch ein tiefes, gesättigtes Kolorit und eine sorgfältige Durchbildung namentlich der Gewänder auszeichnen. Die Situationen selbst erinnern allerdings wenig an Typisches wie das Höfische oder Gezierte in der Kunst des 18. Jahrhunderts, sondern haben etwas Naturverbundenes, fast Bäuerliches. *Das Liebespaar in der Rosenlaube* (Abb. 94) von 1882 kommt mehr wie die komstümierte Dienerschaft eines gutbürgerlichen Haushalts des 19. Jahrhunderts daher, die unbeobachtet hinter dem Küchengarten zarte Bande knüpft, als ein graziös tändelndes Paar im Stil Watteaus. Vermutlich aber ist es gerade diese latent vorhandene Gegenwartsnähe, die über das ästhetische Gefallen an der virtuosen Darstellungsweise der Materialien emotionales Verständnis am Inhalt aufkommen ließ und so zum Publikumserfolg beitrug.

Es scheint, daß der persönliche Geschmack einhergehend mit den Publikumsvorlieben für viele ganz willkürlich die Richtung ihrer Malerei bestimmte. Die zunehmende Verfügbarkeit aller vergangenen Stile, die Bereitstellung der Kostüme in Bildsammlungen und Nachschlagewerken und der künstlerische Austausch nicht mehr nur auf regionaler und nationaler, sondern auch auf internationaler Ebene waren Voraussetzungen und Nahrung für die Rokokomode bis über die Jahrhundertwende hinaus. Es sind die Künstler dieser Generation, die dem Stilpluralismus im Kunstgewerbe nun den der Malerei uneingeschränkt entgegengesetzten und zur pompösen gründerzeitlich-historistischen Salonkunst im Sinne Makarts überleiteten. Das Rokoko im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts läßt sich als „Repertoirekunst“ bezeichnen, die nicht mehr zuallererst einen Beitrag zur Klärung historischer Vorstellungen, wie es

noch bei Menzel der Fall war, leisten mochte, sondern nach öffentlichem Bedarf und persönlichen Bedürfnissen entstand. Dabei zeigt sich, daß nicht nur das Rokoko generell als Modemalerei gefragt war. Relativ fest umrissene, untergeordnete Themen kamen dem Zeitgeschmack entgegen, denn immer wieder finden sich vergleichbare Inhalte und Szenen, manchmal nur geringfügig variiert. Diese Modethemen innerhalb der Rokokomode deuten auf einen funktionierenden Absatzmarkt hin. Sie entsprachen der Vorstellung von dem, was man für das Rokoko als charakteristisch empfand. Für Berlin war dies das Friderizianische, die genrehafte und militärische Welt Friedrichs des Großen, dann, wie überall, harmlose Schäferidyllen und das dolce far niente, wie von Amberg, Wisnieski oder Scheurenberg vorgeführt, die Herrenrunden à la Meissonier, die Kunstversteigerung oder der Ausstellungsbesuch wie er von Becker behandelt wurde, Maskenbälle und Karnevalszenen, so von Skarbina geboten oder ein weiteres beliebtes Rokokothema, die Jagd und Sportmalerei, die Reiter im Kostüm, zu Pferde oder bei der Rast zeigt, so z. B. von Karl Georg Koch (*Abb. 95*).

Diese Art der Rokokomalerei hielt an einem gängigen Kunstgeschmack fest und zeigte, was ein kaufkräftiges, konservatives oder wenig wirklich kunstgebildetes Publikum sehen wollte. Die modernen internationalen Tendenzen, wie das Eindringen der Pleinairmalerei in Berlin seit den 1880er Jahren, des Impressionismus' und aller folgenden Sehweisen und Stile, wurden weitestgehend ignoriert, wozu auch die miserable rückwärtsgewandte Kunstpolitik beitrug. Die Schere zwischen Moderne und Mode öffnete sich gegen Jahrhundertende immer weiter, wobei nicht weniger Künstler sich dem Rokoko zuwandten, sondern immer mehr und viele noch die Vereinfachung von Druck- und Reproduktionstechniken für sich nutzten. Das Öldruckverfahren trug zur Veränderung des Konsumverhaltens bei, das zu einer zunehmenden Funktionalisierung des Bildes als reiner Wandschmuck auch in unteren Bevölkerungsschichten führte. Daß man gerade hier nun in der Orientierung an den höheren Sozialschichten auch am Rokoko Gefallen fand, belegen die vielen entsprechenden Bildbeilagen in den bereits zitierten populären Magazinen, vor allem auch in der Berliner Zeitschrift *Moderne Kunst*, wie auch die Produktionen der vielen kleinen und kleinsten Maler, die immer wieder dieselben Themen kaum variiert auf den Markt warfen. Andererseits blieb eine bestimmte Vorstellung vom Rokoko auch für die moderne Malerei attraktiv, die nun in einer ganz neuen Darstellungsweise Themen des 18. Jahrhunderts wie Maskenspiel und Tanz, Tändelei und Schäferidyllen ebenfalls umsetzte. Dieses soll jedoch in einem anderen Kontext zur Sprache kommen.

## 5. Innovation und Tradition in München

Auch in München fand seit der Jahrhundertmitte das Rokoko mehr und mehr Verbreitung in der Malerei, parallel zur Rezeption in den anderen Kunstgattungen und in der Kleidermode. Anders als in Berlin gab es hier zuvor keine so herausragende Künstlerpersönlichkeit wie Adolph Menzel, die vorbildlich die Welt des 18. Jahrhunderts im Bild erschloß und Methode und Muster zur Nachahmung bereitstellte. Das friderizianische Rokoko war im allgemeinen fremd, die in Sanssouci und Berlin gesammelten französischen Kunstwerke des 18. Jahrhunderts den meisten unbekannt und die zeitgenössische Malerei, wie sie in Paris vertreten war, nur wenigen vertraut. München stand vor 1850 mehr als irgendein anderer Ort im deutschsprachigen Raum unter dem Einfluß nazarenischer Historienmalerei und einer linienbetonten repräsentativen Idealkunst. Die offizielle Förderung sorgte vor allem für eine öffentliche, monumentale Freskomalerei, wie sie noch lange in der Cornelius-Tradition von Kaulbach und seinem Kreis vertreten wurde. Erst nach der Jahrhundertmitte führte Piloty, geschult durch den belgischen Kolorismus und den französischen Maler Paul Delaroche, eine theatralisch-illusionistische Geschichtsmalerei ein, in deren Rahmen auch das Rokoko große Bedeutung erlangte: Kaum einer von Pilotys Schülern wandte sich nicht irgendwann einmal dem 18. Jahrhundert zu. Hier fand die Rokokomode in der Malerei ihre größte Verbreitung und ihre erfolgreichsten sowie populärsten Vertreter. Die Selbstinszenierungen des bayerischen Königs Ludwig II. um 1870 sorgten darüber hinaus für Auftragsarbeiten im Rokokostil, ebenso wie ein aufstrebendes, kaufkräftiges und modebewußtes Bürgertum die Spezialisierungen der Künstler finanzierte.

Einige wenige Maler haben jedoch früher oder unabhängig von Piloty einen Blick in die vergangene Zeit getan. Jeweils unterschiedliche Anregungen haben sie zum Rokoko geführt. Zu ihnen gehörten zunächst Arthur von Ramberg und Louis von Hagn, die ihre großen Erfolge um 1860 feierten. Sie wurden vom Münchner Publikum außerordentlich verehrt, und nach Uhde-Bernays standen ihre Gemälde in dieser Zeit sogar in höherer Gunst als Pilotys Historienbilder.<sup>135</sup> Kritiken und Ausstellungsberichte in den gängigen Kunstzeitschriften bestätigen dies.<sup>136</sup> Die Beliebtheit Hagns war bis weit in die 1870er Jahre ungebrochen. Immer wieder werden seine Rokokobilder erwähnt und aufgrund des außergewöhnlichen Reizes

<sup>135</sup> Hermann UHDE-BERNAYS, *Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert*, 2. Teil: 1850-1900, neu hrsg. von Eberhars RUHMER, München 1983, S.64

<sup>136</sup> In den *Dioskuren* ist Hagn einer der am häufigsten erwähnten Rokokomalers. Er wird als der „Rokokomaler par excellence“ bezeichnet. *DIOSKUREN* 9, 1864, S.390

ihres Kolorits sowie der geschmackvollen malerischen Behandlung einhergehend mit einer großen Auffassung der Form gelobt.<sup>137</sup>

Louis von Hagn (1819-1898) erscheint noch heute als interessante Künstlerpersönlichkeit, denn er ist einer der wenigen Maler, die bis in die Gegenwart einen ganz beachtlichen Ruf genießen, wenn auch nicht ausschließlich aufgrund seiner Rokokobilder. Er war mir Lenbach und Böcklin bekannt und wurde von Graf Schack, in dessen Galerie sich mehrere Werke von ihm befinden, sehr geschätzt. Seine Karriere begann jedoch erst auf Umwegen. Zunächst hatte er die militärische Laufbahn eingeschlagen. Anlässlich eines Besuches bei seiner Schwester in Berlin, der Schauspielerin Charlotte von Hagn, lernte er den Marinemaler Wilhelm Krause kennen, in dessen Atelier er noch vor 1840 eintrat. Ob sich Hagn bereits in dieser Zeit mit dem friderizianischen Rokoko oder mit Menzel und dessen Arbeiten vertraut gemacht hatte, ist zu bezweifeln. Zunächst ließ sich Hagn weiter an der Münchner Akademie bei den Genre- und Landschaftsmalern Clemens und Albert Zimmermann ausbilden sowie bei Peter von Hess. 1846 ging er als erster der jungen Münchner Künstlerschaft - so Thieme/Becker - nach Antwerpen. Nach der Ausstellung der belgischen Historienbilder Anfang der vierziger Jahre war die dortige Akademie in den Ruf gelangt, für eine koloristische Ausbildung besonders geeignet zu sein. Seine Lehrer waren Eugène François de Block, der im In- und Ausland durch seine Genrebilder bekannt war, und Gustaf Wappers, der damalige Direktor der Koninklijke Academie voor Schone Kunsten.<sup>138</sup> Wappers galt als führender Künstler, der seine ersten sensationellen Erfolge mit Riesenleinwänden aus der aktuellen belgischen Geschichte landete, die dem erwachten Nationalbewußtsein des jungen Staates Nahrung boten. Seine gelegentlich als theatralisch empfundene Darstellungsweise knüpft an die Tradition der großen Malerei des 17. Jahrhunderts an, doch seine späteren Werke beurteilte man als nicht mehr so überragend. Ob Wappers in der Zeit von Hagns Aufenthalt in Antwerpen bereits Rokokobilder malte oder erst nach 1850, als dort französische Einflüsse verstärkt Eingang in die moderne Malerei fanden, ist ungewiß. Sicher ist, daß Wappers 1853 nach Paris übersiedelte und so das Rokokobild *Jonge kunstenaars in mijmering* (Abb. 96) 1857 ebendort entstanden sein muß. Auch Hagn ging im selben Jahr für einen längeren Aufenthalt in die französische Metropole, was die Fortsetzung des Kontaktes und des Erfahrungsaustausches zwischen den Künstlern nahelegt.<sup>139</sup> Anstöße für eine besonders malerische Auffassung

<sup>137</sup> In diesem Sinne von Friedrich Pecht, in: ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST, hrsg. von Carl Lützwow, 1. Bd., Leipzig 1866, S.57

<sup>138</sup> Wappers war Direktor zwischen 1840 und 1853. Vgl. Gustaf Wappers en zijn School, Ministerie van Nederlands Cultuur, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 26 juni tot 29 augustus 1976, ANTWERPEN 1976

<sup>139</sup> Das Ölgemälde *In der Scheune*, welches 1854 von Hagn in Paris malte, offenbart den belgisch-französischen Einfluß durch die feinen Valeurabstufungen und die differenzierte Lichtbehandlung sowie die Aufnahme der

und historische Themen innerhalb der Gattung des Genres dürfte Hagn allerdings bereits in Antwerpen aufgenommen haben.

Entscheidenden Einfluß auf Hagns Motivwahl übte ein weiterer Berlinaufenthalt aus: Zwischen 1850 und 1853 wurde er hier ansässig und beschäftigte sich intensiv mit dem friderizianischen Rokoko. Er machte Interieurstudien in den Schlössern von Potsdam und Sanssouci. Das bedeutet, daß Hagn bewußt die aktuellen Strömungen vor Ort aufnahm und nun sicherlich auch die Arbeiten Menzels kennenlernte. Vielleicht sind die *Figuren in Rokoko* (Abb. 97) dieser Periode seines Schaffens zuzuordnen. Das studienartige Gemälde zeigt eine Vielzahl von Gestalten in Rokokotracht, die weitestgehend auf Vorbilder französischer Malerei des 18. Jahrhunderts verweisen, welche dort - und natürlich in Frankreich zu sehen waren: In den folgenden Jahren in Paris ließ Hagn ebenfalls entsprechende Vorbilder auf sich wirken. Nachvollziehbar sind sie in den Darstellungen aus Versailles, welche er in Genre- und Landschaftsszenen verarbeitete.<sup>140</sup> Weitere Impulse gingen von Malerkollegen und Lehrern aus. Hagn studierte bei Delaroche, Cogniet und Robert-Fleury, aber am meisten ließ er sich von Meissonier und den Belgiern Florent Willems und Alfred Stevens inspirieren. Willems hatte sich auf Genrebilder im Kostüm des 16. und 17. Jahrhunderts spezialisiert. Seine gekonnte, glatte Manier perfektionierte er hinsichtlich der Atlas-, Brokat- und Samtkleider der eleganten Damen und Kavaliere, daß man ihm den Titel eines modernen Terborch zukommen ließ. Stevens, der von dem bereits in den dreißiger Jahren dem Rokoko zugetanen Camille Roqueplan und auch Willems unterrichtet wurde, nannte man „maître de la vie amoureuse“. Er schilderte das luxuriöse, elegante Leben der Gesellschaft im Zweiten Kaiserreich, insbesondere der nach der letzten Mode gekleideten Krinolinendamen im Stil der Kaiserin Eugénie. erinnert man sich jetzt noch der Herrenrunden des 18. Jahrhunderts, für die Meissonier gefeiert wurde, so erscheinen Hagns gesteigertes Interesse am Rokoko und die Aneignung einer malerischen und koloristischen Darstellungsweise als unvermeidbare Konsequenz.

---

Tradition der niederländischen und flämischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Vgl. Horst LUDWIG (Bearb.), Malerei der Gründerzeit. Gemäldekataloge der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Bd. VI, München 1977, S.70

<sup>140</sup> 1857 heißt es zu einem bei Sachse gezeigten Gemälde (vermutlich von Max Schasler formuliert), welches unter dem Eindruck seines Parisaufenthaltes entstanden ist: „...fesselt unsere Aufmerksamkeit zunächst ein höchst verdienstliches Werk von Louis von Hagn. „Versailles zur Zeit Ludwig XV.“ Es stellt eine promenierende Gesellschaft von Kavallieren und Hofdamen an dem durch seine großartigen Wasserkünste berühmten Neptunsbassin im Garten von Versailles dar. Zwar ohne jene tiefere Beziehung und innere Aktion wie das auf der vorigen Berliner Kunstausstellung befindliche treffliche Bilde des Künstlers, theilt es doch mit ihm dieselbe Feinheit des Kolorits und dieselbe geistreiche Auffassung in der individuellen Charakteristik. Hierin hat in der That Hagn etwas sehr Bedeutendes geleistet. Man fühlt den koketten Esprit, die liebenswürdige Frivolität der damaligen Konversation aus der Haltung und Bewegung der Figuren mit prägnanter Wahrheit heraus. Vgl. DIOSKUREN 2, 1857, S.170

1855 kehrte Hagn nach München zurück, 1858 hatte er seinen ersten durchschlagenden Ausstellungserfolg.<sup>141</sup> Wie auch Piloty importierte er die künstlerischen Erfahrungen aus Paris und sorgte darüber hinaus dafür, daß das Gesellschaftsbild mit Szenerien des Dixhuitième endgültig auch in München als bildwürdig erkannt wurde.<sup>142</sup> Besonders gelungen erscheint hierfür Hagns Farbwahl. Während viele der modernen Rokokomaler einfach nur bunter malten, hat sich Hagn ganz offensichtlich an der Palette der Maler des 18. Jahrhunderts orientiert und zu zarten Pastelltönen gegriffen. Neu und für seine Malerei typisch ist weiterhin, daß er nicht nur das französische 18. Jahrhundert, sondern auch die höfische Rokokogesellschaft in einem südländisch anmutenden Park vor antiker oder barocker Kulisse zur Anschauung brachte (*Abb. 98*). In diesen Bildern zeigt sich wieder, wie gut es Hagn verstand, die aktuellen Eindrücke zu verinnerlichen, die er in letztem Fall auf Reisen nach Rom und Florenz in den Jahren von 1863 bis 1865 gesammelt hatte. Diese Darstellungen dürften gerade der Italienliebe und dem Kennerblick des Grafen Schack entgegengekommen sein, der die Kunst der Deutschrömer als zukunftsweisend erkannte und wohl auch Hagn in dieses Umfeld plazierte.

Louis von Hagn kann als begabter, aber anpassungsfähiger Maler gelten. Er war innovativ, nicht aber wirklich initiativ, wenn auch seine Arbeiten dazu beigetragen haben, daß das Rokoko in München Fuß faßte.<sup>143</sup> Er war in der Lage, die modernsten Strömungen der Kunst seiner Zeit zu erkennen und sie ganz gezielt an ihren zentralen Orten aufzusuchen und aufzunehmen: Für einen malerisch koloristischen Stil zog es ihn nach Antwerpen und auch nach Paris, wo er, wie seine Bilder offenbaren, ebenfalls mit der Schule von Barbizon in Berührung kam. In Italien erkannte er später das zukünftige Sehnsuchtsland für eine die Emotionen ansprechende Stimmungsmalerei. Seine hier immer wieder in Szene gesetzten vornehmen Frauengestalten lassen noch an Stevens denken; daß auch Böcklin auf ihn Eindruck machte, glaubt man zumindest den landschaftlichen Hintergründen und der südlichen Vegetation sei-

<sup>141</sup> So erwähnt in: THIEME/BECKER und BRUCKMANNs Lexikon der Münchner Kunst: Münchner Maler im 19. Jahrhundert in vier Bänden, München 1981. 1858 stellte von Hagn in München Gemälde aus wie *Vorsaal im Schlosse zu Versailles*, vgl. DIOSKUREN 3, 1858, S.23.

<sup>142</sup> THIEME/BECKER: „... ist Hagns Kunst am erträglichsten, wenn sie Rokokostimmungen in dem etwas präziösen dichterischen Empfinden der späten Romantiker übermittelt. Hier ist Hagn schuldlos neben Ramberg der eigentliche Begründer jener jetzt noch beliebten, äußerlichen, von einer konventionellen Plaudermanier bestimmten Art Genrebilder kleinen Formates geworden.“ 1860 spricht man in Wien lobend über von Hagns Malkünste, „...da ist eine Feinheit und Noblesse in der Charakteristik, eine Poesie in der Stimmung, wie sie wohl schwerlich ein Maler aus jener Zeit verstanden hat; es sind nicht mehr die bunten Fracks und seidenen Strümpfe, die uns an jene Zeit erinnern; das innere Leben, das in diesem Bilde ausgesprochen, ist es, was uns in jene Zeit hinein versetzt.“ Vgl. DIOSKUREN, 1860, S.63

<sup>143</sup> „Er hat seine Bedeutung darin, daß er unter den Sittenbildmalern der erste eigentliche Kolorist der Schule ward und insbesondere die Rokokozeit in die Mode gebracht hat, wo ihm denn die Darstellung der höheren Stände oft vorzüglich gelang.“ Friedrich PECHT, Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, München 1888, S.248

ner Italienbilder, die manchmal geheimnisvoll lockend die architektonischen Versatzstücke und Skulpturen umranken und ihre bauliche Struktur in einem fast mystischen Ungewissen lassen. Dieses Talent für ein weitsichtiges Erkennen und maßvolles Aneignen des Modernen, ohne dabei einer plumpen Nachahmung zu verfallen - Hagn blieb zeitlebens einer für ihn typischen zartfarbigen, manchmal etwas blassen aber sensiblen Malweise treu - muß als das Charakteristische seiner Kunst verstanden werden. So das Zeitgemäße vermittelnd, verweisen seine Bilder auch darauf, daß dem modernen Rokoko eine herausragende Rolle zukam. Dieses nahm er samt der vor Ort herrschenden friderizianischen Traditionen als das Modernste in Berlin auf und vertiefte es in Paris bei dem dort berühmtesten Rokokomaler der Gegenwart, als die allgemeine Krinolinenmode des Second Empire ihrem Höhepunkt zustrebte. Nach Pecht fand Hagn „um so eher bald Nachfolger mit seinen Rokokoszenen, als die köstlichen Schloßbauten dieses Stils, die Bayern in so reichem Maße besitzt, die Künstler förmlich einluden, sie mit entsprechenden Gestalten zu bevölkern.“<sup>144</sup> Seinem Kunstverständnis gemäß hat allerdings keiner der vielen, die es anstrebten, die aristokratische Zierlichkeit des Rokoko so begriffen wie Hagn und Ramberg.

Der 1819 in Wien geborene Arthur Georg Freiherr von Ramberg galt als außerordentlich vielseitiger Künstler. Er hatte sich nicht ausschließlich auf das Rokoko konzentriert, aber in wenigen qualitätvollen Bildern durch seine extrem malerische und koloristische Begabung ein positives Licht auf die Epoche geworfen. Sein Beitrag zur Rokokomode liegt also weniger im Motivischen als in der Methode und in seinem Stil, welche er in seiner späteren Unterrichtstätigkeit weitergab. Für Uhde-Bernays ist Ramberg der erste deutsche Maler gewesen, „der in seinem Auftreten Rubenssche Gepflogenheiten zeigte.“<sup>145</sup> Diese Feststellung bezog sich auf seinen Lebenswandel als auffallende Persönlichkeit in der höheren Gesellschaft, auf sein verbindliches Wesen genauso wie auf die speziellen Eigenheiten seiner künstlerischen Tätigkeit.

Seinen ersten Unterricht erhielt Ramberg von seinem Großonkel, dem Kupferstecher und Zeichner Johann Heinrich Ramberg in Hannover. Dieser war nach Chodowieckis Tod einer der bedeutendsten deutschen Illustratoren. Er knüpfte an Hogarth an und schilderte mit Vorliebe Szenen aus dem Leben privilegierter Gesellschaftsschichten des 18. Jahrhunderts. Der junge Ramberg besuchte die Universität in Prag, auch die dortige Kunstakademie, um sich dann in Dresden bei Julius Hübner ausbilden zu lassen. Hier verkehrte er in Künstler- und Literatenkreisen mit Gustav Freytag, Karl Gutzkow und Eduard Devrient, von denen

---

<sup>144</sup> ebenda

<sup>145</sup> UHDE-BERNAYS/RUHMER 1983, S.66

letzterer als Theaterkenner bereits über das Rokoko auf der Bühne berichtet hatte.<sup>146</sup> Im Hinblick auf seine Malerei und die überaus beliebten Illustrationen galt vor allem die Auseinandersetzung mit Schnorr, Hübner, Chodowiecki und Schwind als fruchtbar. Die Folgen der Revolution von 1848 ließen ihn nach München zurückkehren, wo er anfänglich humoristische Bilder von schlagender Charakteristik malte. Beeinflußt wurde er u. a. von Enhuber und Spitzweg.<sup>147</sup> Seine als poetisch gekennzeichnete Genremalerei stand in einem stilistisch-technischen Gegensatz nicht nur zur vorausgehenden biedermeierlichen bunten Genrekunst, sondern auch zur Geschichtsmalerei der Piloty-Schule.<sup>148</sup> Doch malte Ramberg schließlich ebenso großformatige Historienbilder, die in der Tradition Kaulbachs, Schnorrs und auch Pilotys standen und ihn in Konkurrenz zum letztgenannten treten ließen.<sup>149</sup> Durch Illustrationen zu Schillers Werken 1859, danach auch zu Goethes Dichtung, wurde er in ganz Deutschland berühmt. Besonders gelungen waren darunter die Rokokodarstellungen zu *Kabale und Liebe*.<sup>150</sup> 1860 erhielt Ramberg einen Ruf an die neugegründete Weimarer Kunstschule, 1866 kehrte er als Professor an die Münchner Akademie zurück. Bis zu dieser Zeit wandte sich Ramberg in seinen Genrebildern und Illustrationen immer wieder dem 18. Jahrhundert zu. Die *Begegnung am See* (Abb. 99) vom Beginn der siebziger Jahre, thematisch verwandt und vergleichbar der kleinen *Szene am Wasser* (Abb. 100) im Frankfurter Städel, war in Reproduktionen verbreitet.<sup>151</sup> Sie wurde als sinnig und anmutig beschrieben. Besonders beeindruckte die koloristische Behandlung des Kleides und die Beziehung desselben zum Wasser, in dem sich die Sonne spiegelt. Es wird deutlich, von welcher grundlegenden Wichtigkeit die malerische Qualität war. Allerdings ist das als Hauptwerk Rambergs geltende Genrebild nicht wie die *Szene am Wasser* dem Rokoko zuzuordnen, sondern „aus dem mo-

<sup>146</sup> Vgl. Eduard DEVRIENT, *Dramatische und dramaturgische Schriften*. Vierter Band. Briefe aus Paris. 1839. Über Theaterschule, 2. Aufl. Leipzig 1846, S.51, 98f. Über Rokokotracht äußerte er sich in: ders., *Geschichte der Schauspielkunst*, 2. Bd., Berlin 1905, S.303-305

<sup>147</sup> Paul Michael LINSMAIER, *Arthur von Ramberg (1819-1875)*, Diss. München 1977, S.15

<sup>148</sup> LUDWIG 1977, S.272. Vgl. z. B. auch die Abbildung eines lesenden Paares im Park von 1875, welches gerade die großzügige und koloristisch reiche Malweise vor Augen führt, in: NATIONALGALERIE BERLIN, *Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1976, S.309

<sup>149</sup> Heidi C. EBERTSHÄUSER, *Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule. Gesamtdarstellung und Künstlerlexikon*, München 1979, S.114. Historienbilder entstanden in Weimar, wo Ramberg die entsprechende Professur innehatte. Vgl. LINSMAIER 1977, S.110

<sup>150</sup> LINSMAIER 1977, S.57-79. Auch zu Gedichten entstanden Illustrationen aus der Rokokozeit. Ebenda, S.84f

<sup>151</sup> Eine Reproduktion ist abgedruckt in: PECHT 1888, gegenüber S.216, wo er erläutert: „Noch viel bezeichnender geriet ein paar Jahre darauf die *Begegnung am See*, wo eine hochelegante, zuckersüße Blondine im Kahn von einem jungen Mann im Einbaum geentert wird und weder Kraft noch Lust hat, sich ihm zu entziehen.“ - Das Gemälde *Szene am Wasser*, vielleicht noch 1865 entstanden, hielt man auch für identisch oder in Beziehung stehend mit einem Bilde Rambergs, *Einladung zur Kahnfahrt*, das 1879 auf der Münchner internationalen Kunstausstellung zu sehen war. Ernst HOLZINGER (Hrsg.), Hans-Joachim ZIEMKE (Bearb.), *Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Die Gemälde des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1972, Textband S.294

dernen Leben” gegriffen.<sup>152</sup> Es zeigt, ähnlich wie die Bilder Stevens’, das Milieu gehobener Gesellschaftschichten der 1860er und 1870er Jahre und damit Rambergs eigene Erlebniswelt.

Uhde-Bernays erkannte, daß hiermit der Münchner Genremalerei inhaltlich, aber vor allem künstlerisch eine ganz neue Richtung gewiesen wurde. Für ihn ist Ramberg der erste wirklich moderne Münchner Maler, der mit koloristischen Harmonien und Nuancen eine reine Palettenkunst einführte, die sich voll und ganz von den traditionellen Farbvorstellungen ablöste. Seine Schüler, unter denen als bedeutendster Wilhelm Leibl zu nennen ist, setzten diese Tendenz fort. Einige von ihnen ließen sich immer wieder auch auf das Rokoko ein.

Am konsequentesten trat der 1844 geborene, heute noch als Salonmaler relativ bekannte Albert von Keller in Rambergs Fußstapfen. Er übernahm die bis ins Impressionistische reichende Maltechnik, ebenso wie die Inhalte aus der feinen Gesellschaft der Gegenwart und des 18. Jahrhunderts. Die beiden Maler, die bereits gesellschaftlich ähnlichen Kreisen entstammten, waren gut befreundet. Ramberg bot dem jüngeren Schüler 1868 die Mitbenutzung seines Ateliers in der Akademie an. In dieser Zeit beschäftigte sich Ramberg mit den Illustrationen zu Johann Heinrich Voß’ idyllischem Gedicht *Luise* und der *Begegnung am See*.<sup>153</sup> Wesentliche Anregungen zum Rokoko gingen auch von Louis von Hagn aus, mit dem Keller ebenfalls gut bekannt war und der ihn aktiv in seiner Laufbahn unterstützte. Das Gemälde *Zur Audienz (Abb. 101)* von 1872, welches in einem noblen Kaminzimmer eine außerordentlich luxuriös gekleidete Rokokodame zeigt, die gerade von einem Kavalier devot mit Handkuß begrüßt wird, ist charakteristisch für Kellers Rokokomalerei. Er hat sogar mehrere ähnliche Bilder mit diesem Thema gemalt, was auf ihre Beliebtheit schließen läßt. Sie erinnern an Hagns Szenen aus Versailles.

Ein weiterer Schüler, der sich weniger von der malerischen Technik als von den Rokokothemen Rambergs inspirieren ließ, war Carl Herpfer (1836-1897). Seine meist anekdotischen Darstellungen wurden als weniger tief und reich in der Komposition beurteilt. Charakteristisch wären die gute Zeichnung und die blühende Färbung.<sup>154</sup> Hier dürfte sich auch der Einfluß Pilotys niedergeschlagen haben, der ebenfalls als Lehrer Herpfers erwähnt wird. Sein Gemälde *Ein Rosenkavalier (Abb. 102)* offenbart hingegen im Motivischen die Abhängigkeit von Ramberg. Die kokette Dame in ihrer gezierten Haltung, Gestik und Mimik scheint fast spiegelbildlich jener in der Szene am Wasser abgeschaut zu sein. Auch das gespreizte Wer-

---

<sup>152</sup> LINSMAIER 1977, S.123

<sup>153</sup> Vgl. LINSMAIER 1977, S.175

<sup>154</sup> SEUBERT

ben des Kavaliers erinnert weitestgehend an die Situation und die einladende Aufforderung des Herrn in Rambergs Bild.<sup>155</sup>

Hagn und Ramberg sind vor der Zeit der überaus erfolgreichen Piloty-Schule als die innovativsten und einflußreichsten Künstler in München anzusehen. Sie vereinen in ihren Bildern verschiedene Einflüsse, wie die belgischen und französischen, zu einem malerischen, von feinen Valeurabstufungen lebenden, koloristischen Stil, der nach der langlebigen, trockenen klassizistischen Kunst einen Neuanfang bedeutete und von vielen angenommen wurde. Das Rokoko als vom Wesen her malerischer Bildgegenstand eignete sich als *ein* Mittel zum Zweck dieser modernen, zukunftsweisenden Darstellungsart, was von Schülern und Nachahmern erkannt und von den Kritikern honoriert wurde. Diese Entwicklung ist jedoch nicht die einzige, die in München zur Verbreitung und Belebung des Rokokos als Mode führte.

Der 1825 geborene Jakob Emanuel Gaisser hat das Rokoko ebenfalls für bildwürdig befunden, doch seine Malweise unterscheidet sich von derjenigen Rambergs und Hagns. Sie steht viel mehr in der Tradition der frühen Münchner Genremalerei, die ihre leicht humoristischen Inhalte in eine detailgetreue, bald virtuose Stoffmalerei zu kleiden wußte, wie sie dann ja auch von der Piloty-Schule aufgegriffen und zur Perfektion gebracht wurde. Gaisser erhielt seine erste Ausbildung am Polytechnikum in Augsburg bei Johann Geyer, danach an der Münchner Akademie bei Clemens Zimmermann und Julius Schnorr von Carolsfeld. Zum Tragen kam jedoch bezüglich Themenwahl und Darstellungsweise der Einfluß Geyers: Gaisser spezialisierte sich neben dem 17. Jahrhundert so gut wie ausschließlich auf die Rokokomalerei und gab so die Errungenschaften der frühen Münchner Rokokorezeption an die jüngere Generation weiter. Er wurde in München ansässig und stellte seit 1857 regelmäßig im Kunstverein aus. Allerdings hatte er weit weniger Erfolge in den öffentlichen Medien zu verzeichnen als die Kollegen Ramberg und Hagn. Kritiken, wenn sie ihn überhaupt beachteten, fielen trotz allgemeiner Rokokomode weniger positiv aus. Abgesehen von früheren kleinen Bildern, die als anziehend und lebensnah beschrieben wurden, entsprachen seine Darstellungen zumindest für Max Schasler allein jener als oberflächlich und äußerlich empfundenen Kostümmalerei. „J. Gaißer’s präventiös gehaltenes Genrebild „Die Sängerin“ ist wohl nur der eleganten Kostüme wegen gemalt, die als solche auch bewundernswerth erscheinen.“<sup>156</sup> Es sieht aus, als ob das Rokoko in der Malerei zumindest für den anspruchsvollen Kunstkritiker auch nach der Jahrhundertmitte eine über sich selbst hinausweisende Legitimation benötigte. Als Mittel zum Zweck der Präsentation herausragender künstlerischer Befähigung wurde es

<sup>155</sup> Linsmaier erwähnt das Gemälde *Rose in Gefahr*, welches mit dem hier erwähnten identisch zu sein scheint, zumindest eine Variante des Themas darstellt. Er hält die Pose der Gestalten bei Herpfer im Vergleich zu Ramberg für übertriebener und gestellter. Vgl. LINSMAIER 1977, S.180

immer wieder auch inhaltlich gewürdigt. Erkannte man hierin jedoch pures Virtuositum, ließ man den Maler durchfallen. Tatsächlich erscheint diese offensichtlich willkürliche Art der Beurteilung als Paradoxon zu den theoretischen Forderungen nach dem angemessenen Verhältnis von Inhalt und Form, welches letztendlich immer einer subjektiven Vorstellung unterlegen bleiben mußte.<sup>157</sup>

Beim Publikum erlangte Gaisser in den siebziger und achtziger Jahren allerdings Popularität. Daß er weniger große, museumsreife Kunst produzierte, sondern gezielt dem Geschmack eines modebewußten Käuferkreises zuarbeitete, läßt sich aufgrund mehrerer Indizien behaupten. Nur wenige der öffentlichen Gemäldesammlungen oder Museen besitzen Werke seiner Hand.<sup>158</sup> Die meisten Beispiele lassen sich heute in Auktionskatalogen finden, was bedeutet, daß sie in der Regel aus dem Besitz privater Sammler stammen.<sup>159</sup> Sie haben überwiegend kleine Formate, die sich als Wandschmuck besonders gut eignen. Häufig fertigte Gaisser auch Pendants an, die auf bestimmte Hängegewohnheiten schließen lassen. Deren geschichtliche Entwicklung geht auf die barocke Wandgestaltung zurück, bei der Wandflächen trotz Unterbrechung durch Fenster und Türen miteinander korrespondierten. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts, vor allem Mitte der 1850er Jahre und noch einmal mit dem Aufkommen des Öldrucks in den achtziger Jahren, wurden Pendants, ähnlich wie Serien und Suiten, zum überaus beliebten Arrangement im Privatgebrauch. Die Verkaufskataloge der Kunstverlage, die mit den angebotenen Bilddrucken als repräsentativ für den populären Geschmack und die aktuelle Mode gelten können, führten immer wieder Pendants auf, die nicht einmal von vornherein als solche komponiert sein mußten, sondern als Empfehlungen zusammengestellt wurden.<sup>160</sup>

Zwei Ölbilder desselben Titels, *Beim Kartenspiel im Rokokosalon* (Abb. 103 und 104), mit dem identischen Format von 30 auf 37 cm, wurden von Gaisser als Pendants hergestellt, was auf ihre Funktion und die gängigen Kaufinteressen hinweist. Die Bilder ähneln sich sehr. Sie zeigen jeweils eine gesellige Runde um einen Tisch sitzend. Im ersten Beispiel handelt es sich um mehrere Damen in Rokokotracht, von denen der rechten voller Spannung alle Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Ihr wurde offenbar ein billet d'amour gereicht,

---

<sup>156</sup> DIOSKUREN 19, 1874, S.10

<sup>157</sup> Sicherlich gab es gute und schlechte Rokokobilder. Doch zur genaueren Feststellung müßten die Originalgemälde mit den Beurteilungen konfrontiert werden. Dies ist jedoch ohne weiteres aufgrund der miserablen „Quellenlage“, wie eingangs beschrieben, heutzutage nicht mehr möglich.

<sup>158</sup> Erwähnt werden in BRUCKMANNs Lexikon der Münchner Maler nur drei Bilder: Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum: *Kavalier mit Kammerzofe* um 1887, *Alter Herr neckt Kellnerin* um 1887. - Milwaukee Art Center: *The Faulty Memory*, obwohl THIEME/BECKER auch noch auf Werke in den Museen von Rostock und Chemnitz verweisen.

<sup>159</sup> Im Auktionshaus Neumeister in München wurden in den achtziger Jahren regelmäßig Werke Gaisssers angeboten.

welches die Aufregung und Unterbrechung des Spiels verursacht haben wird.<sup>161</sup> Im Hintergrund rechts erkennt man einen Kavalier, der soeben durch die geöffnete Tür den Raum betritt. Dieser ist mittels eines Paravants, eines verzierten Spiegels und eines fein gerahmten Porträts annähernd als bürgerlicher Rokokosalon charakterisiert. Das zugehörige Pendant zeigt die Tischrunde in einem vergleichbar großen Raumausschnitt, doch den Handlungsmittelpunkt weiter nach rechts gerückt. Hier offenbart sich der Einfluß Geyers, dessen *Concilium Medicum* (Abb. 32) formal als Vorlage gedient haben könnte. Die Raumstruktur ist identisch angelegt: rechts an der Wand der verzierte Kamin, darauf ähnliche Dekorelemente wie Deckelvasen und Kerzenleuchter. In der linken Wand befindet sich an derselben Stelle eine Türöffnung, durch die Licht einfällt. Wie bei Geyer entspricht der gemusterte Teppich der diagonalen Raumausrichtung. Und ebenso öffnet sich die Runde im Vordergrund, zeigt keine Rückenfigur, sondern gibt den Blick frei auf eine samtene Tischdecke und die Handlung. Alle Figuren haben ein Gegenüber im ersten Bild Gaisers. Sie nehmen bis auf kleine Details dieselbe Haltung im gleichen Abstand zueinander ein. Allein zwei Damen des Kränzchens sind durch Herren ersetzt worden. Bei der nun in der Mitte plazierten älteren, dunkel gekleideten Dame mit Spitzenhaube handelt es sich offenbar sogar um ein und dieselbe Person, welche sich auf dem erste Bild noch stehend und gestikulierend ins Geschehen mischt. Doch dürfte es sich nicht zwingend um eine Art Fortsetzungsgeschichte oder zwei inhaltlich zusammengehörige Illustrationen handeln. Vielmehr hat Gaiser immer wieder Figuren und Situationen manchmal nur geringfügig variiert in neuen Bildern verwertet. Dieser Umstand spricht nicht unbedingt für einen Mangel an Phantasie, sondern eher dafür, daß Gaiser ganz gezielt den Kunstmarkt bediente und malte, was sich verkaufen ließ. Bei den *Kartenspielerinnen* (Abb. 105) glaubt man auf den ersten Blick, daß es sich um dasselbe Werk (Abb. 104) handelt, doch bei näherer Betrachtung erkennt man anhand feiner Unterschiede und der geringfügig veränderten Maße die Bildwiederholung.<sup>162</sup> Diese Art der Bildproduktion gibt Gaiser als echten Modemaler zu erkennen.

Auch Pancraz Koerle (1823-1875) fertigte Kopien seiner überaus beliebten Bilder an. Zwei Jahre älter als Gaiser, galt er als der erfolgreichste Rokokomaler seiner Zeit, wenn auch Pecht keine hohe Meinung von ihm hatte.<sup>163</sup> Er war sogar im Ausland sehr berühmt. Koerle stammte aus München, erhielt dort auch den ersten Unterricht und studierte unter

<sup>160</sup> Vgl. PIESKE 1988, S.52f.

<sup>161</sup> Anmerkung zur Handlung im Katalog Neumeister, Auktion 227,8.5.1985, S.144

<sup>162</sup> Auch dieses Beispiel ist über den Kunsthandel an die Öffentlichkeit gelangt. BRUCKMANN'S Lexikon der Münchner Maler, Bd.1, 1981, S.387

<sup>163</sup> PECHT 1888, S.248, erwähnt Pancraz Koerle, „der gleich Seb. Zimmermann nicht weit über die Schilderung der Lokalitäten selbst hinausging, nur daß er sie, statt wie dieser mit verblüfften Bauern, doch wenigstens mit koketten Zofen belebt.“

Joseph Bernhardt an der Akademie. Als Bildnismaler lebte er 1845 bis 1848 in Wien, um sich dann unter dem Einfluß Waldmüllers der Genremalerei zuzuwenden. In München entschied er sich für das Rokoko, welches er sich wie Menzel und Hagn in und um Berlin, in den Interieurs von Schleißheim und Nymphenburg und mittels Studien nach Originalzeugnissen des 18. Jahrhunderts aneignete. Seitdem malte er fast ausschließlich anekdotische Kostümbilder im Stil des Rokokos, die mit Begeisterung aufgenommen wurden. „Der Riesenerfolg und der enorme Absatz seiner Bilder in allen Weltteilen erklärt sich dadurch, daß er sein literarisch gebildetes Publikum in einem liebenswürdigen, anmutigen, zuweilen etwas frivolen Plauderton zu unterhalten verstand, wobei die virtuose Technik und die koloristischen Feinheiten über die Inhaltslosigkeit des Stoffes, die Süßlichkeit und Novellistik und die ermüdende Einförmigkeit des szenischen Apparats hinwegtäuschen.“<sup>164</sup> Die als positiv empfundenen Eigenschaften seiner Bilder lassen sich selbst noch anhand der kleinsten Abbildung erahnen (*Abb. 106*). Nicht der malerisch großzügige Stil Hagns oder Rambergs war ihm zu eigen, sondern eine spitzpinselige, feine Malweise, die jedes Rocailleornament, jeden Schnörkel deutlich erkennen läßt. Viel gekonnter als Gaisser erfaßte Koerle Typisches der Ausstattungselemente des Rokokos. Sie sind nicht nur vage für die Zeit- und Ortsbestimmung nachempfunden, sondern dürften tatsächlich nach Originalvorbildern des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Möbel und Gegenstände haben etwas Fragiles. Selbst seine Menschen wirken zerbrechlich wie Porzellanfiguren, so daß immer wieder die feinsinnig geistreiche und zarte Seite des Rokokos, nicht aber das Üppige, der luxuriöse Überfluß und das Pompöse des höfischen Lebens im 18. Jahrhundert betont wurde. Auch die Stoffe sind mit Präzision und illusionistischer Technik gemalt, so daß das Anziehende dieser Bilder gerade in ihrer Perfektion gelegen haben dürfte. Die Kommentare zu seinen Bildern in den Ausstellungsberichten des letzten Jahrhunderts geben weiter Aufschluß.

Anders als zu Gaissers Malerei ist um die Jahrhundertmitte bis zu Koerles frühem Tod in den siebziger Jahren selten eine Kunstkritik ohne den Verweis auf eines seiner vielerorts, vor allem aber in München ausgestellten Werke ausgekommen. Immer wieder wird sein treffliches Verständnis für das Rokoko hervorgehoben, die Liebe zum Stoff, die gelungene Darstellung auch der Nebensachen, die harmonische Stimmung und die gleichermaßen delikate Behandlung von Zeichnung und Farbe.<sup>165</sup> Der Konsens ist, daß kein anderer Münchner Maler so überzeugend den Geist der Epoche wiedergeben konnte. In diesem Sinne heißt es 1874 aus dem Münchner Kunstverein: „Nur wenige Arbeiten erhoben sich über die Stufe der

---

<sup>164</sup> THIEME/BECKER

<sup>165</sup> DIOSKUREN 2, 1857, S.153; DIOSKUREN 3, 1858, S.23; DIOSKUREN 7, 1862, S.282; DIOSKUREN 8, 1863, S.195

Mittelmäßigkeit. Recht anmutig gedacht war Koerles's „Im Blumenreigen“. Koerle, der das Rococo-Genre mit Vorliebe kultiviert, hat darin seine Kollegen, welche derselben Richtung folgen, deshalb überflügelt, weil er begreift, daß das Kostüm allein nicht ausreicht, eine bestimmte Kulturperiode zu kennzeichnen. In der Zeit der Pompadour trug man nicht bloß anders als in unseren Tagen, sondern man bewegte sich, dachte und fühlte anders. Und nur der Künstler erreicht sein Ziel, der dieses Charakteristische nach innen und außen giebt. Der Reifrock war mehr als eine bloße Erfindung der Mode, er war das nothwendige Ergebniß der Denk- und Empfindungsweise einer ganzen Kulturperiode, und die Bewegung eines Kavaliers mit der Allongeperücke und dem Galanteriedegen unterscheiden sich wesentlich von denen seiner Standesgenossen in Sackpaletot und Pantalons."<sup>166</sup> Häufig zitierte man Koerle aufgrund der Rokokospezialisierung auch im Zusammenhang mit Hagn, hielt ihn in dieser Hinsicht für gleich bedeutend, wenn auch mehr als das Interesse am 18. Jahrhundert ihnen nicht gemein war. 1875, bereits nach seinem Tod, ist man des Lobes voll und begründet einmal mehr das Gelingen seiner Werke. Gerade weil noch ein negatives Rokokobild des Autors nachwirkt, sollte man die anerkennenden Worte um so höher einschätzen: „Außer Louis von Hagn, der seit Jahren dieses Feld nicht mehr betrat, verstand es kein anderer zeitgenössischer Maler so, das innerste Wesen des Rococo zur Darstellung zu bringen. Im Rococo ist strenge genommen alles Unnatur. Um aber sie und all die tausend gesuchten und gemalten Gegensätze nicht bloß erträglich zu machen, sondern ihnen selbst für das künstlerisch gebildete Auge einen Reiz zu verleihen, dem sich zu entziehen kaum möglich ist, dazu bedarf es eine natürliche Grazie, welche mit ihrem lieblichen Hauche die Unnatur verklärt, die Gegensätze verbindet, der Unwahrheit den Schein der Wahrheit verleiht und in uns das überzeugende Gefühl erregt, daß alle diese Erscheinungen der unmittelbarste Ausdruck der Anschauungs- und Empfindungsweise jener Zeit sind, daß sich die Menschen mit ihrem Leben und Streben, Dichten und Trachten, Lieben und Hassen, mit all' ihren Vorzügen und Schwächen darin abspiegeln. Diese Grazie aber ist nur wenigen Auserwählten verliehen gewesen, und unter diesen war Koerle."<sup>167</sup> Nur selten finden sich so unbefriedigte Stimmen wie zu dem Gemälde *En passant* (Abb. 107), welches im Vergleich zum vorausgehenden Beispiel wohl mit Recht kritisiert wurde: Es „... zeigt eine sauber geputzte Magd, die ihre Suppenterrine neben sich hingestellt hat, um eine vermutlich aus dem oberen Fenster ihr zugeworfene Rose aufzufangen. Das Motiv ist hübsch erdacht, aber es fragt sich, ob eine herabfallende Rose auf der Leinwand zu fixieren, also als stets herabfallend, die betreffende Figur als stets danach greifend, sie aber nie erlangend sich zur Darstellung eignet. Sonst ist die Gestalt des Mädchens

---

<sup>166</sup> KUNSTCHRONIK 3, 1874, Sp.45

auch in der Verkürzung des Gesichts reizend, aber der aus der Treppe und der Mauer des Gebäudes bestehende Hintergrund ist zu ausgedehnt und erscheint dadurch zu monoton.“<sup>168</sup> Überzeugend bleibt die überaus gelungene Darstellung der mit Rocailen, vegetabilen und anderen Elementen verzierten Porzellanterrine. Eine solch charakteristische, beinahe fotografische Abbildung von Porzellan als einer dem Rokoko ureigenen Kunstgattung übt trotz der inhaltlichen Mängel noch heute eine nachvollziehbare Faszination aus.

Das Rokoko in München um und nach der Jahrhundertmitte stand im Spannungsfeld von Tradition und Innovation. In dieser Umbruchszeit auf dem Weg zu einer modernen Malerei haben es Künstler wie Hagn und Ramberg zur Vermittlung einer malerischen Darstellungsweise benutzt. Ihre qualitätvollen und zukunftsweisenden Werke belegen, daß es besonders für diese Zwecke geeignet war. In diesem Kontext war das Rokoko keine periphere Erscheinung, sondern vorbildlich. Es muß für einige Jahre vor dem Erfolg der Piloty- und Diez-Nachfolge zum Aktuellsten der Münchner Malerei gerechnet werden. Rambergs Bevorzugung der Farbe vor der Linie wurde von seinen Schülern adaptiert, zu denen keine geringeren gehörten als Wilhelm Leibl, Johann Sperl, Fritz Schider, Theodor Alt, Albert von Keller und noch eine ganze Reihe mehr. Gleichzeitig entstand eine Rokokomode in der Malerei, die vom Publikumsgeschmack getragen wurde und die damit dem zeitgemäßen, übergreifenden Phänomen einer allgemeinen Rokokobegeisterung entsprach. Maler wie Gaisser und Koerle sind, anders als Hagn, Ramberg und auch Keller, nach dem Abflauen dieser Mode in Vergessenheit geraten. Ihre Malweise war trotz aller Virtuosität nicht zukunftsweisend. Sie stand mehr in der Tradition der Genremalerei, die sich ja bereits im zweiten Jahrhundertviertel als beliebteste Gattung für den Privatgebrauch erwiesen hatte. Mit immer wieder ähnlichen Bildentwürfen boten sie Wandschmuck an, der von modebewußten Konsumenten verlangt und gekauft wurde. Auch einige Schüler Rambergs, wie Herpfer, spezialisierten sich auf die modische, nicht aber nachdrücklich genug auf die moderne Seite seiner Kunst, so daß auch sie, mehr dem Wechselspiel der Mode unterworfen, heute kaum noch bekannt sind.

---

<sup>167</sup> KUNSTCHRONIK 11, 1876, Sp.75

<sup>168</sup> DIOSKUREN 13, 1868, S.143

## 6. Die Piloty-Schule, die Diez-Nachfolge und Höhepunkte der Rokokomode in München

Nach der Stagnation des romantischen Klassizismus in München folgte eine Phase der Orientierungslosigkeit, in welcher nach allgemeiner Übereinstimmung keine so herausragenden Leistungen vollbracht wurden, daß sie für eine offizielle Kunst richtungsweisend wirken konnten. Die Bemühungen Maximilians II. galten allein als Versuch, die in verschiedene Richtungen driftenden Künstler im sogenannten „Maximiliansstil“ zu vereinheitlichen. Der Mythologie, der Antike und den nazarenischen Vorstellungen überdrüssig, erkannte man mit der Ausstellung der belgischen Historienbilder 1843 auch hier den Bedarf nach einer Erneuerung der Malerei. Doch erst Karl Theodor von Piloty (1826-1886) war es in München überlassen, dem Verlangen nach einer nationalen historischen Kunst und einer lebensnahen, realitätsbezogenen Darstellungsweise nachzukommen. Mit den Mitteln des ‚malerischen Kolorismus‘ und einem Blick für den entscheidenden Moment eines bedeutenden geschichtlichen Ereignisses oder einer literarischen Vorlage inszenierte er, einem Regisseur gleich, die bewegenden Themen seiner Bilder und setzte damit den Maßstab für eine neue offizielle Historienkunst. Für eine günstige Aufnahme sorgten die Musteraufführungen der großen klassischen Dramen, die gerade in München 1854 eine Euphorie des Publikums herbeiführten. „Das Jambenpathos der Bühne übertrug sich auf die Ereignisse des Lebens. Ein froh entfachter Idealismus verlangte überall, auch in der Kunst, nach einer dichterisch verklärten Wahrheit, deren Objekte historisch getreu in einer den Zeitumständen genau angepaßten Umwelt zur Erscheinung gelangen sollten.“<sup>169</sup>

Nur für eine kurze Zeit erschienen die großen Historienbilder Pilotys imposant und beeindruckend. Schon wenige Jahre nach seinem Tod wurden sie verurteilt und bis in die Gegenwart als gründerzeitlich protzend empfunden. Sie galten vor allem als unvereinbar mit einem modernen, kritischen Geschichtsverständnis. Dennoch waren die Neuerungen von Pilotys Malweise so einschneidend und zukunftsweisend, daß ein Kreis jüngerer Künstler sie begierig aufnahm und weitergab. Sie bildeten keine Schule von Historienmalern, denn Pilotys Unterricht galt in erster Linie der Durchsetzung seiner eigenen Ideen und nicht unbedingt der einer spezifischen Gattung. So scharten sich diejenigen um ihn, die nach dem Kampf gegen die Cornelianische Tradition das Neue in seiner Malerei erkannten und für sich zu nutzen wußten. So war es möglich, daß seine vielen Schüler und unzähligen Nachahmer über das Unterrichtsverhältnis hinaus seine Maßstäbe und Methoden aufnahmen, in neue, moderne Kunstauffassungen umwerteten und schließlich den Ruf der Piloty-Schule, ja generell der

<sup>169</sup> UHDE-BERNAYS/RUHMER 1983, S.79

Münchener Malerei begründeten. Dieses spricht für die Begabung Pilotys als Lehrer, allein er selbst beschritt den Weg zur Moderne nicht mehr.

Die künstlerischen Charakteristika Pilotys sind trotz seiner Berühmtheit weder zu Lebzeiten noch danach umfassend erkannt und beschrieben worden. Erst in jüngster Zeit konnten wichtige Erkenntnisse zu Pilotys Arbeits- und Darstellungsweise zusammengestellt werden, welche gerade auch für die Auswirkungen auf seine Schüler als aufschlußreich zu werten sind.<sup>170</sup> Die Rokokomode in München hat durch ihn wesentliche Anstöße erhalten, auch wenn er selbst sich dieser Epoche nicht verschrieben hatte. Denn die meisten Rokokomalere waren nach der Jahrhundertmitte aus seiner Schule hervorgegangen oder durch die Auseinandersetzung mit seinem Werk und seinen Methoden erst erfolgreich.

Pilotys frühe Werke offenbaren bereits Tendenzen, die auch für die nachfolgende Malerei von Bedeutung sein sollten. Akademische Traditionen wurden genügend verinnerlicht, doch wichtiger schienen Fragen der Maltechnik, vor allem hinsichtlich von Licht und Farbe, die sich von dem früher geläufigen Linienhaften und Blassen absetzen sollten. Koloristische Probleme wie auch die Gattungsfrage standen im Zentrum der Diskussionen um die Jahrhundertmitte, zu denen Piloty mit seinen Bildern einen wesentlichen Beitrag leistete. Symptomatisch für sein frühes Werk ist die Mißachtung der tradierten Gattungsgrenzen auf eine subtile Art und Weise, z. B. durch die Übernahme religiöser Kompositionsschemata in die Genre- und Geschichtsmalerei, die Verquickung von Illustration und Historienmalerei sowie die genrehafte Auffassung einiger Historienbilder - jedoch anders als bei Menzel, der in seinen historischen Themen mehr den genreartigen Momenten verhaftet blieb. Dennoch läßt sich die Annäherung und Verschmelzung der Gattungen bei beiden Künstlern als innovativ ablesen sowie als Voraussetzung für die nachfolgende historisch orientierte Rokokomalerei. Die Aufnahmebereitschaft für die zeitgenössische, vor allem für die französische und belgische Kunst, aber auch für die Meisterwerke der spanischen und venezianischen Malerei, schlug sich in Darstellungsweise und Komposition nieder. Besonders widmete Piloty sich, einem immer noch aktuellen Interesse entsprechend, den flämischen Barockkünstlern, die ebenfalls auch bei den Rokokomalern beliebt waren. Pilotys herausragende Begabung für einen spielerischen Umgang mit Vorbildern, Motiven und Kompositionsschemata aus der Kunstgeschichte nähert sein Werk verstärkt einer historistischen Malerei an und war darin beispielhaft für das moderne Rokoko. Eine additive Arbeitsweise, bei welcher er über Jahre gesammelte Erfahrungen und Skizzen verwendete sowie die Nabsichtigkeit, mit welcher be-

---

<sup>170</sup> Claudia HÄRTL-KASULKE, Karl Theodor Piloty (1826-1886). Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei 1826-1855. (Mit einem kommentierten Katalog seiner Historienbilder), Diss. Freiburg i. Br., München 1991

stimmte Details aus den Werken anderer Meister fokussiert wurden, sind wesentliche Kriterien der Pilotyschen Bilder, die wiederum auch für einige Rokokomaler gelten können. Ganz besonders im Hinblick auf die Rokokomode muß einmal mehr der Aspekt der Authentizität beansprucht werden, den Piloty - gleich Menzel in Berlin - nun in München wie kein anderer vor ihm zum künstlerischen Paradigma erhob. Ihm war es von Wichtigkeit, in seinen Bildern das historisch korrekte Ambiente darzustellen. Studien vor Ort, Fotos von Modellen, Quellen- und Geschichtsforschung wurden in den Arbeitsprozeß eingebunden. Laut Uhde-Bernays galt es als Ehre, Piloty Modell zu stehen, wobei der Verweis auf die Praxis von Delaroche und vor allem Meissonier auf ein ausführliches Kostümstudium am lebenden Modell hindeutet.<sup>171</sup> Wie Menzel arbeitete Piloty auch nach alten Porträts. Beide Künstler haben mit ihrer Orientierung an den Originalzeugnissen vergangener Epochen innovativ gewirkt und mit dieser Methode direkt und indirekt zur Wiederentdeckung des Rokokos in der Malerei beigetragen.

Piloty setzte sich nur zu deutlich von der vorausgegangenen, in akademischen Strukturen befangenen offiziellen Münchner Malerei ab, auch was den Handlungsmoment seiner Darstellung betrifft. Ein dramatischer Augenblick wie aus einer Bühneninszenierung findet sich in den meisten seiner Werke. Häufig waren seine Themen wie Illustrationen zu dramatischen Stücken, wobei dann die Ausstattung und das Ambiente soweit möglich den literarischen Angaben entsprachen. Beklagt wurde allerdings, daß damit die gesuchte Realitätsnähe zu einer Bühnenechtheit verkam, die den Schein zur Wirklichkeit erhob.<sup>172</sup> Eine Vermischung von Kunst und Leben kam jedoch dem gründerzeitlichen Ideal entgegen. Das zeigten Ludwigs II. Selbstinszenierungen, die Kostümbälle der Künstler, die Hofhaltungen der Malerfürsten und auch der alltägliche Schein einer äußerlich heilen, aber in Wirklichkeit doppelbödigen Lebenseinstellung jener Zeit. Der Bezug zum Theater und auch zum Theatralischen hat bereits im Hinblick auf die frühe Rokokorezeption in München eine Rolle gespielt, dank

---

<sup>171</sup> UHDE-BERNAYS/RUHMER 1883, S.86. Zu Meissonier siehe hier Kapitel IV.8. Nur wenige Autoren waren sich der Problematik bewußt, die mit dem Bemühen um Authentizität verbunden war. Auch wenn noch so genaue Studien gemacht wurden, die Originalkostüme bedeutender historischer Persönlichkeiten erhalten waren und aus Museen und Sammlungen entliehen werden konnten, Porträts als Vorlagen bereitstanden, die Menschen jener Tage waren es doch nicht, und sie konnten auch nicht mehr zum Leben erweckt werden. Richard Muther erkannte dies: „Um so schwerer war es, die Menschen selbst, die in der Vergangenheit gefühlt, gelitten, gelebt hatten, zu künstlerischem Leben zu erwecken. Der Maler konnte dabei nicht anders vorgehen als unter Heranziehung alter Porträts, Zeichnungen oder Büsten und unter Zuhilfenahme von Perücke und falschem Bart ein modernes Berufsmodell als Wallenstein und Egmont zu drapieren. Eine ganz realistische Wiedergabe dieser Maske hätte jedoch den Gegensatz zwischen dem prunkvollen alten Gewand und dem darin steckenden Proletarier zu fühlbar gemacht. Denn wenn es auch Vieles gibt, was die Menschen der Gegenwart mit denen der Vergangenheit gemein haben, so hat doch jede Zeit ihren eigenen Typus, ja ihre eigenen Bewegungen, worüber kein Costüm hinwegtäuscht. Und selbst wenn man vom allgemein Menschlichen sprechen wollte, ist doch keine Frage, dass ein Staatsmann zu allen Zeiten anders aussah, als ein Berufsmodell.“... „Es war nicht möglich, auf diesem Wege je die Natürlichkeit und Lebensfülle der Alten zu erreichen.“ MUTHER 1.Bd., 1893, S.443

<sup>172</sup> Vgl. EBERTSHÄUSER 1979, S.108

Piloty darf auch die Rokokomode in der zweiten Jahrhunderthälfte in diesen Kontext gestellt werden.

Der aus München stammende Heinrich Lossow (1843-1897) gehört jener ersten Generation der Piloty-Schule an, die sich ganz besonders des Rokokos bemächtigte, „da daselbe ihrer Vorliebe für Samt und Seide, Kostümprunk jeder Art so sehr entgegenkam.“<sup>173</sup> Er ist der für das Rokoko bedeutendste Piloty-Schüler. Als Sohn des Bildhauers Arnold Hermann Lossow sollte er selbst diesen Beruf ergreifen, lernte zuerst auch bei seinem Vater, um dann jedoch an der Münchner Akademie Malerei zu studieren. Er trat in die Ateliers der damals modernsten und innovativsten Maler ein: Lossow war Schüler von Arthur von Ramberg wie auch von Karl Theodor von Piloty. Thematisch stand er ersterem näher, da er sich ebenfalls das Rokoko als Inspirationsquelle nicht nur für seine Tafelbilder vornahm. Auch schuf er wie Ramberg Illustrationen, z. B. zu Schillers *Kabale und Liebe*, weitere zu Shakespeares *Lustigen Weibern von Windsor* und zu Heinrich Heines *Buch der Lieder*. Die malerisch-koloristischen Tendenzen Rambergs dürfte er ebenfalls wahrgenommen und umgesetzt haben. Als Kunsthandwerker und Konservator der Schleißheimer Galerie war Lossow darüber hinaus tätig.

Bereits 1864 trat er mit dem Bild *Mozart als Orgelspieler* an die Öffentlichkeit. Weitere Genrebilder aus der Rokokozeit folgten. Nach Thieme/Becker gehörte er zu den typischen Vertretern gründerzeitlicher Salonmalerei aus dem Piloty-Kreis. Als erstes erfolgreiches, wenn auch nicht allererstes Gemälde, von dem die Kritiker Notiz nahmen, erwähnt Rosenberg den *Jungen Dichter und die Sphinx* (Abb. 108), die Lossow 1868 auf die Leinwand bannte: „Auch er mußte bei Piloty die übliche schauerhafte Begebenheit malen und wählte als Stoff eine Stelle aus dem Einführungsgedichte zu Heines „Buch der Lieder“, wo der junge Dichter die Sphinx umarmt und küßt und ‘Derweilen des Mundes Kuß mich beglückt, verwunden die Tatzen mich gräßlich’. Er bewies sein Talent schon dadurch, daß er sich mit der Darstellung dieser abenteuerlichen Szene nicht lächerlich machte, sondern dieselbe noch mit dem süßen Schauer der Romantik zu umgeben wußte. Indem er den jungen Dichter in Rokokotracht darstellte, that er zugleich den ersten Schritt in das Gebiet, welches er sich später zu seiner Domäne erkor.“<sup>174</sup> Rosenberg erkannte die „Piloty-Schulung“ am Bildgegenstand. Nicht nur, daß er sich eine literarische Stelle samt ihres dramatischen Höhepunktes zum Thema verwandelte, auch der Umstand, daß der Held in Rokokotracht gekleidet ist, deutete für ihn auf eine gewissenhafte Aneignung historischer und künstlerischer Vorbilder in der Art Pilotys. „Als echter Pilotyschüler machte er gründliche Studien, um sich eine genaue Kennt-

---

<sup>173</sup> PECHT 1888, S.248

nis der Kostüme, der Architektur und des Gerätes des 18. Jahrhunderts anzueignen, und da er 1870 mit vor Paris und nach Versailles zog, hatte er Gelegenheit, diese Studien in dem glänzenden Zentralpunkte der Rokokokunst zu vervollständigen. Auf seinen Bildern ist denn auch das Beiwerk, Stoffe, Möbel, Geräte, alles, was zur Folie seiner graziösen Herren und Dämchen gehört, mit peinlicher Sorgfalt und Sauberkeit durchgeführt.“<sup>175</sup> Hierzu sind Darstellungen zu rechnen wie der *Gedenktag im Boudoir* (Abb. 109). Das Gemälde zeigt eine Rokokodame als Rückenfigur, die an Watteausche Auffassungen denken läßt. Sie ist soeben im Begriff, die mit Blumen umstellte Gedenkbüste, die sich auf einem Ecktisch auf einer kleinen Marmorsäule befindet, mit einem Ehrenkranz zu würdigen. Fast naturalistisch getreu ist die stoffliche Ausarbeitung, die überzeugend das knitternde Seidengewand, die Falten der weißen Tischdecke, die rötliche Brokattapete und der mit Malereien verzierten Paravent in Szene setzt. Abgesehen von der weiblichen Hauptperson dürfte allerdings in diesem Beispiel, mehr als Watteau oder auch Piloty, Meissonier Pate gestanden haben. Die malerisch realistische Auffassung, die tonige Farbwahl, das Raumdekor, der kleine Handlungsausschnitt, überhaupt das Besinnliche der stillen Darstellung erinnern an die Interieurszenen Meissoniers. Darüber hinaus verweist auch das kleine Format von 36,5 auf 29 cm auf den berühmtesten der modernen französischen Rokokomalers.<sup>176</sup> Den Unterschied zu den Vorbildern des 18. Jahrhunderts bemerkte schon Rosenberg: „Seine Färbung ist nicht so leicht, pikant und duftig, wie auf den Bildern Watteaus und Lancrets, welche ihm als nächste Muster gedient haben. Dafür ist er jedoch tiefer in der Empfindung und eindringlicher in der Charakteristik.“<sup>177</sup> Zu Lossows bevorzugten Themen heißt es: „Die Sujets seiner Bilder sind meist einfach: eine musikalische Unterhaltung, ein Kavalier, der im Vorzimmer en passant eine hübsche Zofe küßt, ein Rokokofräulein, welches in einem Schloßparke die Gruppe eines Satyrs, der eine Nymphe umarmt, gedankenvoll betrachtet, eine überraschte Schäferin, die hinterrücks von einem Schäfer umarmt wird. All diese Nippessachen sind glatt und zierlich vorgetragen und mit feinem Humor gewürzt.“<sup>178</sup>

Nicht alle Rokokobilder Lossows lassen sich jedoch ausschließlich als nette Salonbildchen klassifizieren. Wenn zuerst das kulturhistorische Interesse, die Neugier und die daraus resultierenden Vorstellungen, wie es denn wirklich gewesen sei, zum Versuch führten, die Vergangenheit im Bild als etwas Reales festzuhalten, und auch das Rokoko im Zuge dessen wiederbelebt, dann als Modeerscheinung beliebt wurde und mit einem geläufigen The-

---

<sup>174</sup> ROSENBERG 1887, S.40

<sup>175</sup> ebenda

<sup>176</sup> Vgl. zu Meissoniers Nachfolge Kapitel IV.8

<sup>177</sup> ROSENBERG 1887, S.40

<sup>178</sup> ebenda

menkanon nicht mehr hinterfragt werden mußte, so tritt nun mit einigen von Lossows Bildern ein psychologisches, bald auch erotisches Moment in den Vordergrund, welches auf einen soziokulturellen Kontext verweist. Bilder wie *Der junge Dichter und die Sphinx* müssen nicht nur illustrativ aufgefaßt werden. Als naturalistische Darstellung einer unwirklichen Begebenheit, die Erotisches und Gewalttätiges in sich vereint, wirkt das Bild verwirrend und beunruhigend.<sup>179</sup> Wenn das Publikum zuvor Gefallen an Genrethemen fand, weil deren tragische, beschauliche oder belustigende Alltagssituationen, wie Hochzeiten, Festessen, Spaziergänge oder Picknicks, Testamentsverkündigung usw. nachvollziehbar waren und einem konkreten, insbesondere bürgerlichen Erfahrungsschatz entsprachen, so fanden nun zunehmend auch Bilder Verbreitung, die verstärkt emotionale und sinnliche Inhalte thematisierten und ebensolche Reaktionen hervorriefen. Weniger das Narrative oder die realen, abbildbaren Situationen eigneten sich hierfür, sondern das Irreale, Mystische oder auch Mythische, nun aber in völlig anderer Gewandung als in der klassizistischen Tradition. Bilder wie Böcklins *Pan im Schilf*, Gabriel von Max' *Märtyrerin am Kreuz* oder später auch die Reales, Symbolisches oder Allegorisches verschmelzenden Darstellungen Franz von Stucks wie *Die Sünde*, schlugen direkt aufs Nervenzentrum ansprechbarer, nach Identifikationsmöglichkeiten suchender Betrachter. Auch Lossows Bild, welches einerseits ganz offensichtlich mit dem gewählten dramatischen Augenblick auf das bei Piloty Gelernte hindeutet, gehörte andererseits zu jenen Werken, die direkt erregten, beunruhigten, gar erschreckten und mitleiden ließen.

Die Thematisierung von Sinnlichem hatte Lossow sehr beschäftigt, leider jedoch nicht immer sehr kunstvoll, sondern vermehrt auf einer trivialen Ebene. Er hatte „einen Schritt auf ein schlüpfriges Gebiet gewagt, indem er das alte Thema von den Liebschaften der Götter frei nach Giulio Romano in der Art der galanten Blätter des 18. Jahrhunderts in einem Zyklus von Zeichnungen behandelte.“<sup>180</sup> 1881 gab er *Triomphe de Cupidon, 12 dessins érotiques* heraus.<sup>181</sup> Auch eine größere Anzahl Genrebilder „ziemlich lüsterner“ Art stellte er her, die, denkt man an die vor allem in der wilhelminischen Gesellschaft herrschende Doppelmoral und verdrängte Sexualität, nahezu pornografisch wirken. *Am Morgen (Abb. 110)* ist ein noch relativ harmloses Beispiel von 1887, in welchem hinter dem zurückgeworfenen Vorhang eines Himmelbettes ein junges, entblößtes Mädchen liegt, das unschuldig verspielt einen klei-

<sup>179</sup> Beschrieben wurde diese Wirkung, wenn auch negativ bewertet, in den DIOSKUREN 13, 1868, S.116: „Lossow ist nun im prägnantesten Sinne nicht nur Realist, sondern Naturalist, und daraus erklärt es sich, daß wir vor dem Bilde zurückschauern, obwohl oder vielmehr weil - wir mögen betrachten, was wir wollen: die Stickerie auf dem Sammtrock oder die Bäume des Parkes oder den Kieselstein am Boden - Alles so bewundernswürdig schön und wahr ist. Ich sage „weil“, denn diesem Realismus gegenüber hört die märchenhafte Wirkung auf und es tritt an deren Stelle eine grausenhafte oder - lächerliche Wirkung.“

<sup>180</sup> ebenda

<sup>181</sup> MÜLLER/SINGER

nen Hund auf den emporgestreckten Füßen balanciert, ganz im Sinne Fragonards (*Abb. 319*). Der kunstgeschichtliche Bezug legitimiert bis zu einem gewissen Grad die Art der Darstellung. Wenn auch das Rokoko als Stilepoche inzwischen anerkannt war und in seinen künstlerischen Leistungen geschätzt wurde, so zeigt sich hier, daß die Vorurteile gegen das gesellschaftliche Leben jener Zeit Bestand hatten. Die Vorstellungen von Libertinage, frei gelebter Liebe und selbstbestimmter Partnerschaft konnten, zumindest in der Öffentlichkeit, nur unter dem Vorzeichen der Frivolität gesehen werden. Allerdings verbanden sich erotische Vorstellungen nicht zu Unrecht mit dem Rokoko, als pornografische und erotische Abbildungen vermehrt in Umlauf waren. So dürfte also gerade das historische Ambiente dem Ziel des Künstlers, Erotisches zu bieten und Männerfantasien zu bedienen, zuträglich gewesen sein. Der Ausdruck der mädchenhaften Gesichter, häufig auch ihre Haartracht, verweisen hingegen auf das Schönheitsideal der eigenen Epoche. So kindlich und anmutig Lossows nackte Nymphchen vielleicht noch gesehen werden könnten, so eindeutig anzüglich sind sie doch tatsächlich. Selbstvergessen mit sich beschäftigt oder aber sich einem imaginären Gegenüber anbietend (*Abb. 111*) erscheinen sie als Objekte der Begierde, die den Betrachter zum Voyeur oder gar zum Beteiligten machen.

In aller Munde war 1874 auch das als frivol und lüstern bezeichnete Gemälde *Ludwig XV. im Boudoir der Dubarry* von dem aus Ungarn stammenden Gyula Benczúr (1844-1920). Dieser studierte bis 1869 an der Münchner Akademie bei Piloty, „dessen getreuer Anhänger und typischer Schüler er ward.“<sup>182</sup> Er gehörte zu einer sich um den Lehrer scharenden intimen Runde, jedoch kaum einer von ihnen war in der Annäherung an den Meister so begabt wie Benczúr. Bereits 1876 erhielt er selbst einen Ruf an die Akademie, wo er dann bis 1883 unterrichtete. Danach wurde er Professor an der Landesmalschule in Budapest. Auch offizielle Aufträge erhielt er vielzählige, so von der österreichisch-ungarischen Aristokratie, der er mit Porträts gefiel. Benczúr wurde immer wieder ausgezeichnet für seine Historienbilder im Geiste Pilotys, „die er dann mit dem Farbenfrohsinn Rubens' und dem dekorativen Schmuck Tiepolos sättigte.“<sup>183</sup> Gerade seine koloristische Begabung fand Anerkennung und wurde u. a. mit dem großen Künstlerpreis, der goldenen Staatsmedaille und dem Kunstblattpreis in Budapest, schließlich 1900 mit dem Grand Prix in Paris honoriert. 1901 wurde er zum Direktor der Meisterschule in Budapest ernannt. Bedeutend war Benczúr vor allem auch für die jüngere ungarische Kunst, auf die er durch seine Lehrtätigkeit direkten Einfluß ausübte und die dann in die Auseinandersetzungen um die Moderne verwickelt wurde.

---

<sup>182</sup> THIEME/BECKER

<sup>183</sup> ebenda

Rokokobilder waren nicht die ausgesprochene Domäne Benczúrs, wenn er auch mehrere Genreszenen aus dem französischen 18. Jahrhundert im Auftrag des bayerischen Königs malte. „Da die künstlerischen Neigungen des Königs Ludwig von Bayern dem Zeitalter Ludwigs XIV. und der Rokokoperiode zugewendet waren, begannen mehrere Münchener Künstler, teils durch die Hoffnung auf leichteren Absatz ihrer Arbeiten veranlaßt, historische Genrebilder aus jenen Epochen französischer Geschichte zu behandeln, wobei der Schwerpunkt auf reiche Entfaltung koloristischer Mittel und Ueppigkeit der Darstellung gelegt wurde. Auch Benczúr gehörte zu ihnen.“<sup>184</sup> In diesem Kontext entstand auch das Gemälde *Ludwig XV. im Boudoir der Dubarry* (Abb. 112), das nach mehreren Ausstellungen in allen Kunstzeitschriften ausführlich besprochen und ganz unterschiedlich beurteilt wurde. In München sprach man von einem „Knalleffekt“.<sup>185</sup> Während die Virtuosität der Technik, die perfekte Wiedergabe von den unterschiedlichsten kostbarsten Materialien viel Lob erhielt, kritisierte man gleichzeitig das Überladene und die erotische Anspielung der Handlung. So sah Rosenberg nur ein hohles Flitterwesen und widerliche Frivolität. Informativer ist der Kommentar aus München, der zunächst den Inhalt des Bildes treffend zusammenfaßt: „Die Maitresse liegt vornehm=nachlässig hingestreckt auf einer Ottomane. Ihr nähert sich der königliche Anbeter in Bedientenstellung, indem er ihr servil eine Tasse Chocolate entgegenbringt. Sie nimmt das Gebotene herablassend übermüthig an, und neckt den Monarchen, indem sie mit der Spitze einer dünnen Reitgerte ihm am Kinn kitzelt.“<sup>186</sup> Ein schwarzer Diener im linken Hintergrund beobachtet die kokette Szene. Das Ambiente ist üppig und übervoll, aber nur fragmentarisch erkennbar mit Möbeln und Vorhängen im Barock- und Rokokostil ausgestattet, so daß der Raum als ganzer nicht erschlossen werden kann. Zur Darstellungsweise heißt es zunächst kritisch: Das Bild „erinnert uns an den Ausspruch des Kroaten im Wallenstein: ‘Hei, wie das blinkert in der Sonnen.’ Auch hier wirkt das zuviel entschieden störend, ja das Beiwerk schlägt sogar die beiden Figuren in einer Weise, daß das Auge auf diesen nicht verweilen kann. Es irrt von einem Gegenstande zum anderen, ohne zum Ausruhen zu kommen. Große realistische Mittel lassen sich dem Werk nicht absprechen, aber es ist kein Maaß in ihnen.“<sup>187</sup> Auch in Wien erregte das Gemälde allgemeines Aufsehen, doch fand man hier etwas weniger harsche Worte: „Es kann nicht anders sein; jeder Pinselstrich der Piloty’schen Schule ist eine ungeheure Reklame. Hier hat der Schüler den Meister fast übertroffen, was Farbenpracht=Entfaltung anbetrifft. Wird durch diese das leibliche Auge schon geblendet, so kommt das geistige geradezu in Unthätigkeit. Freilich gehört zur Erklümmung

---

<sup>184</sup> ROSENBERG 1887, S.39

<sup>185</sup> DIOSKUREN 19, 1874, S.106

<sup>186</sup> DIOSKUREN 19, 1874, S.271

der höchsten Stufe der Malerei noch etwas anderes als Farbentechnik, denn sonst müßte Piloty Malerkönig und Benczur sein Kronprinz=Thronfolger sein.“<sup>188</sup> Und in München revidierte man die frühere Rezension: „Man kann über die Wahl des Gegenstandes so mancherlei Betrachtungen anstellen. Der Ausführung aber muß man nach Komposition und Farbengebung durchaus alles Lob widerfahren lassen.“<sup>189</sup> Benczúr stand mit dieser Art Malerei jener Seite Pilotys am nächsten, die dessen Schüler, der Malerfürst Hans Makart, bis zur unübertrefflichen Meisterschaft getrieben hatte: Seine als Inbegriff der Wiener Salonkunst bekannten Werke waren pompös bombastische Inszenierungen in historisch fantastischer Gewandung. Sie fungierten nicht mehr als Schaufenster der Geschichte, waren nicht mehr auf eine Epoche festzulegen, sondern wurden zum bildhaften Theater, wie auf einer Bühne, dramatisch bewegt, manchmal traumhaft visionär und immer in barocker Überladenheit einschließlich einer Rubensschen Farbenprägung. Die absolute Virtuosität dieser Gestaltungsweise mag auch auf Benczúr abgefärbt haben.<sup>190</sup> Makart war zwischen 1859 und 1871 in München tätig und hatte in dieser Zeit seine Erfolgsstücke wie *Moderne Amoretten* oder *Die Pest in Florenz* gemalt und ausgestellt.

Ein anderes Gemälde Benczúrs, das ebenfalls starke Resonanz fand, huldigte der Rokokomode insofern, als daß es in eben jene Epoche versetzte und sie als Folie für ein historisch bewegendes Ereignis wählte. Nicht nur die Atmosphäre des Rokokos, die bei den reinen Modemalern meist im Vordergrund stand, war das Thema in *Sturm auf die Zimmer Ludwigs XVI. in Versailles*, sondern die dramatische Situation am Vorabend der Französischen Revolution ganz im Sinne Pilotys, auch wenn Rosenberg behauptet, das Bild „ließ nicht so sehr die Todesangst der königlichen Familie, als die malerische Wirkung der Möbel, Dekorationsstoffe und Kostüme zu Geltung kommen.“<sup>191</sup> Diese Art von Darstellungen hatte dank ihrer historischen Komponente den wesentlichen Anteil an der Aufwertung der Rokokomalerei, da sie so in die traditionelle Hierarchie des Gattungssystems eingefügt werden konnte. Erinnert sei an dieser Stelle noch einmal an die Definitionsversuche Schaslers.

Ebenfalls Karl Otto (1830-1902) leistete einen entsprechenden Beitrag, wenn er auch nicht als Pionier gelten kann. Als ausgebildeter Porzellanmaler war er vermutlich der Formensprache des Rokokos von Beginn seiner Karriere an vertraut. Nach dem Unterricht bei Piloty versetzte er dann gelegentlich seine Historien- und Genrebilder ins 18. Jahrhundert.

---

<sup>187</sup> ebenda

<sup>188</sup> DIOSKUREN 19, 1874, S.122

<sup>189</sup> DIOSKUREN 19, 1874, S.271

<sup>190</sup> „Schade nur, daß die Beschenkten, Benczúr, Liezen-Mayer, Wagner, sich mit den abgebrannten Hülsen seines [Makarts] Feuerwerkes begnügten.“ UHDE-BERNAYS/RUHMER 1983, S.90

<sup>191</sup> ROSENBERG 2. Bd., 1894, S.83

Das Ölgemälde *Huldigung Marie-Antoinettes am französischen Hof* (Abb. 113) ist erst 1877 entstanden und damit nicht mehr wegbereitend. Dennoch vereinigt es sehr anschaulich die künstlerischen Anforderungen der Historienmalerei mit denen der Mode: Im Aufbau eines typischen Zeremonienbildes - zu denken ist hier noch an die belgischen Erfolgsstücke - verbindet es den Anspruch auf historische Korrektheit im Sinne Pilotys mit der Verve und meisterhaften Technik der auf die Kostüme und das Dekor wertlegenden Salonmaler. Man könnte diese Art der Malerei treffend als „Salonhistorie“ bezeichnen. Otto, der eine private Malschule leitete, hatte bereits mit öffentlichen Aufträgen Erfolge zu verzeichnen. Er beteiligte sich an der Ausgestaltung der Galerie der Weltgeschichte im Münchner Maximilianeum wie auch an den Ausmalungen im Schloß Linderhof für Ludwig II.

Tendenzen zur genrehaften Historie, mehr noch zur historischen Genremalerei sind allen Pilotyschülern eigen. Dabei widmete man sich natürlich nicht ausschließlich dem Rokoko, doch gehörten Ereignisse des 18. Jahrhunderts ganz selbstverständlich zum darstellungswürdigen Repertoire. Je mehr die Themen zur Gattung des Genres tendierten, desto mehr stand in der Regel der Zeitcharakter und die Atmosphäre des Rokokos im Vordergrund. Der 1838 in Thüringen geborene Ernst Meisel malte unter der Anleitung Pilotys erste Historienbilder mit stark genrehaft-sentimentalem Charakter, wobei ihm die Ära Ludwigs XVI. besonders anregend erschien. Eine Variante des obigen Themas von Benczúr war *Abschied der Marie-Antoinette von Ludwig XVI.* (Abb. 114) von 1880. Meisel entschied sich dann für die historische Genre- und Kostümmalerei, für welche die *Nahe Versöhnung* (Abb. 115) charakteristisch ist. Seine heute als gründerzeitlich verstandene, am Markt orientierte Bildkunst ist typisch für die Richtung der Piloty-Schule, die unermüdlich mit großem Aufwand an Kostümen und Requisiten zu handhaben beliebte. Selbst dieses inhaltlich belanglose Beispiel läßt seine virtuoson technischen Fertigkeiten hinsichtlich der Materialbehandlung wie auch sein Bemühen um theatrales Inszenesetzen erahnen. Diese Art von Bildern verkaufte sich besonders gut nach England und Amerika. Sie galten als Höhepunkte der gründerzeitlichen Salonmalerei in München.

Auch das Werk von Alexander von Liezen-Mayer (1839-1898) belegt ein Pendeln zwischen Historie und Genre zugunsten des letzteren. Als Pilotys Schüler und Vertrauter zunächst ganz der Historie verpflichtet und der dramatischen Literatur zugewandt, entwickelte er erst allmählich einen für ihn charakteristischen weichen und sinnlichen Vortrag, der für die Genremalerei geeigneter war. Das zuvor beeindruckende historische Pathos verwandelte er in genrehaftes Sentiment, wie man am Beispiel von 1867, *Maria Theresia säugt das Kind einer armen Frau* (Abb. 116), ablesen kann. Hier wird an das Gefühl des Betrachters appelliert.

Das stimmungsvolle Ambiente im Park und die gemütvolle Art der Darstellung, die durch den malerischen Stil noch gesteigert wird, brachten ihm Erfolg. Das Gemälde ist eines der wenigen, das bei fast jeder Erwähnung des Künstlers lobend zitiert wurde. Liezen-Mayer war von 1880 bis 1883 Direktor der Stuttgarter Kunstschule, danach Professor an der Akademie in München, zunächst für Historienmalerei, 1893 auch für religiöse Malerei, und wurde mit öffentlichen Aufträgen und vielen Auszeichnungen honoriert.

Hermann Kaulbach (1846-1909), der Sohn Wilhelm von Kaulbachs, ließ sich nicht wesentlich durch seinen Vater, sondern ebenfalls von Piloty und seiner Geschichtsmalerei prägen. Erst durch diesen wurde sein Talent richtungsweisend gefördert. Auch er entschied sich für die Historie, mehr noch für das historische Genre, das beim romantisch empfindenden Publikum, wie Rosenberg erwähnt, Anklang fand.<sup>192</sup> Man lobte seine brillante Technik, seine Virtuosität und das Malerische seiner Bilder. Seine korrekte Zeichnung, die feine Modellierung und das prächtig schillernde Kolorit fanden Beifall und machten ihn zum begehrten Modemaler. Neben Lossow und Benczúr war Kaulbach ein typischer Salonkünstler aus dem Gefolge Pilotys, der den größten Wert auf die stoffliche Gestaltung sowie die Eleganz und Grazie seiner Kostümfiguren legte. Und dafür war die Rückwendung ins 18. Jahrhundert besonders geeignet. Nur Unzufriedenheit über die Komposition kam gelegentlich auf. Spürbar ist in dieser Hinsicht ein gewisser Mangel in seinen größeren historischen Darstellungen wie *Friedrich der Große und Johann Sebastian Bach* (Abb. 117). Vergleichbar Liezen-Mayer tendierte er später in seinem Leben zu einer Genremalerei, die sentimental-elegisch gefärbt war.

Fast alle der Piloty-Schüler, die hauptsächlich Genrebilder malten, kleideten hin und wieder ihre Protagonisten in Rokokokostüme. Zu ihnen gehörten z. B. Toby Edward Rosenthal, Ludwig von Langenmantel, Rudolf Seitz, Claudius Schraudolph, Robert Beyschlag und viele andere mehr. Die Vielfalt ihrer Genrethemen zeigt an, daß sie zwar auch der Rokokomode entsprachen, sich ihr aber nicht vollends auslieferten. So waren sie auch nicht in dem Maße vom Konsumentenverhalten abhängig wie jene Künstler, die ihre Rokokobilder immer wieder kopierten oder variierten. Manche Gemälde gehen aber ganz deutlich mit der Mode konform, wie *Der weiße Kakadu* (Abb. 118) von Ludwig von Langenmantel (1854-1922). Die geschminkte Dame mit übermächtiger Perücke scheint direkt vom Kostümverleih zu kommen, um im modischen Rokoko zu glänzen. Sie ist so offensichtlich ein Kind des 19. Jahrhunderts und verdeutlicht nur zu gut die Bedenken, die Muther gegen die kostümierten

---

<sup>192</sup> ROSENBERG 2. Bd., 1894, S.85; ROSENBERG 1887, S.40

Modelle als verlebendigte Menschen früherer Zeiten vorzubringen hatte.<sup>193</sup> Dennoch gehören Werke der Piloty-Schule qualitativ mit zu den gelungensten Beispielen der Rokokomalerei in der zweiten Jahrhunderthälfte. Unter ihnen herausragend ist noch das *Das Wunderkind* (Abb. 119) von Gabriel von Hackl (1843- ca. 1919), welches, gemäßigter in der Komposition, weniger die bühnenhafte Seite der Schule zum Ausdruck bringt. Als Genrebild mit den Maßen von 106 auf 141 cm erweckte es bereits durch seine Größe Aufmerksamkeit. Dargestellt ist in einem großbürgerlich anmutenden Ambiente eine um eine Tafel versammelte Rokokogesellschaft. Beeindruckt lauscht sie einem kleinen Virtuosen, der auf einem Tisch sitzend sein Violinspiel zum besten gibt. Weniger das Überladene und Theatralische der Piloty-Schule aufnehmend, verweist Hackls Gemälde in seiner Anlage und Themenwahl weitestgehend an die Tradition der Münchner Genremalerei, an deren Anfang Wilkies *Testamentseröffnung* steht, und die im Kontext der Rokokorezeption von Geyer und Gaisser fortgesetzt wurde. Eine genaue Beobachtungsgabe ließ ihn seine Figuren als lebendige Menschen abbilden, die sich wahrhaft verhalten und in realistischen Verhältnissen zueinander bewegen. Zumindest an diesem Werk zeigt sich, daß das virtuos gemalte Kostüm zwar Blickfang sein kann, die glaubwürdige Wiedergabe der Figuren jedoch noch anderen Regeln unterworfen ist. Hier überzeugt die Natürlichkeit und Unbefangenheit der Kinder und der miteinander sprechenden Menschen. Hackl hatte seit 1865 bei Piloty und Wagner in München studiert. Er malte vor allem historische und humoristische Genrebilder, war auch als Illustrator und Kostümzeichner erfolgreich. Seine Malweise galt als fleißig und korrekt, man sprach von einer wohlthuenden Farbwahl mit warmen Tönen, die er in seiner Lehrtätigkeit an der Münchner Kunstgewerbeschule und seit 1878 bis zu seinem Lebensende an der Akademie an Jüngere weitergeben konnte.

Nicht alle Nachfolger von Piloty, die sich dem Rokoko als Salonmalerei oder im historischen Genre widmeten, ließen sich allein durch dessen Lehrtätigkeit prägen. Tatsächlich haben sich die meisten auch in anderen Ateliers umgesehen und ebenso dort Gelerntes in ihrer Kunst verinnerlicht. Als zweite einflußreiche Künstlerpersönlichkeit ist Wilhelm Diez (1839-1907) hervorzuheben. Er selbst war kurzfristig Schüler bei Piloty, der ihn als komplementäre Begabung zu seinem eigenen Können erkannte und wohlwollend seine Berufung zum Professor der Akademie befürwortete. Vor allem nach 1870, als die dortige Unterrichtstätigkeit ihren Anfang nahm, gewann Diez an Einfluß. Auch für die Rokokomalerei war er von Bedeutung, da er sich noch entschiedener als Piloty einer echt historistischen und doch modernen Malweise verschrieben hatte. Für Diez stand weniger das historische

---

<sup>193</sup> MUTHER 1. Bd., 1893, S.443

Pathos, der geschichtliche Höhepunkt und dessen Inszenierung im Vordergrund, sondern eine überaus malerische Gestaltungsweise und eine differenzierte Farbigekeit, die er aus Naturbeobachtungen, aus der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts und der holländischen des 17. Jahrhunderts schöpfte. Dieser malerisch koloristische Stil war in den siebziger und achtziger Jahren der fortschrittlichste in München, denn er war nicht wirklich rückwärtsgerichtet, sondern in erster Linie zukunftsweisend. In Diez' Atelier lernte man „malen“. Es ging nicht um die täuschend echte Nachahmung von Wirklichkeit im fotografischen Sinne, sondern der Prozeß des Schaffens und der Pinselstrich durften als solche erkennbar bleiben.<sup>194</sup> Es versammelten sich um ihn die progressivsten Schüler, die die Bedeutung der Farbe als zentrale Aufgabe der Malerei erkannten und dann in der Folge die Schwelle zur Moderne, zum Impressionismus oder Jugendstil überschritten. Zu ihnen gehörten auch Künstler, die das Rokoko modernen Stilmitteln verfügbar machten, so Gotthard Kühn, Paul Höcker, Max Slevogt oder Pál Szinyei-Merse.

Wilhelm Diez' Lieblingsthemen entstammten der Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Er malte Landsknechte und Vagabunden, Soldaten und Marketenderinnen, manchmal in dramatischen Situationen, buntfarbig bewegt und in satten Tönen, zumeist vor einem tief graublauen Himmel wie vor einem Gewittersturm. Gelegentlich entnahm er seine Figuren auch dem 18. Jahrhundert. Es sind Reisende oder Lagernde im Freien, auch mal ein Kavaliere mit seiner Dame bei einer Ruhepause von einem Ausritt (*Abb. 120*) oder der Jagd. Meist haftet seinen Szenen etwas Derb-Bäurisches an. Höfischer Luxus im überladenen barocken Ambiente, wie es im Piloty-Umfeld beliebt war, scheint ihm fremd geblieben zu sein. Sein Einfluß auf die Rokokomalerei zeigt sich am deutlichsten in thematischen Übernahmen, so kamen nun auch immer mehr ländliche „Freiluftszenen“ in Mode, und in der pastosen Darstellungsart.

Zu den Schülern, die ihm motivisch und stilistisch am nächsten standen, gehörte der aus Norddeutschland stammende Heinrich Breling, 1849 geboren. Nach der Ausbildung bei Diez war er in München, Schleißheim und Hannover als Genremaler und Radierer tätig. Er malte ebenfalls Episoden aus dem Dreißigjährigen Krieg, Reiter- und Rast Szenen im Stil von Diez (*Abb. 121*), häufig ganz minutiös auf kleinstem Format. Damit kann er, wie auch die Diez-Schüler Wilhelm Velten und August Holmberg, den Kleinmeistern und Feinmalern zugeordnet werden, die dem Franzosen Meissonier nacheiferten. Dessen Themen mit Kavaliere des 18. Jahrhunderts, die an Landgasthäusern rasten, einschließlich eines farbbetonten,

---

<sup>194</sup> Vgl. Eberhard RUHMER, München um 1875: Schnittpunkt internationaler Kunstbeziehungen, in: Die Münchner Schule 1850-1914, Bayerische Staatsgemäldesammlung und Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e. V., 28. Juli bis 7. Oktober 1979, MÜNCHEN 1979, S.76f.

malerischen Stils kommen Brelings und auch Diez' Gemälden recht nahe. Vom Rokoko selbst mag Breling in Schleißheim inspiriert worden sein, gefördert wurde die Auseinandersetzung mit dieser Epoche allemal durch Auftragsarbeiten für Ludwig II. im Schloß Linderhof. *Der Spaziergang* (Abb. 122) veranschaulicht allerdings deutlich den Einfluß von Diez: Ein Rokokopaar flaniert auf einem ländlichen Feldweg in einer malerisch behandelten Baumlandschaft, die nichts mit den Parkanlagen oder Schloßgärten des 18. Jahrhunderts gemein hat. Als Unterschied zwischen Meister und Schüler erkannte Rosenberg, daß Breling seine Figuren stärker vom Hintergrund absetzte, sie weniger als Diez in das landschaftliche Umfeld einband.<sup>195</sup> Er entdeckte auch eine porzellanartige Qualität in Brelings Rokokobildern, die an Email- und Dosenbildchen des 18. Jahrhunderts erinnert.

Ebenfalls an die Bilderwelt von Diez und dessen pastose Malweise knüpfte Wilhelm Räuber (1849-1926) an. Er malte Reiter und Jäger auf kräftigen Pferden, begleitet von Jagdhunden, über Feld und Wiesen preschend, malte Kavaliere oder Reisende aus dem 18. Jahrhundert bei der Rast, eine Kutsche bei der Ankunft am Herrenhaus oder Tändeleien am Parktor (Abb. 123). Auch der Einfluß Meissoniers ist nachvollziehbar in dem Gemälde *Kurzer Besuch* (Abb. 124), welches zwei Reiter in Rokokotracht bei einem Begrüßungstrunk am Portal einer bürgerlichen Villa zeigt. Während ein Kavalier der Hausdame zuproftet, versorgt eine Magd das Pferd seines Begleiters - Motive, die in mehreren Bildern des Franzosen zu finden sind. Im Gegensatz zu Räuber hat der Diez-Schüler Hugo Engl (1852-1926), der sich als Jagdmaler und Illustrator einen Namen machte, mehr die feinsinnige und vornehme Seite des ländlichen Rokokos betont: Sein *Jagdfrühstück* (Abb. 125) verweist nicht nur auf die Lager- und Jagdszenen seines Lehrers, sondern auch deutlicher auf die galanten Feste Watteaus oder Lancrets, wie vor allem die Rückenansicht der Dame in der Bildmitte offenbart.

Originell erscheint der Diez-Schüler Joseph Emanuel Weiser (1847-1911), zumindest was sein Rokokogemälde *Im Atelier* (Abb. 126) betrifft.<sup>196</sup> Zwar ist das Motiv des vor seiner Staffelei sitzenden Malers auch von Meissonier behandelt worden, doch im Gegensatz zu diesem hat Weiser das Thema mit einem augenzwinkernden Humor aufgefaßt. Ein etwas älterer Mann mit großer Allongeperücke in grünem, samtenen Rock hockt auf einem viel zu kleinen Stuhl inmitten seiner Malutensilien, die in einem wüsten Durcheinander auf dem Boden liegen. Während er in der linken Hand Pinsel und eine große Palette hält, schenkt er sich mit der Rechten ein Glas Wein ein, ohne dabei den Blick von der Arbeit - und dem Papagei, der sich auf dem Bilderrahmen niedergelassen hat - zu wenden. Die Mimik des Malers deutet

---

<sup>195</sup> ROSENBERG 1887, S.62

wohl ein Pfeifen an. Der mit Bildern und allerlei Gerät verstellte Raum ist nur wenig beleuchtet und läßt sich visuell kaum erschließen. Das Auge des Betrachters wird auf den helleren Vordergrund geleitet. Die weiße Lockenpracht und das altertümliche Kostüm des Malers aus Samt und Seide glänzen und werden durch helle Reflexe zum Blickfang. Ansonsten sind die Farben gedeckt, in braunen und erdigen Tönen gehalten. Sie lassen das Gemälde antik erscheinen. Der sogenannte bräunliche „Galerieton“ war für die historistische Malerei sehr beliebt. Joseph Emanuel Weiser war auch für Ludwig II. tätig.

Starken Einfluß von Diez offenbaren auch die frühen Werke mit Pferdemotiven von Ignaz Marcel Gaugengigl (1855-1932), wie das ganz am Rande noch im Kontext der Rokokomode zu erwähnende Bild *Reiter und Dorfpfarrer* (Abb. 127) von 1877. Zehn Jahre später malte er *The first Hearing* (Abb. 128) in der Art der Herrenrunden, welches eindeutiger dem 18. Jahrhundert zugeordnet werden kann. Der Lichteinfall durch die Fenster auf der linken Seite des Raumes läßt den jungen Geiger in der Mitte, den Cembalospieler und die locker versammelten Zuhörer ganz lebendig und realistisch erscheinen. Das Bild wirkt nicht altertümlich, obwohl die Anlage des Zimmers und die Lichtführung weitestgehend an flämische Vorbilder denken lassen. Gaugengigl, der 1880 nach Boston (Massachusetts) auswanderte, hat mit seinen Werken zur Rokokomode in Amerika beigetragen. Ein Großteil seiner Gemälde befindet sich dort in Privatbesitz.

August Kühles (1859-1926) hat in Düsseldorf und auch in München bei Diez studiert, der ihn vor allen prägte. Die stimmungsvollen Dorf- und Stadtansichten mit humoristisch-anekdoteschem Figurenrepertoire erinnern nicht nur in der Atmosphäre, sondern vor allem auch durch den malerischen Stil an den Münchner Lehrer. Eine seltsame Verbindung von Land- und Luxusleben des Rokokos stellen einige seiner Bilder her, wie die *Wiederkehr* (Abb. 129), in dem ein Jüngling mit Zopfperücke seine eher biedermeierliche Liebste am Fenster eines bäuerlichen Hauses mit einer zärtlichen Umarmung begrüßt, während sein Pferd geduldig vor der Gartenpforte wartet. Die Umgebung ist ganz und gar dörflich aufgefaßt. Kühles galt auch als charaktvoller bayerisch-fränkischer Heimatmaler. In seinen historischen Genrebildern griff er Elemente des Rokokos und des Biedermeiers auf, was obiges Beispiel erahnen läßt, die er dann mit einem malerischen farbbetonten Vortrag verband.

Doch nicht nur die Schüler und Nachahmer von Piloty und Diez haben in der ihnen eigenen Charakteristik das Rokoko wiederbelebt. Es gab natürlich auch noch andere Lehrer an der Akademie sowie Ausbildungsmöglichkeiten und eine große Zahl von Malern, die

---

<sup>196</sup> Das auf Holz gemalte Bild von 38 cm auf 61 cm ist stark beschädigt und an einigen Stellen deutlich zerkratzt. Es befindet sich im Depot der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München. Friedrich Pecht lobt die witzig zugespitzte Auffassung Weisers Sittenbilder der letzten Jahrhunderte. Vgl. PECHT 1888, S.357

ebenfalls ganz hervorragende Rokokobilder herstellten. München war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Kunststadt schlechthin mit großer nationaler und internationaler Konkurrenz. Das beim Publikum beliebte Rokoko im Bild wurde bis zur Vollkommenheit gesteigert. Selbst der Deutsch-Französische Krieg von 1870/71, der die Antipathie gegenüber dem Nachbarland schürte, konnte Künstler und Publikum nicht von dem als ursprünglich französisch verstandenen Rokoko abbringen. Im Gegenteil, mit den künstlerischen Anregungen von Piloty und Diez fand auch die Rokokomalerei gerade in den siebziger und achtziger Jahren neue Vertreter und strebte weiteren Höhepunkten zu. Man bemühte sich, die besonderen ästhetischen Qualitäten der Epoche immer besser zum Ausdruck zu bringen. Es schien eine Herausforderung für die meisten Künstler gewesen zu sein, sich wenigstens einmal in ihrer Laufbahn den speziellen Anforderungen der Rokokomalerei zu stellen und möglichst überzeugend, in der Regel in einem illusionistischem Sinne, Menschen und Materialien des 18. Jahrhunderts auf die Leinwand zu bringen. Diese Rokokomalerei unterlag weniger den modernen Strömungen, wie den Anfängen impressionistischer Tendenzen oder der Thematisierung von Farbe und Malstruktur der Diez-Schule, ignorierte das ihr eigene Medium und steigerte traditionelle Methoden und Malweisen, um nur das Stoffliche in absoluter Perfektion und fotografischer Genauigkeit abzubilden. Auch nicht das Ideal der Malerei des 18. Jahrhunderts war ihr Vorbild, sondern die Vorstellung, die man sich von der Epoche als einer historischen gemacht hatte, stand im Vordergrund. Max Schasler nannte diese Art von Gemälden Zeit- und Kulturbilder. Daß sich dieselben Künstler in der Auseinandersetzung mit anderen Themen oder Bildgattungen auf eine andere Gestaltungsweise einließen, war durchaus möglich: Lambert Linder (1841-1889), der in seinen frühen, kräftigfarbigen Gemälden von Franz Defregger beeinflusst war und in späteren Landschafts- und Genrebildern, wie eine subtilere Farbgebung offenbart, von Johann Sperl und Wilhelm Leibl, hat mit seinem *Flötenkonzert* (Abb. 130) einen gelungenen Beitrag zur Rokokomode geleistet. Das im Original gut erhaltene Gemälde macht, trotz mangelndem inhaltlichem Anspruch, die Faszination dieser Malerei nachvollziehbar.<sup>197</sup> Im höfischen Ambiente, vor goldfarbenen Rocailledekorationen an den Türen, Gobelins in gedämpften Tönen an den Wänden, Porzellan, Chinavasen und allerlei Nippes auf einem Sims, sowie Rosen in einer Vase auf dem zierlichen Tisch ist ein anmutiges Rokokopaar abgebildet. Der junge Mann mit gepudelter Zopfperücke und in rotem Samtrock über bestickter Weste gibt ein Flötenkonzert zum besten. Ohne dabei den auf einem üppig verzierten Pult stehenden Noten zu folgen, spielt er, der Herzensdame seinen Blick zugewandt, das Ständchen. Seine versonnen lauschende, auf einem verschnörkelten Stuhl

<sup>197</sup> SEUBERT lobt seine Malweise, insbesondere bei seinen Genrebildern, die „wohl studirt und fein durchge-

sitzende Zuhörerin hält ihren Kopf etwas zu Seite geneigt und ihr Gesicht dem Kavalier gegenüber kokett mit einem Fächer bedeckt. Sie trägt ein kostbar glänzendes grün- und lindgestreiftes Kleid, das in knittrigen Falten auf den Boden gleitet, wie es teuren und schweren Seidenstoffen eigen ist. Hellrosa Futter und Schleifen setzen andersfarbige Akzente. Besonders gelungen erscheint ihre duftige, haubenartige Kopfbedeckung. Die zarte Farbigkeit, auch der warme, durch die geöffnete Tür eindringende Lichteinfall, die meisterhaft gekonnte Darstellung der unterschiedlichen Stoffe und die minutiöse Nachbildung der Dekorelemente jener Zeit ringt uneingeschränkte Bewunderung ab. Selbst der heutige Betrachter dürfte dies nachempfinden können und wird noch darüber staunen, wie das gemalt ist. Gerade die zu Anfang der Rokokorezeption verpönte Zurschaustellung jener luxuriösen Ausstattungen als Zeichen höfischer Dekadenz wurde zum Hauptinteresse der Rokokomalerei, zum bewunderungswürdigen Bildgegenstand. Mit beeindruckender Unaufdringlichkeit und höchster künstlerischer Virtuosität hat Linder diese Aufgabe überaus erfolgreich gemeistert.

Friedrich August von Kaulbach (1850-1920), der Akademiedirektor in der Nachfolge Pilotys, war berühmt als Salonmaler und als Porträtist der wohlhabenden und adligen Gesellschaft. Selbst von aristokratischem Auftreten, stand er der Wirkungsart der Malerfürsten nahe. Seine Kunst vereinte Makartsche und französische Einflüsse, seinen guten Geschmack schulte er an den alten Holländern. Seine Darstellungsweise hatte jedoch etwas Oberflächliches. „Er war der prädestinierte Maler der gesellschaftlichen Konvenienz der oberen Klasse; denn immer - mag er seine Frauen in freie Landschaft oder in den Duft eines Boudoirs stellen - zeigt er nur das süße, oberflächliche Lächeln, leise Schwärmerei, die kühle Überlegenheit satter Ruhe. Nie dringt er tiefer in Abgründe der Seele, nie erzählt er von Kämpfen und Leidenschaften.“<sup>198</sup> Diese Begabung machte das Rokoko geeignet für seine Themenwahl, doch hat er in nur wenigen Beispielen die Herausforderung angenommen. *Im Boudoir (Abb. 131)* ist ein hübsches Bild aus seiner frühen Schaffenszeit von 1870 bis 1875, als auch noch andere Szenen und Bildnisse im Rokoko von ihm angefertigt wurden. Es läßt sich, einem Pendant gleich, dem besprochenen Werk Linders zur Seite stellen: Die Formate - hier 87 auf 59 cm - sind fast identisch. Die Komposition und das Thema eines Rokokopaars sind ungefähr spiegelbildlich in Szene gesetzt, wobei hier der Mann stehend, mit gesenktem Blick, seiner sitzenden Dame vorspricht. Beide Paare sind typmäßig und im Ausdruck gleich aufgefaßt. Kaulbachs Dame hält einen Fächer und sitzt ebenfalls an einem Tischchen, auf dem eine Blumenvase steht. Mehr als bei Linder ist ihr seidig glänzendes Rokokokostüm als Blickfang

---

führt“ seien. „Seine Aquarellfigürchen sind höchst pikant.“

<sup>198</sup> THIEME/BECKER

angelegt. Entsprechend ist der Raum weniger schwelgend ausgestattet. Linders Gemälde überwiegt jedoch in Sensibilität und Feinheit der Auffassung und in der Tiefe im Ausdruck.

Auch der um etliche Jahre jüngere Maler Heinrich Stelzner sollte noch im Zusammenhang mit Kaulbach erwähnt werden. Er hielt sich seit 1860 in München auf, kannte die Piloty-Schule und dürfte sich in seinen Darstellungen des Dreißigjährigen Krieges auch an Diez orientiert haben. Sein Stil galt als malerisch ohne besondere koloristische Akzente. Das Gemälde *Musizierende Gesellschaft im Schloßpark* (Abb. 132) zeigt eine stimmungsvolle Rokokoszene im Freien, die die ländlichen Feste des 17. und 18. Jahrhunderts mit Musizierenden, Vorlesenden und schönen Frauen in Erinnerung ruft. Auch Kaulbach hat ähnliche Begebenheiten geschildert, deren Protagonisten in Haltung und Ausdruck denen Stelzners verwandt sind, wie das Gemälde *Mädchen im Walde* (Abb. 133) von 1875 belegt.

Noch einige weitere Künstler sollen kurz aufgrund ihrerer Rokokomalerei Beachtung finden. In München tätig und an der Modekunst beteiligt waren Max Todt, Gabriel Schachinger, Otto Hierl-Deronco, Wilhelm Kreling, Pius Ferdinand Messerschmitt, Fritz Martin, Oskar Freiwirth-Lützow, Albert Raudnitz, Max Kuschel und noch etliche mehr. Typisch für die Rokokomalerei war August Hermann Knoop (1856-1900) aus Düsseldorf. Er studierte in München und Paris und ließ sich 1888 in München nieder. Er arbeitete als Genremaler, wobei er seine vielfältigen Motive überwiegend aus dem Gesellschaftsleben des 18. Jahrhunderts rekrutierte. Er wurde, wie so viele andere Rokokomaler, wegen seiner stofflichen Darstellungsweise gelobt, doch scheint sie im Ganzen weniger meisterhaft als bei Linder oder Kaulbach. Eine Ausbildung bei Reinhard Sebastian Zimmermann wurde nahegelegt, seine konservativ verhaltene Farbigkeit deutet auf den Einfluß Pilotys. Zu kritisieren ist die übergenaue Abbildung aller, auch unwichtiger Kleinigkeiten, die seinen Bildern etwas Künstliches und Starres verleihen. Auch die Gesichtszüge seiner Figuren sind kaum variiert, ja finden in verschiedenen Bildern Wiederholung, wie auch ganze Personen und Ausschnitte mehrfach verwendet wurden. Ein gewisser Mangel an künstlerischer Fähigkeit und Originalität vereint sich in diesen Beispielen mit den geläufigen marktorientierten Produktionsmechanismen. Knoop hat auch Anregungen von Meissonier und seinen Nachahmern, den Feinmalern und Kleinmeistern, angenommen. Sie offenbaren sich in Bildern wie *Es lebe, was wir lieben* (Abb. 134) von 1891, das eine gesellige Tischrunde zeigt. Auf die Kenntnis originaler Zeugnisse des 18. Jahrhunderts verweist das *Rokokofest in der Amalienburg zu Nymphenburg* (Abb. 135), eine der wenigen vielfigurigen Darstellungen. Die *Morgentoilette im Boudoir* (Abb. 136) wird benutzt, erotische Details abzubilden, doch erscheint die Szene der aus dem Bad gestiegenen, von Zofen umgebenen Dame, da sie in eine Handlung, das Abtrocknen,

verwickelt sind, nicht so zweideutig wie Vergleichbares von Lossow. Anzüglicher wirkt in dem Falle Karl Gampenrieders (geb. 1860) *Maienmorgen* (Abb. 137), welches eine exaltierte, übertrieben geschnürte, tiefdecolletierte Rokokodame vorführt, der beim Herabschreiten einer Treppe ein schmucker Husar den Arm geboten hat. Nach heutigem Empfinden mehr Kitsch als Kunst, dürfte dieses Bild einem damaligen trivialen Modegeschmack entgegengekommen sein. Gampenrieder hatte in München bei Lindenschmit, der eine mittlere Stellung zwischen Piloty und Diez einnahm, bei Benczúr und in Paris bei Bouguereau und Fleury studiert, was durchaus auch noch zu etwas anspruchsvolleren Werken geführt hat.

Gegen Jahrhundertende veränderte sich der Charakter der Rokokobilder zunehmend. Mehr und mehr sieht man ihnen, trotz gleichbleibender Perfektion im Technischen, die Herkunft des späten 19. Jahrhunderts an. Häufig ist es der Ausdruck der puppenartigen Gesichter, oft auch eine übertriebene, gezierte und gekünstelte Haltung der Figuren, die unpassend erscheinen. In dem 1889 entstandenen Gemälde von Leopold Schmutzler (1864-1940/1) aus Wien (Abb. 138), der auch in München studierte und vorwiegend Rokokobilder malte, ist es das betont neckische Verhalten der zwei jungen Frauen wie auch deren geschminkte Antlitze, die sich deutlich dem Ideal der Jahrhundertwende annähern. Die Diskrepanz zwischen einer konservativen Technik, die nur gelegentlich durch impressionistisch anmutende Elemente aufgelockert wird, einem scheinbar historischen Bildgegenstand und modernen oder gar modischen Menschentypen ist es, was heute unangenehm berührt. Seinerzeit war Schmutzler jedoch einer der anerkannten, eleganten Salonmaler, zu denen auch einige Spanier und Italiener zu rechnen sind, deren Bilder Schmutzler bei seinen Auslandsaufenthalten, z. B. in Rom, kennenlernen konnte. In der Rokokomalerei war jedoch bald mit herkömmlichen Mitteln alles erreicht, alles gesagt worden, so daß nicht sie, sondern neue Strömungen und Modeerscheinungen die echten künstlerischen Herausforderungen boten. Das Festhalten an der sich dem Ende zuneigenden, immer mehr ins Triviale abrutschenden Mode, wie es auch noch einmal deutlich das sentimentale Bild *Mozarts erste Liebe* (Abb. 139) des weniger bekannten Münchner Malers Hans Volkmer zum Ausdruck bringt, dürfte zur späteren Ablehnung und dem Vergessen der typischen Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts beigetragen haben, deren man schließlich ganz und gar überdrüssig wurde.

Erwähnt werden muß abschließend, daß nicht nur deutschsprachige - mehr als hier aufgezählt werden konnten -, sondern auch sehr viele ausländische Maler in der zweiten Jahrhunderthälfte in München studierten oder arbeiteten. Unter Piloty oder Diez, durch die Inspiration der Werke anderer Rokokomalerei oder ganz einfach im Zuge der Mode, wandten sich viele von ihnen ebenfalls dem 18. Jahrhundert zu. Herausragend waren einige der in

München ansässigen Skandinavier, so der Norweger Markus Fredrik Steen Grønvold, der bei den genannten zwei Koryphäen in die Lehre ging, oder die beiden Polen Jan Chelminski und Maksymilian Gierymski (1846-1874). Letzterer nahm in der nur kurzen Zeit seines Schaffens eine führende Stellung unter den naturalistischen Malern in München ein. Seine Rokokoszenen waren Jagdbilder in freier Landschaft (*Abb. 140*). Sie haben eine fotografische Schärfe und in der Handlung etwas Zufälliges und Momentanes, wodurch sie überzeugend realistisch wirken. Ladislaus von Czachórski (1850-1911), ebenfalls aus Polen, der sich ganz in München niederließ, ging aus der Piloty-Schule hervor, machte Studienreisen nach Frankreich und Italien und wandte sich nach Anfängen in der Historienmalerei dem Damenbildnis in der Tracht des 17. und 18. Jahrhunderts zu (*Abb. 141*).

## 7. Königliches Rokoko unter Ludwig II. von Bayern

Mehr als an irgendeinem anderen Ort im deutschsprachigen Raum blieb das Rokoko als Mode der Malerei in München konstant. Wenn es bisher problematisch war, Phasen der Begeisterung von denen der Zurückhaltung gegenüber dem Rokoko seit der Jahrhundertmitte voneinander abzugrenzen, so lassen sich für die Moden in München doch genauere Aussagen machen. Nur zögerlich folgte die Bildkunst zunächst dem sogenannten Zweiten Rokoko im Kunstgewerbe, das um 1850 seinen Höhepunkt in den Zentren der Kunst, wie Paris oder Wien, bereits erreicht hatte. Als *eine* mögliche Inspirationsquelle hat es somit auf die Malerei Einfluß nehmen können. Maler, die sich auch durch das Rokoko einen Namen gemacht und sich darauf spezialisiert hatten, waren in München zunehmend in den sechziger Jahren tätig. Zeitparallel mit dem für die Entwicklungsgeschichte des Kunstgewerbes festgelegten Neubarock und dem Dritten Rokoko, die ganz allmählich seit den sechziger Jahren eindringen und spätestens Ende der achtziger Jahre überall verbreitet waren, wurde auch die Rokokomalerei zu einer anerkannten Strömung. Ein wesentlicher Anteil für die Beschäftigung mit dem Rokoko in München ist Piloty und Diez zuzuschreiben. Sie setzten Maßstäbe für die Verarbeitung geschichtlicher und literarischer Themen, für koloristische Darstellungsweisen und den Anspruch auf Authentizität, denen ihre Schüler und Verehrer nacheiferten. Das Rokoko war ein Beispiel, an welchem sich diese Maßstäbe verifizieren ließen. Dennoch, daß es gerade in den siebziger und achtziger Jahren seine größte Verbreitung fand, obwohl andernorts nach dem Sieg über Napoleon III. das „Altdeutsche“ im Kunstgewerbe und in den Interieurs vorgezogen wurde, und selbst dieses gestörte Verhältnis zum französischen Nachbarn keinen

Einschnitt für die Beliebtheit des Rokokos in München bedeutete, hatte einen konkreten Grund: Ludwig II. von Bayern vergab Aufträge für Kunstwerke und bestimmte ganz genau, wie diese auszusehen hatten. Ohne seine Förderung und massive Einflußnahme hätte die Rokokomode hier nicht annähernd denselben Erfolg gehabt. Rosenberg wies bereits darauf hin: „Da die künstlerischen Neigungen des Königs Ludwig II. von Bayern dem Zeitalter Ludwigs XIV. und der Rokokoperiode zugewendet waren, begannen mehrere Münchener Künstler, theils durch Bestellung, theils durch die Hoffnung auf leichteren Absatz ihrer Arbeiten veranlasst, historische Genrebilder aus jenen Epochen französischer Geschichte zu behandeln, wobei der Schwerpunkt auf reiche Entfaltung koloristischer Mittel und Ueppigkeit der Darstellung gelegt wurde.“<sup>199</sup>

Ludwig II. mischte sich von Anfang an aktiv in die von ihm bestimmten Bauvorhaben ein. Die Umbauten der Residenz, die Schlösser Neuschwanstein, Linderhof, Herrenchiemsee und all die vielen anderen Projekte wurden ganz und gar nach seinem Geschmack geplant, gebaut, erworben oder auch verworfen. Für die Architektur, die Interieurs, die Stuckaturen und Dekorationen, die Kleinkunst und natürlich den gemalten Wandschmuck wurden Künstler benötigt, die bereit waren, sich ganz auf den Willen des Bauherrn und Mäzen einzulassen. Barock und Rokoko nach französischem Vorbild, vom Stil des Sonnenkönigs Louis XIV über Louis XV zu Louis XVI, gehörten seine größte Bewunderung. Seine zunehmende Weltfremdheit, wohl auch Krankheit, ließ ihn vereinsamen und sich in eine private Märchenwelt zurückziehen. Jenen verehrten Monarchen bis zur Identifikation nachstrebend, schuf er sich ein historisch illusionistisches Reich, in welchem er ungestört von allen realen Sorgen, von Menschen und Regierungsgeschäften, sich ganz und gar dem Königsein nach seiner Vorstellung widmen konnte. Mehr als nur einer romantischen Sehnsucht erlegen, wie sie auch so viele andere mit der Rückwendung zum Rokoko hätten teilen können, versuchte er, jene Zeit leibhaftig heraufzubeschwören. Die größtmögliche historische Korrektheit in der Nachahmung bis zur perfekten Kopie sollte dort helfen, wo die Stimmung allein ihn nicht verzauern konnte.

Neben dem mittelalterlichen Neuschwanstein, weiteren Bauten und Zufluchten im ganzen Bayernland, den „fabriques“ in den Parkgeländen, wie den orientalischen oder marokkanischen Kiosken, sowie unvollendeten Projekten wurden für die Schlösser Linderhof und Herrenchiemsee, das nach dem Vorbild Versailles angelegt ist, Barock und Rokoko bestimmend. Der von ihm verlangten absoluten Authentizität im Detail stand jedoch der Pluralismus verschiedener Stile des 18. Jahrhunderts im umgesetzten Gesamtkonzept seiner

---

<sup>199</sup> ROSENBERG 3. Bd., 1894, S.83

Schlösser gegenüber. So hat sich an der Entstehung von Linderhof Ludwig II. mit wechselnden Vorschlägen und konkreten Anweisungen am Entwurf beteiligt, wobei sich die Annäherung an Ludwig XIV. immer deutlicher herausstellte:<sup>200</sup> In der Anlehnung ans Hofzeremoniell wurde z. B. das Schlafzimmer als zentrale Raumkomponente bestimmt. Die Innendekoration ist überwiegend in „Louis XV“ gehalten, während die Fassaden barock erscheinen und der Bau an sich, als Privatresidenz ohne Hofhaltung geplant, auf die moderne französische Villenarchitektur verweist. Ludwig II. kannte die Stile aus der Literatur und als Modephänomene nach eigener Anschauung:<sup>201</sup> 1867 reiste er zur Weltausstellung nach Paris, 1874, bei einem zweiten Aufenthalt, besichtigte er Versailles.

Linderhof entstand als Refugium nur für den einsamen König, wobei diesem ein Pavillon im Sinne des Lustschlosses Trianon vorschwebte. Umgebaut wurde dafür seit 1869 das sogenannte Königshäuschen im Graswangtal, bis 1874 die endgültige Version mit der Versetzung desselben vollendet werden konnte. Ein halbrundes Schlafzimmer, ein ovales Arbeitszimmer und ein ebenso ovales Speisezimmer sowie vier hufeisenförmige Eckkabinette kennzeichnen den Grundriß. Für die Ausgestaltung der Innenräume, deren Entwürfe vor allem vom Hoftheaterdirektor Franz Seitz und dem erfahrenen Bühnenmaler Christian Jank stammen, hat sich Ludwig II. dann so gut wie ausschließlich auf das Rokoko eingelassen. Er beschwor in den kleinen, doch in überladener Fülle ausgestatteten Salons die Welt der Madame Pompadour und der Marie-Antoinette herauf. Ein Gobelinzimmer entstand, ein Spiegelsaal wurde eingerichtet. Wandtäfelungen und Stuckaturen, Möbel, Gobelins, Geschirr, Vasen, Kandelaber und Leuchter, Porzellan und natürlich auch Malereien für Supraporten oder Deckenbilder im Rokokostil, häufig nach dem Vorbild von Watteau oder Boucher, fanden Verwendung. So wurde z. B. *Die Einschiffung nach Kythera* (Abb. 142) als Supraporte abgemalt. Neben Fotografien dienten alle erreichbaren Stichwerke den Künstlern als Vorlagen, wie es auch in diesem Fall die seitenverkehrte Kopie zu erkennen gibt.

Das westliche Gobelinzimmer, vom Architekten Georg Dollmann entworfen, stand ganz unter dem Motto der „fêtes galantes“. Heinrich von Pechmann (1826-1905), der an der Akademie bei Foltz studierte, als Konservator in Schleißheim und als Direktor der Neuen Pinakothek tätig war, fertigte für die Wandfelder auf grober Leinwand verschiedene Schäfer-

<sup>200</sup> Wie weit seine Anweisungen in Linderhof gingen, offenbart ein Brief, in welchem Ludwig II. sich ganz ungehalten über diverse Ausführungen äußerte. Der Maler Zimmermann, der sich nicht in der Lage sah, sein Bild in der angegebenen Zeit fertigzustellen, wurde kurzerhand vom Auftrag entbunden. Vgl. Werner PETZET, Werner NEUMEISTER, *Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs. Ludwig II. und seine Schlösser*, München 1980, S.101

<sup>201</sup> Leon Feuchère hatte 1842 sein Buch „L’art industriel“ publiziert, in welchem Wandaufrisse des „Style Pompadour“ abgebildet waren. Es befand sich auch in der Bibliothek Ludwigs II. Vgl. Gerhard HOJER (Hrsg.), *König Ludwig II. - Museum Herrenchiemsee*, München 1986, S.313

szenen an, die den Bildteppichen als Vorlage dienen sollten. Doch dem König gefielen sie bereits so gut, daß man sie nicht mehr durch Gobelins ersetzen mußte. *Das Blumenopfer vor dem Altar des Amors* oder *Dolce far niente* (Abb. 143) offenbaren mit ihren Schäferinnen, Rückenfiguren und lagernden Müßiggängern im Freien das Vorbild Watteaus.

Viele Maler machten für die Bauleute und die Kunsthandwerker Entwürfe, z. B. Adolph Seder und Julius Lange, andere dokumentierten in Interieurdarstellungen und Ansichten das vollendete Gesamtkunstwerk, so Joseph de la Paix, Angelo II Quaglio oder der bereits erwähnte Heinrich Breling. Thieme/Becker wußten zu berichten, daß seine in Fotografie vielverbreiteten Bilder der Schloßanlage von Linderhof einen sensationellen Erfolg hatten. Ferdinand Knab (1834-1902) beschäftigte sich mit Architektur und Bildhauerei, bevor er 1850 Schüler der Akademie bei Ramberg, Albert Emanuel Kirchner und Piloty wurde. Beeinflußt wurde er auch von Makart, Gabriel von Max und Flüggen, was seine Prädestination für das Historische und Historistische im Hinblick auf das Rokoko bereits andeutet. Nach Aufträgen von Ludwig II. für den Wintergarten der Residenz und in Linderhof wurde er zum Hofmaler ernannt. Als Theatermaler fertigte er Dekorationen für Mozarts Zauberflöte an. Sein Schwerpunkt war die Architekturmalerei. Sein Können bewies er auch in Gemeinschaftsarbeiten mit Joseph Watter (1838-1913), der ebenfalls Rokokobilder malte und für den König tätig war. Als Sohn eines Porzellanmalers dürfte dieser von Beginn an Affinitäten zum Rokoko gehabt haben. Sein Unterricht bei Ramberg führte ihn intensiver zur Auseinandersetzung mit der Malerei des 18. Jahrhunderts. Er stellte für Ludwig II. Szenen aus dem Leben von Louis XIV her, u. a. als Vorlagen für ein „historisches Porzellanservice“.<sup>202</sup> Watter machte desweiteren Entwürfe für Lünettenbilder, von denen jedoch nicht alle ausgeführt wurden. Entstanden sind *Blick von der Gartenseite auf Schloß Versailles* und das *Souper Ludwigs XV. in der Spiegelgalerie zu Versailles* zusammen mit Christian Jank, der *Empfang der türkischen Gesandtschaft* als Gemeinschaftsarbeit mit Knab sowie die *Hochzeit des Dauphin in der Schloßkapelle zu Versailles* von Reinhard Sebastian Zimmermann. Für Supraporten im Schlafzimmer wurden sogar Gyula Benczúr und Karl Otto verpflichtet. Auch unabhängig von den Auftragsarbeiten widmete sich Watter dem Rokoko, und zwar, wie sein Lehrer Ramberg, als Illustrator und in Genreszenen (Abb. 144), die in der *Gartenlaube* später als Reproduktionen erschienen.<sup>203</sup>

Seit 1870 plante Ludwig II. - zunächst in Linderhof - sein neues Versailles unter dem Decknamen „Meicost-Ettal“, einem Anagramm, welches den Grundsatz des Absolutismus „l'état c'est moi“ in sich birgt. Es sollte ein Monument auf den Sonnenkönig werden, die

<sup>202</sup> LINSMAIER 1977, S.177-179

Wiedergeburt des absoluten Königtums verkörpern und dabei alles Bayerische ausschließen. 1878 wurde der Grundstein dann auf der Herreninsel im Chiemsee gelegt. Der Bau sollte in sechzehn Jahren vollendet werden und das Schloß Versailles in ganzer Größe kopieren. Im Zentrum der Planung standen von Anfang an die Spiegelgalerie und das Paradeschlafzimmer. Als Vorlagen wurden wiederum Stiche und Fotografien benutzt. Der König forderte aber auch neue Quellenforschungen. So mußten nach alten Büchern Beschreibungen sämtlicher Räume erstellt werden. Die ganze Anlage ist aufgrund der Finanzschwierigkeiten des Königs nie vollendet worden. Bis 1885 waren jedoch die wichtigsten Räume und Details im wesentlichen abgeschlossen. Sie entsprachen schließlich in vielen Fällen nur noch in Anlehnung den exakt dokumentierten Vorbildern und wurden so zu Neuschöpfungen, die vor allen im Geiste dem 18. Jahrhundert nahe sind. Üppig Barockes vereint sich hier in Überfülle mit überschwenglichem Rokoko und einem ganz modischen Salonstil, der an Makart gemahnt. So ist das prunkvolle Treppenhaus nach dem Vorbild der nach Beschreibungen rekonstruierten *Escalier des Ambassadeurs* von François d'Orbay in Versailles angelegt, doch durch sein Glasdach und vor allem die Malereien von Franz Widmann und Ludwig Lesker im modernsten Dekorationsstil ganz dem 19. Jahrhundert verpflichtet (*Abb. 145*). Andere Maler entsprachen genauer den konkreten Vorlagen. So malte beispielsweise Caspar Augustin Geiger (1847- 1890), ein Schüler der Münchner Akademie, für das Ankleidezimmer in Herrenchiemsee zwei Supraporten als Kopien nach Boucher (*Abb. 146 und 147*). Werke des letzteren bildeten ebenfalls Vorlagen für das Deckengemälde ebendort und für die Ausmalung des ovalen Badesaals (*Abb. 148*), welche der bereits erwähnte Diez-Schüler Joseph Weiser übernahm.

Es heißt, daß eigenwillige Künstlerpersönlichkeiten für die königlichen Arbeiten nicht in Frage kamen, da Ludwig II. den Künstlern ihre meist nur als Kopie gestellten Aufgaben genau vorschrieb. So wären nur zweitklassige Künstler zum Zuge gekommen. Greift man exemplarisch, wie es hier geschehen ist, einige Malereien heraus, so trifft dies sicherlich zu, ohne der Vorstellung der Schlösser als gelungene fantastische Gesamtkunstwerke Abbruch tun zu wollen. Im Kontext der Rokokorezeption dürfte jedoch auch den kleinen, hier engagierten Malern durchaus eine Bedeutung zukommen. Die ausschließliche und umfassende Beschäftigung mit den Stilen des 18. Jahrhunderts, das gründliche Quellenstudium, das Kopieren und Variieren konnte beispielhaft wirken. Die Maler wie Benczúr, Breling, Watter oder Weiser, die auch unabhängig von den Aufträgen das Rokoko in ihren Werken verarbei-

---

<sup>203</sup> Vgl. GARTENLAUBE 1877, S.245

teten, waren schließlich in das Münchner Kunstleben eingebunden und konnten so ihre der Rokokomode zuträglichen Erfahrungen weitergeben.

Abschließend muß noch auf eine weitere Vermittlungsebene hingewiesen werden, die Malern Aufgaben und Anregungen zur Rokokorezeption unter Ludwig II. bot, nämlich die Bühne. Der vom Theater begeisterte König entschied auch hier über Programm und Ausführung. Vor allem in seinen Separatvorstellungen wurde auf Inhalte des 18. Jahrhunderts zurückgegriffen. Das Hauptthema des von ihm selbst zusammengestellten Spielplans war die französische Geschichte im Zeitalter der Bourbonen.<sup>204</sup> Bereits die erste der insgesamt 209 teils im Residenztheater, teils im Nationaltheater zwischen 1872 und 1885 gegebenen Vorstellungen brachte das Lustspiel *Die Gräfin du Barry* nach Ancelot L. von Schneider auf die Bühne. Der Gedanke an Benczúrs Gemälde von 1874 drängt sich hier förmlich auf. Inszeniert wurde desweiteren *Ein Minister unter Ludwig XV. oder Diplomatenränke*, *Das Alter eines großen Königs*, *Der Fächer der Pompadour* von heute vergessenen Autoren, auch Ballette wie *Ein Ball unter Ludwig XV. oder Venus und Adonis* sowie Stücke, die unter genauester Anleitung des Königs erst geschrieben werden mußten. Das von ihm bevorzugte Schauspiel war der in Berlin uraufgeführte *Narziß* von Albert Emil Brachvogel, eine der meistgebotenen Tragödien der Jahrhundertmitte. Im Zentrum der Handlung steht ein Unglücklicher, den seine frühere Gattin, nun die Marquise von Pompadour und Geliebte Ludwigs XV. verlassen hat. Die herbeigeführte Wiederbegegnung des ehemaligen Paares mündet in einer Katastrophe. Der König ließ das Stück wiederholt am Todestag Ludwigs XV. neu ausstatten und jährlich mit einer anderen Darstellerin als Pompadour aufführen, während die Titelrolle immer mit dem Schauspieler und Regisseur Ernst Possart besetzt blieb.<sup>205</sup> Auch für die Theateraufführungen erhob der König den Anspruch höchster historischer Treue. Stiche wurden wiederum als genaue Vorlage bereitgestellt. Einige Dramen dürfte er nur aufgrund der Schauplätze gewünscht haben, wie auch Bühnenbilder immer wieder ohne Spielkontext in Auftrag gegeben wurden. Hierfür waren tätig der bekannte Bühnenmaler Angelo II Quaglio, wie auch der auf die Rokokointerieurs spezialisierte Christian Jank und Heinrich Döll. Historische Studien, gelegentlich sogar Reisen zu den Originalschauplätzen wie nach Versailles wurden vorbereitend angeordnet. Kostümentwürfe stammen u. a. von Franz Seitz. Angeregt durch die Inszenierungen bestellte Ludwig II. auch Pastelle für die Kabinette in Linderhof, welche die Gestalten der Dramen und die historischen Persönlichkeiten wie die Pompadour in den Originalkostümen der Aufführungen zeigen. Das Bildprogramm in Linderhof, wo ursprünglich

<sup>204</sup> PETZTET/NEUMEISTER 1980, S.92

<sup>205</sup> PETZTET/NEUMEISTER 1980, S.93

auch ein Theaterbau für die Separatvorstellungen geplant war, spiegelt darüber hinaus generell die Themen der Bühne.

Auch Herrenchiemsee steht in engem Zusammenhang mit den Inszenierungen. Dort sind bereits Räume wie das Schlafzimmer oder der Spiegelsaal als Bühnendekorationen vorweggenommen worden. Die gewünschte perfekte Illusion der Aufführungen wurde durch farbige Beleuchtungen und technische Effekte gesteigert, wie in der Linderhofgrotte, und setzte sich schließlich bis in die Lebenswirklichkeit des Königs fort. In seinen Prunkkarossen und -schlitten im historistischen Stil, begleitet von kostümierten Reitknechten, Vorreitern, Kutschern, Trompetern und Paukern, ließ sich der König, für den ebenfalls Kostüme Ludwigs XV. bereitlagen, durch sein Reich fahren (*Abb. 149*).

Daß all diese Eskapaden völlig im Geheimen stattfinden konnten, wie Ludwig II. es sich wünschte, bleibt fraglich. Die große Anzahl von Künstlern, Schauspielern, Arbeitern und Bediensteten spricht wohl dagegen. Daß das Rokoko hingegen durch diese Aktivitäten, Aufträge und Bühneninszenierungen Nahrung erhielt, ohne den direkten Bezug offenbaren zu müssen, das bestätigt dessen Verbreitung in München zur selben Zeit. Auch die Legende nach seinem Tod dürfte das Interesse an dieser Märchenwelt, in der das Rokoko eine Hauptrolle spielte, geweckt und erhalten haben. Genreszenen wie *Zur Redoute* (*Abb. 150*) von dem um die Jahrhundertwende in München tätigen Fritz Bayerlein sind kaum ohne das Wissen um die königlichen Ausfahrten im Rokokoschlitten vorstellbar. Die für die streng geheimen Separatvorstellungen angefertigten Dekorationen wurden auf der internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 der Öffentlichkeit zugeführt, zu einer Zeit, die noch immer wohlwollend den Sujets des 18. Jahrhunderts zugeneigt war.

## 8. Kleinmeister und Feinmaler

Allergrößten Einfluß auf die Rokokomode der zweiten Jahrhunderthälfte, noch einmal mit dem Schwerpunkt München, übte der französische Maler Jean Louis Ernest Meissonier aus. Seine miniaturhaft kleinen Gemälde, in denen er eine brillante Technik mit gewissenhaftester Forschung verband, zeigen vorwiegend Genreszenen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, aber auch das Militärgenre insbesondere aus der Napoleonischen Ära. Sie wurden vom Publikum hochgeschätzt und von der reichen Gesellschaft, von Königen und Prinzen so teuer bezahlt wie die keines anderen lebenden Künstlers jener Zeit. Wenn die Bilder Meissoniers auch von vielen Malerkollegen zwiespältig aufgenommen wurden, so ist sein Erfolg und sein

Einfluß, international betrachtet, kaum zu überbieten. Degas nannte ihn aufgrund seiner Miniaturmalerei mit ironischer Anspielung auf seine körperliche „Größe“ eingebungsvoll „le géant des nains“, den Riesen unter den Zwergen, Théophile Gautier sah ihn als „Hofmaler in Lilliput“.<sup>206</sup>

Karriere, Erfolg und Einfluß Meissoniers sind Phänomene für sich. Gleichaltrig mit Menzel, wurde er 1815 in Lyon geboren. Um 1818 zog seine Familie nach Paris. Zunächst für den Beruf des Kaufmanns bestimmt, setzte er sich jedoch gegen den väterlichen Willen durch und wurde Maler. Eine akademische Ausbildung hat er nicht genossen. 1832 studierte er bei Jules Potier, um bald darauf fünf Monate im Atelier von Léon Cogniet zu verbringen, als dessen Schüler er dann auch an die Öffentlichkeit trat. Zuerst beschäftigte er sich mit grafischen Arbeiten, Holzstichen und Buchillustrationen. Bereits 1834 stellte er im Salon aus, bald folgten hier fast jährlich ein oder mehrere Bilder des Künstlers. 1840 erhielt er die erste Auszeichnung, eine Medaille dritter Klasse, für das Gemälde *Der Leser*. Von da an nahmen die Auszeichnungen und Ehrungen kein Ende mehr. Er durfte sogar das Großkreuz der Ehrenlegion in Empfang nehmen.

Meissonier scheint politisch, vermutlich nicht zuletzt aufgrund seiner außerordentlich günstigen ökonomischen Lage und beachtlichen gesellschaftlichen Stellung eine eher zurückhaltende, konservative Haltung zueigen gewesen zu sein.<sup>207</sup> Während der 1848er Revolution nahm er allerdings in der Nationalgarde an den Barrikadenkämpfen teil. Seine Erfahrungen hier bewegten ihn sehr, denn sie schlugen sich auch in Bildern nieder, die vom Schrecken der Kämpfe, von verzweifelterm Widerstand und einem elenden, grausamen Tod sprechen. Sie lassen an Menzels Eindrücke der Revolution denken, erinnern auch an dessen Darstellungen toter Krieger. 1859 schloß sich Meissonier der französischen Armee an, um dem französisch-italienischen Feldzug gegen Österreich beizuwohnen. Ausgang dieser „Reise“ war ein staatlicher Auftrag, demzufolge auch das bekannte Historienbild *L'Empereur Napoléon III à la bataille de Solferino* in Angriff genommen wurde, welches 1863 fertiggestellt war. Tatsächlich schien Meissonier jedoch seine eigene Epoche für wenig darstellungswürdig gehalten zu haben, was auch in den Militärbildern zu spüren wäre.<sup>208</sup> Nur die großen nationalen Tragö-

<sup>206</sup> LYON 1993, S.24. Degas machte Studien nach Meissoniers Gemälde *Napoléon III à la bataille de Solferino*. 1840 schrieb Gautier zum ersten Mal in einer Kritik: „Le roi de Lilliput l'aurait choisi assurément pour son peintre ordinaire“, und etwas später: „Quelle charmante galerie lilliputienne l'ont pourrait faire des tableaux de M. Meissonier.“ Vgl. LYON 1993, S.42

<sup>207</sup> Sein Vater war sehr vermögend. Sein Bruder Gabriel war, was Ernest allerdings mißbilligte, stark monarchistisch orientiert und galt als möglicher Kandidat für den Posten des Finanzministers, falls der bourbonische Thronfolger, der Graf von Chambord, an die Macht käme.

<sup>208</sup> LYON 1993, S.171

dien, wie 1848 oder der Krieg von 1870/71 und die Commune weckten echte Teilnahme und inspirierten ihn zu entsprechend bewegenden Bildern.

Mehr als alles andere nahm die holländische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts Meissonier gefangen. 1850 unternahm er eine Reise in die Niederlande und nach Belgien. Auch dürften Eindrücke, die er auf der Rückkehr vom Feldzug in Mailand und Venedig gesammelt hatte, nicht ohne Auswirkungen geblieben sein. Auf späteren Reisen dorthin frischte er diese wieder auf. 1861 wurde er vor allem aufgrund seiner großen Popularität zum Mitglied der Académie des Beaux-Arts gewählt, obwohl nur wenige der Maler für ihn stimmten. Sein immenser Erfolg im Inund Ausland, den er selbst durch eine positive Einflußnahme auf die Presse mitgestaltete, ließ ihn immer wieder als maßgebliche Instanz in Juryfragen und repräsentativen Positionen der Kunst- und Kulturpolitik erscheinen.

Die herausragendsten Merkmale seiner Bilder, die die Aufmerksamkeit der Betrachter weckten und die entscheidenden Anregungen zur Nachahmung boten, sind - allen voran - das extrem kleine Format, dann die historistische *und* naturalistisch-malerische Auffassung, die im Kontrast zur vorausgehenden romantischen Rokokorezeption stand und Anspruch auf antiquarische Korrektheit erhob, sowie die thematische Einschränkung auf die hier so bezeichneten „Herrenrunden“. Am liebsten malte er die Karten- und Schachspieler (*Abb. 151*), die Maler, Dilettanten und Kunstliebhaber, Raucher und Trinkende, Philosophen, in sich versunkene Leser und Musizierende im Interieur und Kostüm des 17. und vor allem des 18. Jahrhunderts.

Die geringe Größe von häufig nur wenigen Quadratzentimetern ist das zunächst Auffälligste seiner Bilder. Die *Kunstliebhaber* (*Abb. 89*) z. B. haben mit 35,5 cm Höhe und 28,5 cm Breite noch relativ ansehnliche Maße. Das winzige Format steht in deutlichem Gegensatz zu Entwicklungen in der zeitgenössischen deutschen Genre- und Historienmalerei. Letztere, von der Wand auf die Leinwand gekommen, benötigte auch hier ein eher größeres Format, um monumentalen und bedeutenden Themen formal den entsprechenden Rahmen zu bieten. Denkt man noch einmal an die richtungsweisenden belgischen Gemälde - Edouard de Bièfves *Kompromiß des niederländischen Adels zur Abwehr der Inquisition* (1566) maß 4,82 auf 6,80 Meter! - wird diese Tendenz verständlich. Auch in der Genremalerei wandte man sich den größeren Formaten zu, die früher nur der Historienmalerei vorbehalten waren. Diese Entwicklung war dominant, denn sie sorgte, einhergehend mit der Darstellung historischer Genreszenen, für jene Verunsicherung in den Gattungszuweisungen, die in allen theoretischen Diskussionen und den Ausstellungskritiken um und nach der Jahrhundertmitte wiedergespiegelt wurde. Zwar konzipierte man die Genremalerei für den „Hausgebrauch“ auch kleinfor-

matig, doch eine echte Miniaturmalerei gab es im späteren 19. Jahrhundert erst nach Meissonier. Muther erkannte die Hinwendung zum Miniaturformat vor diesem Hintergrund als zielgerichtet: „Um im Tumult der Ausstellungen Aufsehen zu erregen, muss ein Bild entweder sehr gross oder sehr klein sein. Das war wohl die Erwägung, die Meissonier seinem Stoffkreis zuführte und ihn veranlasste, zu einer Zeit als die Romantiker ihre grossen Manifeste erliessen, mit kleinen niederländischen Cabinetstückchen hervorzutreten.“<sup>209</sup> Der Reaktion des Publikums, das sich fragte, ob Terborch, van Mieris oder Meissonier Größeres geleistet habe, begegnete Muther mit Ironie: „Man bewunderte die Schärfe des Miniatorauges, Gott, wie das gemacht ist, sagte der Philister, zog die Loupe heraus und fühlte sich als Kunstkenner, wenn der Aufseher daneben rief: ‘Nicht zu nah!’“<sup>210</sup> Philip Hook und Mark Poltimore, die sich auch auf Muther beziehen, führen dieses Bild ernsthaft aus und erkennen, daß sich der zeitgenössische Betrachter ebenso verhält wie die Kunstliebhaber im Gemälde, die vielleicht gerade ähnlich interessiert einen alten Niederländer studieren, „thus the Meissonier collector felt himself agreeably part of an honourable aesthetic tradition, saw himself indeed reflected in his own picture,...“<sup>211</sup>

Die Miniaturmalerei, wie sie vorbildlich für Meissonier gelten muß, geht auf die Kleinbildkunst zurück, die zuerst im 15. Jahrhundert als malerische Sondergruppe Bedeutung erlangte. Auf kleinstem Format wurden schwerpunktmäßig Porträts abgebildet. Verbreitet waren aber auch Genreszenen, Landschaften, mythologische Darstellungen und Stilleben, die häufig in Verbindung mit kunsthandwerklichen Arbeiten, z. B. auf Schmuckdosen, oder in verschiedensten Techniken entstanden sind. In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts war es auch üblich, großformatige Gemälde „en miniature“ zu kopieren. Hier verbandt sich eine traditionelle Feinmalerei mit den Miniaturformaten. Darauf bezugnehmend übertrug man die Bezeichnungen im 19. Jahrhundert auf die entsprechenden Nachahmungen und subsumierte sie unter die Rubriken „Kleinmeisterkunst“ und „Feinmalerei“. Ein Zusammenhang mit den Kleinmeistern des 16. Jahrhunderts, die sich durch grafische Arbeiten, vornehmlich Kupferstiche, von zarter, detaillierter Ausführung in winzigem Format auszeichneten, besteht jedoch offensichtlich nicht. Der intime Charakter der kleinen Bildchen verweist auf Funktionen im Privatgebrauch. Vor allem im höfischen Rokoko erfreute sich die Miniaturmalerei größter Beliebtheit, und man richtete sogar spezielle Kabinette für sie ein. Weniger als Ausdruck luxuriöser Verfeinerung, sondern von bürgerlichen Elementen geprägt, verliert sie am Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung. Die Bildnisminiatur nimmt mit dem

---

<sup>209</sup> MUTHER 1. Bd., 1893, S.460

<sup>210</sup> MUTHER 1. Bd., 1893, S.461

<sup>211</sup> HOOK/POLTIMORE 1986, S.194

Biedermeier ein Ende, denn sie wird durch ein neues Medium, die Fotografie, allmählich ersetzt. Die bewußte Wiederaufnahme der winzigen Formate im 19. Jahrhundert, einhergehend mit historischen Szenen aus dem 18. Jahrhundert, kommt einer doppelten Rokokorezeption gleich, die sich auf thematischer und formaler Ebene vollzieht.

Nicht nur das kleine Format erweckte Aufmerksamkeit, sondern auch die technisch perfekte, detailgetreue Darstellungsweise: „Gleich seine ersten Bilder waren von einer Accuratesse und Vollendung, die jeder Beschreibung spottet.“<sup>212</sup> Muther erläuterte Meissoniers Arbeitsweise: „Langsam mühselig, sorgfältig wie seine kostümlichen Vorstudien war die coloristische Ausführung; jeder Pinselstrich wurde geändert und wieder geändert, manches fast fertige Bild verworfen, ausgekratzt, völlig umgearbeitet.“<sup>213</sup> Er erkannte Meissonier als einzigen geschichtlichen Sittenmaler Frankreichs, der seinen Arbeiten ein ganz eigenes „Cachet ansprechender realistischer Naturtreue zu geben wusste.“<sup>214</sup> Doch nicht nur die Genauigkeit in der Wiedergabe, sondern, wie auch bei Menzel, das Bemühen um absolute Authentizität des Dargestellten, um die überzeugende, „wahre“ Wiederbelebung der Atmosphäre und des Geistes einer vergangenen Zeit, prägten seine Bilder.

Anders als Menzel suchte Meissonier jedoch für die Erarbeitung seiner Themen weniger die Orte der Originalzeugnisse auf, sondern schuf sich ein eigenes Museum, in welchem ihm alle nötigen Materialien als Vorlagen verfügbar waren. Das von seinem Vater 1845 geerbte Vermögen von 1,2 Millionen Goldfranken wurde in einen Besitz in Poissy bei Paris angelegt. Das Haus war mit allen Details ausgestattet, die als Hintergründe für die Rückblicke ins 17. und 18. Jahrhundert verwendet werden konnten. Muther berichtet, daß Meissonier Bronzen, Nippes, Schmucksachen und andere „echte“ Erzeugnisse der Rokokozeit für Hunderttausende von Franken erwarb und bei sich aufstellte. Die Interieurs, Zimmer, Fensternischen, Tischrunden oder Kamine, alles wurde in der Wirklichkeit rekonstruiert und als naturwahre Ensembles benutzbar. Der Blick ins Atelier von Poissy, in den 1870er Jahren von Meissoniers Schwiegersohn Gustave Mequillet aquarelliert (*Abb. 152*), zeigt genau jene historistische Umgebung, die Fenster, Tapisserien, Tische und Stühle, wie sie auf vielen seiner Bilder der fünfziger und sechziger Jahre wiederzufinden sind. Für die Figuren „standen“ Personen Modell, die sich oft wochen-, ja sogar monatelang kostümiert in seiner Nähe aufhielten. So ging es Meissonier nicht nur um die naturalistische Abbildung der edlen, sich um die Körper schmiegenden Stoffe, sondern um Umfassenderes: um ein inneres Verständnis, wie sich die Menschen in den alten Trachten bewegten und lebten. Paul Meyerheim erin-

---

<sup>212</sup> MUTHER 1. Bd., 1893, S.241

<sup>213</sup> ebenda

<sup>214</sup> MUTHER 1. Bd., 1893, S.462

nete sich ganz anschaulich an seinen Besuch in Paris, der ihn 1867 mit Menzel auch zu Meissonier nach Poissy geführt hatte.<sup>215</sup> Sogar die darzustellenden Tiere wurden nicht nur typgerecht, sondern so „epochengetreu“ wie möglich arrangiert und in jeder denkbaren Stellung studiert. Die Schilderung der Ställe samt Pferden und Rüstzeug, der Sattel- und Kostümkammer, in denen sich historisches und altertümliches Gerät, Sattelzeug und originale Trachten (*Abb. 153*) befanden, verweisen auf Meissoniers Methode.<sup>216</sup>

Das Überzeugende von Meissoniers Bildern lag jedoch nicht allein in der detailgetreuen, akuraten Abbildung antiquarischer Objekte und Interieurs und ihrer Belegung, sondern ist mehr noch im Historistischen seiner Malerei zu finden. tatsächlich sind seine Bilder nämlich weniger naturalistisch im Sinne von fotografisch genau, wie die Charakterisierungen Muthers glauben machen. Der Eindruck von Authentizität beruht vor allem auf dem Umstand, daß sich Meissonier über das äußere Kleid der Epoche auch mit ihrer künstlerischen Ausdrucksweise auseinandergesetzt und sie sich angeeignet hatte. So wird verständlich, daß seine Bilder immer wieder mit Werken des 17. oder 18. Jahrhunderts verglichen, ja sogar verwechselt wurden. Obwohl auch deutsche Künstler vor der Jahrhundertmitte sich an alten Meistern, vor allem an den Niederländern schulten, gab es noch keine echte historistische Malerei. Weder Bilder von Menzel noch die von den Niederländern inspirierten von Spitzweg sind je anders als ins 19. Jahrhundert datiert worden. Meissonier hingegen hat bereits in den dreißiger Jahren Bilder gemalt, die auch für den heutigen Betrachter dem Vorbild Gerard Terborch irritierend ähnlich sind. Meissoniers *Le Petit Messager* (*Abb. 154*) von 1834 stellt eine für Terborch typische Szenerie dar: Das entsprechende Ambiente ebenso wie die Motive tauchen in dessen Malerei auf. Das Aussehen, die Haltung, die Mimik und die stille Gestik der Figuren sind den seinen nachempfunden. Die Handlung, die besonnene Konzentration aller Beteiligten auf eine Situation im Bildmittelpunkt, hier das Lesen eines Briefes, einhergehend mit der gedeckten, vorwiegend von erdigen Tönen geprägten Farbwahl, die malerische und gleichzeitig präzise Auffassung mit der Hervorhebung stofflicher Qualitäten und vor allem auch der diffuse Lichteinfall, der gleichzeitig erhellt und Nebensächliches verunklärt, sind absolut gekonnt nachgeahmt. Im Gegensatz zur romantischen Rokokorezeption und dem „genre troubadour“ in Frankreich in den dreißiger Jahren und ebenso im Kontrast zur damaligen deutschen Malerei, die vergangene Zeiten als Rahmen für ihre genrehafte Historienszenen z. B. in Düsseldorf verwendete, nie aber in der Gestaltungsweise den künstlerischen Cha-

<sup>215</sup> Paul MEYERHEIM, Adolph Menzel. Erinnerungen, Berlin 1906. Wiederabgedruckt in: Gisold LAMMEL (Hrsg.), Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel, Leipzig 1992, S.157-235

<sup>216</sup> Meyerheim spricht von einem wahren Museum von Kleidungsstücken. Vgl. LAMMEL 1992, S.206. Kostüme, die Meissonier bei günstigen Gelegenheiten in Paris erwarb oder auch nach alten Vorlagen nachschneiden ließ, sind abgebildet in: LYON 1993, S.81

rakter der eigenen Epoche verleugnen konnte und wollte, hat Meissonier hier eine echt historistische Malweise eingeführt. Diese benutzte er auch für die Herrenrunden des 18. Jahrhunderts. Allein der immer wieder auf ein stilles, beschauliches Geschehen im Bildzentrum konzentrierte Bildgegenstand gibt sich als historistisches Vokabular zu erkennen. Im 18. Jahrhundert, in dem viele Herrendarstellungen auch bildnismäßig aufgefaßt wurden, entsprechen am ehesten die Themenwahl und die Auffassung Chardins diesem Konzept.

Die Faszination, die diese realistische und in sich kohärente, gleichzeitig historistisch, altertümlich und „wahr“ anmutende Rokokorezeption Meissoniers auslöste, inspirierte eine unzählige Menge von Nachahmern. In Frankreich stellten sich Jean Baptiste Fauvelet, Victor Joseph Chavet oder Louis Brillouin in Meissoniers Folge. Sie bereicherten seinen engen Themenkreis mit anekdotischen und humoristischen Genreszenen auch aus anderen Epochen und fügten gern hübsch geschmückte Damen hinzu, die Meissonier selbst vernachlässigt hatte. Daß Meissonier Frauen nicht für darstellungswürdig hielt, entspricht allerdings nicht ganz der Wahrheit. Er fertigte gelegentlich Bildnisse an und porträtierte seine Frau und Tochter im historischen Ambiente. Er malte Landfrauen in Antibes und fand auch in einigen Genreszenen, wie wiederholt bei seinen Reitern und Ausflüglern bei der Rast an einem Landgasthof (*Abb. 155*), wenn auch nur als Staffage, Verwendung für das weibliche Geschlecht.

Eugène Fichel war einer der französischen Nachahmer, die auch in Deutschland bekannt waren. Seit 1849 beschickte er regelmäßig den Salon in Paris, vorwiegend mit einer Genremalerei in der Art wie Meissonier sie pflegte: Das kleine Format, das Kostüm des 18. Jahrhunderts und das Thema der Herrenrunden machte auch er sich zu eigen (*Abb. 156*). Beim Publikum zwar beliebt, reichen seine Darstellungen jedoch im künstlerischen Ausdruck durch die häufig mangelnde Handlungskonzentration und wohl auch im Technischen nicht an die Vorbilder heran.

In der Mehrheit schloß man sich fast sklavisch genau an Meissoniers erfolgreiche Mache an. Seine Bilder waren in ihren Eigenschaften so offensichtlich und charakteristisch, so eindeutig historistisch, daß sie scheinbar leicht nachzumalen waren. In München, London, Rom und Wien wurde das Rokoko auch im kleinen, intimen Maßstab wiederbelebt, selbst von Künstlern, denen, wenn Meissonier nicht das erfolgreiche Beispiel gegeben hätte, diese Kunstform wohl als unter ihrer Würde erschienen wäre. Man kopierte, imitierte und variierte Formen, Inhalte und sogar den Lebensstil des Franzosen. Dabei wurden ursprünglich nationale und stilistische Besonderheiten so nivelliert, daß kaum jemand Maler wie die deutschsprachigen Johann Hamza, Carl Seiler oder Joseph Munsch von dem Belgier Jean-Baptiste Madou, dem Italiener Cesare Detti und selbst von Meissonier zu unterscheiden wußte. Als

Beispiel sei nur Meissoniers *Un peintre montrant des dessins* (Abb. 157) von ca. 1850 erwähnt, das - vermutlich - von Joseph Munsch ebenso wie von der Engländerin Helen Jackson leicht verändert abgemalt wurde und zum Verwechseln ähnlich erscheint (Abb. 158 und Abb. 159).

Munsch war allerdings nicht ausschließlich als Miniaturmaler tätig. In München, wo er bei Philip Foltz auch eine akademische Schulung erhielt, wurde er zu offiziellen Aufträgen herangezogen, malte vor allem auch für die historistischen Ausstattungen Ludwigs II. in Herrenchiemsee und Neuschwanstein. In vielen seiner Rokokogenrebildern hingegen fügte er sich nicht nur der Mode Meissoniers, wie z. B. *Beim Schachspiel* (Abb. 160), sondern gab sich auch als sehr konventionell zu erkennen. Noch in der Tradition der frühen Münchner Genremalerei ist *Ein Trinkspruch* (Abb. 161) von 1895 zu sehen. Das Gemälde erinnert an die frühe Rokokorezeption in München vor der Jahrhundertmitte, respektive an das *Concilium Medicum* (Abb. 32) von Johann Geyer.

Auch der Diez-Schüler August Holmberg, der als Konservator der Schleißheimer Galerie, dann der damaligen Central-Gemäldegalerie und schließlich als Direktor der Neuen Pinakothek bekannt war, malte gelegentlich in der Art Meissoniers. Die malerische Richtung der Diez-Schule, der er sich anschloß, dürfte ihm dabei zugute gekommen sein. Eine altmeisterlich historistische Note und vor allem die Themen der Herrenrunden kennzeichnen seine Werke als der Mode entsprechend. Im Auftrag Ludwig II. reiste er 1878 nach Paris, „wo er sich mit der Kunst des vorigen Jahrhunderts noch enger vertraut machte.“<sup>217</sup> Aber auch das friderizianische Rokoko gehörte zu seinem Themenrepertoire. Holmberg trug darüber hinaus zur Verbreitung einer speziellen Variante der „Herren-Rokokomode“ bei: In mehreren Darstellungen verband er das historische Milieu mit dem Mönchsgenre. So malte er Tischrunden mit Bischöfen und Kardinälen, auch Musizierende im kirchlichen Ornat (Abb. 162).

Als besonders begabt galt der in Warschau, Wien und Krakau geschulte Pole Sim(e)on Buchbinder, geboren 1853. Dreißig Jahre später ließ er sich in München nieder und malte eine große Anzahl kleiner und kleinster Bilder, manche nur von sechs Quadratcentimetern Größe. Rosenberg erwähnt, daß kein anderer nichtfranzösischer Künstler Meissonier in der großartigen Objektivität der Darstellung, hinter welcher die Persönlichkeit des Künstlers völlig zurücktritt, so nahe gekommen sei.<sup>218</sup> Über ihn sagte man, daß er so perfekt die kostbarsten Stoffe wie Atlas und Samt malen konnte, daß man auch ihn mit den Holländern Metsu oder Terborch verwechselte und er so vielleicht in Konkurrenz zu Meissonier stand.

<sup>217</sup> ROSENBERG 3. Bd., 1894, S.111

<sup>218</sup> ROSENBERG 3. Bd., 1894, S.106

„Er scheint eher ein jüngerer Bruder als ein Nachahmer der großen Holländer zu sein.“<sup>219</sup> Wie Meissonier zeigte er Schachspieler, Kartenspieler, Lesende, Maler, Münzsammler, Musiker und Zecher bis ungefähr zur Jahrhundertwende, ebenfalls en miniature. Ob dabei auch das Rokoko für ihn die größte Bedeutung hatte, ließ sich allerdings nicht erschließen. Es heißt, daß seine mit Sorgfalt und Liebe in vortrefflicher Technik meisterhaft ausgeführten, dabei nicht trockenen Bilder, selten in Ausstellungen zu sehen waren, sondern sofort gekauft wurden und vom Atelier direkt in Privatbesitz gelangten.

Besonders nah an den Niederländern des 17. Jahrhunderts und auch an Chardin erinnernd sind die historistischen Bildchen wie *Der Flötenspieler* (Abb. 163) von Claus Meyer, der diese Richtung der Feinmalerei von München, wo er die Akademie besucht hatte, zunächst nach Karlsruhe, dann nach Düsseldorf brachte, wo er 1895 die Nachfolge der Professur Wilhelm Sohns antrat. Rosenberg hebt hervor, daß die koloristische Behandlung seiner Bilder nicht mehr hinter der der Franzosen zurückstände.<sup>220</sup>

Eine andere Auswahl als die Herrenrunden traf Wilhelm Velten. Er war russischer Herkunft, studierte aber nach zwei Jahren an der Petersburger Akademie in München bei Wilhelm Diez. Dieser wurde bisher ausschließlich als vorbildlich erkannt, doch auch Velten, wie etliche Beispiele bezeugen, war die Meissoniersche Art vertraut. Er malte Szenen aus dem Reiter- und Lagerleben der Soldaten aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die durchaus die Diez-Nachfolge offenlegen, aber auch die Kenntnis der Reiter- und Rastbilder Meissoniers voraussetzen. Das Gemälde *Vor dem Wirtshaus* (Abb. 164) zeigt, en miniature, einen auf einem Schimmel sitzenden Rokokokavalier in eben derselben Haltung trinkend wie in Meissoniers *Rast an einem Wirtshaus* (Abb. 155) aus der Wallace Collection in London.<sup>221</sup> Fast spiegelbildlich entspricht auch die das Pferd versorgende Magd mit der Kanne in der linken Hand einem Pendant in Meissoniers Gemälde. Der Hintergrund, das ländliche Milieu mit den Fachwerkgebäuden und den herumscharrenden Hühnern ist ebenfalls frappierend verwandt. Allein Veltens Stil ist malerischer und im Kolorit lebhafter, wie Rosenberg erwähnt.<sup>222</sup> Er kommt einer impressionistischen Darstellungsweise näher, die mit der späten Datierung zusammenhängt und mehr einen Geschmackswandel andeutet, als auf fehlende technische Beherrschung zurückzuführen ist. Dies wird an anderen Werken von Velten sehr deutlich, wie dem stimmungsvollen *Vor der Amalienburg zu Nymphenburg* (Abb. 165). Hier erscheint eine Rokokogesellschaft zu Pferde und zu Fuß auf einem von der Sonne bestrahlten Weg. Das

<sup>219</sup> THIEME/BECKER

<sup>220</sup> ROSENBERG 3. Bd., 1894, S.112-114

<sup>221</sup> Ein anderes Beispiel Meissoniers, der diese Szene häufiger variiert darstellte, ließe sich vermutlich ebensogut als Vergleich heranziehen.

<sup>222</sup> ROSENBERG 3. Bd., 1894, S.107

Licht fällt dabei durch die fast kahlen Äste auf das herabgefallene rötliche Herbstlaub, setzt koloristische Akzente und hüllt die ganze Szenerie in eine warmes Licht. Aber auch hier ist noch ein Bezug zu Meissonier offensichtlich, nämlich in der Art, die Personen, insbesondere die Dame, wie Staffagefiguren zu behandeln. Darüber hinaus ist auch dieses Werk von kleinem Format: es mißt 14,5 auf 23,5 Zentimeter.

Die produktivsten und überzeugendsten Nachfolger Meissoniers im deutschsprachigen Raum waren jedoch Carl Seiler und Wilhelm Löwith. Erstaunlicherweise hatte Meissonier seine größten Erfolge bereits hinter sich, als die ausschließlich als Feinmaler und Kleinmeister zu Ruhm gelangten Künstler in seine Fußstapfen traten. Carl Seiler, 1846 geboren, und vor allem Wilhelm Löwith, der erst 1861 das Licht der Welt erblickte, gehörten damit Generationen an, die vorurteilsfrei das Rokoko als Epoche und Bildgegenstand erlebten. Nach einer Architekturausbildung studierte Seiler in München bei Karl Raupp, 1894/95 war er an der Berliner Akademie als Lehrer, danach wieder in München tätig. Seine Nähe zu Meissonier offenbart sich in Bildern wie *Zwei Schachspieler* (Abb. 166) von 1898. Entsprechend ist das kleine Format von 20 cm Höhe auf 28 cm Länge, das Thema sowie auch die gesamte Anlage eindeutig von Meissoniers Erfolgsstück (Abb. 151) übernommen worden. Der Bildaufbau, das Raumarrangement und die Haltung der Spielenden sind fast identisch, allein die Details der Ausstaffierung sind unwesentlich variiert. Daneben hat Seiler seine Herrenrunden gern in ganz alltägliche Umgebungen versetzt, so in *Kneipen* (Abb. 167) und *Bürgerstuben*, oder auch in zeitgenössischer Tracht dargestellt (Abb. 168). Hier sieht man zwei Herren der Jahrhundertwende entspannt nach einem Diner. Das Rokokoambiente weist sie der großbürgerlichen oder aristokratischen Gesellschaft zu, aus der sich genau jene Käufer und Sammler der teuren Kleinmeisterwerke rekrutierten. In diesem Kontext sei auch auf den älteren Anton Seitz verwiesen, der als „Münchner Meissonier“ galt, sich in seinen kleinen Bildern aber nur auf Themen aus der Gegenwart beschränkte.<sup>223</sup>

Rosenberg erkannte Seiler insofern über Meissonier hinausgehend, „als seine geistreich erfundenen und meist von dramatischem Interesse erfüllten Szenen eine größere Anzahl fein und lebendig charakterisierter Figuren vorführten.“<sup>224</sup> Gelegentlich hat Seiler auch die Damenwelt mitberücksichtigt. Das in verschiedenen Fassungen ebenfalls großformatig ausgeführte Gemälde *Glückliche Tage in Schleißheim* (Abb. 169) von 1911 zeigt ein höfisches Tanzvergnügen aus der Rokokozeit und erinnert an Menzels *Hofball in Rheinsberg* (Abb. 170). Die Interessenssphäre Menzels war für Seiler genauso maßgeblich, denn er widmete sich dem Militärgenre nicht nur in der Art Meissoniers, sondern mit Vorliebe auch dem fride-

<sup>223</sup> ROSENBERG 3. Bd., 1894, S.105

rizianischen. Darüber hinaus malte Seiler - ähnlich wie Menzel - Interieurs, z. B. Kirchen und Bibliotheken, aus der Barock- und Rokokozeit.

Weniges aus Seilers Leben ist bekannt. Die Durchsicht der bei Thieme/Becker und in Bruckmanns Lexikon der Münchner Maler erwähnten Werkauswahl läßt jedoch, wie auch bei vielen anderen Kleinmeistern und Feinmalern, Vermutungen zu: Nicht nur die Sammlungen in Leipzig, München, Bautzen, Dresden oder Wiesbaden, Seilers Geburtsort, besitzen Bilder von ihm, sondern auch im Ausland hatte man Interesse bekundet und seine Werke erworben. Im Londoner Victoria and Albert Museum sind mehrere Gemälde erhalten, ebenso im Art Center Milwaukee, wie auch in der Galerie von Melbourne. Der Privatbesitz dürfte ähnlich weitgestreut sein. Der überregionale Austausch der Künstler führte nicht nur zur Verbreitung und Vereinheitlichung modischer Phänomene, sondern zog die Ausweitung des Kunstmarktes nach sich. Wenn auch die Nachfolge Meissoniers sich als ganz spezielle Mode erwies, so entspricht der Internationalisierung von Strömungen und Stilen wie auch der Marktsituation eine generelle Entwicklung im 19. Jahrhundert. Bis zur Jahrhundertmitte, verstärkt auch danach, hatten die Künstler durch Auslandsaufenthalte in Paris oder Antwerpen zu einer Öffnung und Vereinheitlichung des Kunstlebens beigetragen. Mehr und mehr ausländische Maler kamen dann aber an die deutschen Akademien, so vor allem Amerikaner nach Düsseldorf und München, wo auch viele Polen und Skandinavier zur Ausbildung erschienen. Publikum und Käufer reagierten darauf. Ganze Ausstellungsbestände wurden beispielsweise von Düsseldorf nach Amerika exportiert und prägten die dortige Malerei. Als Voraussetzung der Mode, vor allem der der Rokokominiaturmalerei nach Meissonier, muß die zunehmende Kommerzialisierung des Kunstmarktes auf der Basis sich ausprägender kapitalistischer Verhältnisse veranschlagt werden. Sie ließ einen gerade heutzutage noch existierenden Sammlertyp aufkommen, dem Besitz von Kunst wohl weniger zum verständigen Privatstudium und individuellen ästhetischen Genuß diente als zur repräsentativen Selbstdarstellung und zur Imagepflege. Die immensen Summen, die hierfür investiert wurden, zeugen eher weniger von einem erlesenen Geschmack als von den materiellen Verhältnissen und bestimmten gesellschaftlichen Bedürfnissen der Käufer. Die Entscheidung vieler Käufer für das Genre Meissoniers versprach somit vor allem ein lukratives Geschäft, denn seine Bilder erzielten Höchstpreise von mehreren zehntausend Franken, was in keinem Verhältnis zu ihrer Größe stand. Es scheint, als wenn sich die Käufer bewußt der Illusion der historistischen Malerei hingaben und die Preise, die für die Originalgemälde des 17. oder 18. Jahrhunderts vielleicht noch angebracht wären, freiwillig für die so gelungenen Täuschungen bezahlten, als wenn diese noch als zusätzliches

---

<sup>224</sup> ROSENBERG 3. Bd., 1894, S.106

Qualitätsmerkmal in Rechnung gestellt werden müßten. Die Kopie war wertvoller als das Original. Die Mode forderte ihren Tribut. Der Verkauf von Carl Seilers Rokokobildern und auch den vielen anderen im Stil Meissoniers ins In- und Ausland bis weit über die Jahrhundertwende hinaus dürfte zum guten Teil auf dem internationalen Erfolg des letzteren und dem Prestige, das mit dem Besitz solcher Bilder zusammenhing, beruhen und muß in eben diesem Kontext beurteilt werden.

So bedeutete für die Künstler die Nachfrage nach der Miniaturmalerei gerade in der feinen Gesellschaft eine sichere Einnahmequelle und eine Aufwertung ihres Ansehens. Die vielen ähnlichen Darstellungen sprechen wieder einmal dafür, wie sehr diese Bilder begehrt waren und daß die Maler ganz gezielt den Bedürfnissen des Marktes entgegenkamen. Ebenso Wilhelm Löwith darf man wohl diese Intention unterstellen, wenn auch aus seinem Leben sonst wenig dokumentiert ist. Böhmischer Herkunft, besuchte er von 1876 bis 1880 die Wiener Akademie. Anschließend studierte er zwei Jahre in München bei Lindenschmit. Neben kleinformatischen Bildern aus dem Bauernleben und dem 30-jährigen Krieg - auch Meissonier war diese Zeit darstellungswürdig! - wandte er sich intensiv dem Rokoko zu. Dem Vorbild Meissoniers nähern sich Bildchen wie *Ein seltenes Blatt* (Abb. 171), welches nur 19 cm Höhe auf 15 cm Breite mißt. Mit noch größerer Ausschließlichkeit als Seiler wandte sich Löwith den Herrenrunden und -bildnissen zu. Gern versetzte er sie in ein ländlich-dörfliches Ambiente wie *In der Kneipe* (Abb. 172) von 1909, was auch den Kontakt und Austausch mit Seiler nahelegt.

Wie sehr nicht nur die Bilder, sondern sogar Meissoniers Leben im „Privatmuseum“, das zwar im Hinblick auf seine Arbeit nützlich aber nicht unbedingt als Voraussetzung für den Künstlerberuf notwendig erscheint, zum Maßstab gerade für die „Gattung der Kleinmeister und Feinmaler“ erhoben wurde, veranschaulicht ein Artikel über Löwith, Seiler und Franz Simm, der sich allerdings auf das Empire spezialisiert hatte.<sup>225</sup> Man sah sie aufgrund ihrer spezifischen Vorgehensweise als Kulturhistoriker. „Schauen wir uns einmal im Atelier eines solchen Künstlers um. Die Wände sind mit altertümlichen Vertäfelungen bekleidet, ein kostbarer Gobelin, Spiegel in reichgeschnitzten, vergoldeten Rahmen, ein prächtiger Kamin, Fenster mit lichten runden Scheiben vervollständigen den reichen Eindruck. Das Mobiliar besteht aus schmalen Sofas mit geschweiften Lehnen, krummbeinigen Stühlen mit kostbaren Seidenstoffen überzogen, zierlichen Schränkchen mit eingelegter Arbeit aus Silber und Schildplatt und Pfeilertischchen mit Intarsien. Darauf stehen allerhand Nippsachen, wertvolles Porzellan aus Sèvres und Meissen, ein Planetarium, Globen und Bücher mit reich ver-

zierten Einbänden. Unter den Bildern finden wir einige interessante alte Kupfer oder gar einen wertvollen Potter oder Watteau. Ein Kleinmaler, der eine bestimmte Epoche kultiviert, ist gewöhnlich reich eingerichtet und hat meist mehrere ineinandergehende Räume mit wechselndem Licht und verschiedener Ausstattung. Je nachdem er einen Vorgang darstellen will, wird er gezwungen, bald einfachere, bald reichere Staffage zu verwenden. Er muß vor allem dem Studium des Interieurs die größte Aufmerksamkeit zuwenden. Sein Atelier gleicht einer Bühne, die er wie ein geschickter Regisseur nach Bedürfnis verändert. Noch schwieriger ist es, die Räume mit Gestalten zu erfüllen, die ganz nach der Sitte und Mode eines längst vergangenen Zeitalters sich bewegen, handeln, leiden und lieben.<sup>226</sup> Von Notwendigkeit ist das Studium der Kostüme nicht nur für die Glaubwürdigkeit der vergangenen Epoche, sondern allein schon aufgrund der malerischen Wirkung der reichen, bunten und von origineller Individualität zeugenden Trachten der früheren Gesellschaft. Häufig sind sie sogar der hauptsächlichliche Anlaß für den Maler, sich einer bestimmten Epoche zu widmen. „Neben dem altmodischen Hausrat besitzt daher der Kleinmaler gewöhnlich auch noch eine Kostümsammlung, die nicht minder merkwürdig ist. - Möbel und Kleider haben ihre Schicksale, sie erzählen dem Eingeweihten ein Stück Geschichte. In hohen Glasschränken werden die Reste einstiger stolzer Pracht verwahrt. Hier das Prunkgewand eines Höflings aus kostbarer Seide, dort das scharlachrote Kleid eines Kardinals, dann das zolldicke Lederwams aus Elenhaut, das einst ein schwedischer Kriegsmann getragen, weiter Uniformen einer bunt zusammengewürfelten Soldateska des 17. Jahrhunderts, Hüte, Kappen, Stiefel, Schuhe, vom zierlichen bestickten Pantoffel einer Courtisane bis zu den schweren rindsledernen Kanonen eines Kuriers, daneben noch Strümpfe, Bänder, Handschuhe, Fächer, Stöcke, usw., im ganzen ein kunterbuntes Durcheinander, mit großer Mühe und vielen Kosten aus aller Herren Länder zusammengetragen. Das meiste stammt aus den grossen Weltstädten, wo im mächtigen Strudel des Lebens die merkwürdigsten Dinge längst versunkener Geschlechter wieder an die Oberfläche emporgetrieben werden.“<sup>227</sup>

Diese Beschreibung eines Kleinmeisterateliers erscheint fast wie ein Besuch bei Meissonier, an dessen Anwesen in Poissy u. U. tatsächlich gedacht wurde. Aber auch noch andere Maler dürften sich in vergleichbarer Weise diesem fast schon programmatischen Berufsentwurf untergeordnet haben, wie alte Atelierfotografien bezeugen (*Abb. 173*).<sup>228</sup> An die

---

<sup>225</sup> A. HEILMEYER, Über Kleinmalerei, in: Die Kunst unserer Zeit. Eine illustrierte Monatsschrift für Moderne Kunst, 14. Jg., München 1914, S.65-85

<sup>226</sup> HEILMEYER 1903, S.74

<sup>227</sup> HEILMEYER 1903, S.75

<sup>228</sup> Vgl. Brigitte LANGER, Das Münchner Künstleratelier des Historismus, Diss. München Dachau 1992

Kuriositäten, wie sie in obigem Atelier beschrieben werden, erinnern auch die Objekte und Themen, die Albert Joseph Franke in seinen Bildern immer wieder darstellte. Franke gehört zur selben späten Generation wie Löwith. Er stammte aus Breslau, hat aber von 1880 bis 1890 ebenfalls in München bei Lindenschmit studiert, wie auch bei Otto Seitz und Alois Gabl. Seit 1900 stellte er regelmäßig im Glaspalast aus, mit Vorliebe seine Rokoko-Herrenbilder in der Art Meissoniers. *Geographische Streitfragen* (Abb. 174), 1907 datiert, ist im Miniaturformat von 17,5 auf 24 cm Größe und zeigt vier offensichtlich gelehrte Herren in Rokokotracht im zugehörigen Interieur um einen großen Globus versammelt. Franke liebte auch jene Tischrunden, wie sie häufig schon von Seiler gemalt worden waren, die immer wieder in kaum veränderten Konstellationen die vornehmen Rokokokavaliere in geselligem Beisammensein zeigen, ebenfalls vorwiegend en miniature. Ihre Konzentration ist mal auf den einen Toast ausbringenden Redner gerichtet, mal auf einen der zum Trinkspruch sein Glas erhebt, mal auf einen stehend Vorlesenden (Abb. 175).

Wenn sich auch die Begeisterung für die Miniaturmalerei nach Meissonier bei Künstlern und Publikum nachvollziehen läßt und man sich unter letzteren gern der Illusion eines echten Gemäldes des 18. Jahrhunderts hingab, so änderte sich das offizielle Urteil - wie zu jeder Mode - im Verlauf der Jahre, die die vielen Nachahmer hervorgebracht hatte. Am Ende des Jahrhunderts äußerte sich ein Kommentator bitter und machte Meissonier direkt für den Verfall verantwortlich: „He is directly responsible for the distortion of models into men of muscular calves and noses like trumpets, for the maids who dust the fake Meissen, the Marquises dreaming over yesterday’s stew, and the soldiers less inclined to fight than to have too many to drink.”<sup>229</sup>

## 9. Die Rokokomode in Düsseldorf und anderen Kunstzentren

Die Rokokomode in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war nicht auf Berlin oder München beschränkt, sondern wurde ebenso von Künstlern und Publikum andernorts, wenn auch nicht im selben Umfang, mitgetragen. In Düsseldorf, Dresden, Wien, auch in Frankfurt und sogar in Danzig reagierte man auf den populären Zeitgeschmack. Es gab jedoch keine Künstler mehr, die in gleichem Maße wie Menzel in Berlin oder Piloty und Diez in München mit entscheidenden Neuerungen initiativ und vorbildlich für die Rokokorezeption wirkten.

---

<sup>229</sup> Zitiert nach HOOK/POLTIMORE 1986, S.295

Die Düsseldorfer Malerei, deren Ruhm in der ersten Jahrhunderthälfte weit über die nationalen Grenzen hinaus reichte, Künstler und Kenner anzog, hatte an Bedeutung verloren. Die Historienmalerei akademischer Herkunft, wie sie noch erfolgreich und hoffnungsvoll von Lessing vertreten wurde, blieb doch weitestgehend, sogar vereinzelt bis in die siebziger Jahre, den nazarenischen Idealen nahe. Die wenigen Aufträge für Monumentalgemälde gaben kaum Gelegenheit, den Wandel zu einer moderneren Geschichtsmalerei, wie er durch die Belgier angeregt worden war, zu vollziehen. Zwar bemühte man sich, von Lessing ausgehend und dem Zug der Zeit folgend, durch bessere Kostümkenntnis und mitreißende Aktion zu beeindrucken, doch auch die Schlachtenmalerei Wilhelm Camphausens konnte, wie bereits besprochen, weder für die Historie noch für die Rokokorezeption einen entscheidenden, zukunftsorientierten Weg weisen.

Jene ersten Impulse, die bereits Ende der dreißiger Jahre von der sich im Gegensatz zum Akademismus entfaltenden Genremalerei ausgingen und eine gewandelte Sichtweise auf das Rokoko einleiteten, wurden in Düsseldorf selbst nicht aufgenommen. Zwar entwickelte sich eine freie Künstlerschaft, die, auf den Absatz ihrer Werke angewiesen, dem Publikumsverlangen zunehmend entgegen arbeitete, doch das Rokoko war hier kein Thema. Die Genremalerei, die an immenser Bedeutung gewann, setzte auf Einfühlung und Sentiment. Die große Konkurrenz einer Vielzahl von Malern führte zu einem Spezialistentum, das auch Historisches einschloß, doch nicht den Anspruch auf Authentizität erhob. Das historische Genre war gekennzeichnet durch halb fantasierte, halb rekonstruierte Vergangenheit. Es ging in Düsseldorf weder im geschichtlichen noch im ethnographischen Genre um die sachliche Erfassung vergangener oder fremder Welten, sondern um eine geglättete und verklärende Sichtweise, ohne aufwendige koloristische Akzente, die mehr über den Konsumenten als über den Stoff verrät. Das Exotische und das Fremde werden malerisch reizvoll verpackt, ohne die irritierenden Brüche zur eigenen Gegenwart zu thematisieren, welche durch eine realistische Einsicht mit einer entsprechenden Malweise hätten im Bild widergespiegelt werden können. Weniger die Neugier oder ein annähernd wissenschaftliches Interesse am Vergangenen und Fremden spricht aus vielen Düsseldorfer Genrebildern, sondern ein Gefühl kultureller Überlegenheit, welches den Betrachter in seiner eigenen Welt bestätigte.

Besonders offensichtlich wird diese Funktion der Genremalerei in den Werken der populärsten Maler der zweiten Jahrhunderthälfte in Düsseldorf. Ludwig Knaus (1829-1910), der zwischen 1866 und 1874 kontinuierlich dort weilte, und der aus der Schweiz stammende Benjamin Vautier (1829-1898) hatten sich auf das folkloristische Genre spezialisiert, das Bauern- und Landleben zum bevorzugten Sujet auserkoren. In einigen wenigen Beispielen

haben beide Maler um 1870 auch das Rokoko aufgenommen. Der Kontrast zwischen Bauern- und Luxusleben ist jedoch nur ein scheinbarer, und jene Deutungen des Volksgenres, die so aufschlußreich die Befindlichkeiten des Publikums offenbaren, verweisen auch auf eine konkrete Bedürfnisbefriedigung durch die Rokokomalerei.

Der in Wiesbaden geboren Ludwig Knaus war Schüler der Düsseldorfer Akademie und setzte sich bereits in frühen Jahren von der hier vertretenen idealistischen Malerei ab. Von Beginn an wandte er sich dem bäuerlichen Genre zu, mit welchem er nicht nur dem deutschen Publikum gefiel, sondern auch in Paris Erfolge errang. Dort setzte er von 1852 bis 1861 seine Ausbildung fort. Die Beliebtheit seiner Bilder läßt sich durch die Erwartungshaltung des Publikums erklären, das höchste technische Perfektion und Solidität, unterhaltende Geschichten, Vergnügen, Harmonie und Bestätigung der eigenen Anschauungen erhoffte, „weil die künstlerische Autorität in der Verbindung von Beobachtung und Intelligenz alle Probleme als gelöst oder lösbar erscheinen ließ.“<sup>230</sup> Man schätzte seinen Humor und erheiterte sich an den kleinen Mißgeschicken der Kinder, an der Freude und kindlichen Angst, welche bis ins Detail nachvollziehbar erzählt wurden. Die Menge der kunstvoll aufeinander abgestimmten Mitteilungen gaben der Bildaussage etwas Endgültiges, das nichts problematisierte, nichts offen ließ, sondern nur noch Zustimmung evozierte. Man gab dem Maler recht, daß es so sei, und erst heute erkennen wir die ganze Oberflächlichkeit und die Illusion dieser scheinbar heilen Welt, der die Realität eines wachsenden bäuerlichen, besser ländlichen Elends des ausgehenden 19. Jahrhunderts entgegenstand. Der Betrachter sollte sich amüsieren, doch ein wirkliches Verständnis, sei es der tiefere Ernst im Verhältnis zum Kind noch der nicht beschönigende Blick auf das harte, duldsame und nicht folkloristisch verklärte Leben der Menschen auf dem Lande, wie z. B. das der Tagelöhner, die den größten Anteil der dort Arbeitenden ausmachten, wurde nicht angestrebt.<sup>231</sup> Die eigenen bürgerlichen Werte und Vorstellungen wurden auf das bäuerliche Leben übertragen, wobei der Anspruch auf Realität zweitrangig blieb. Allein Richard Muther erkannte dies am Ende des 19. Jahrhunderts, als die meisten Kunsthistoriker, wie Rosenberg oder Pietsch, noch ungeteiltes Lob aussprachen: „Der Bauer

<sup>230</sup> BÖRSCH-SUPAN 1988, S.451f

<sup>231</sup> Auf den ersten Blick möchte man sein Werk *Leichenbegängnis in der Schwalm* bzw. *Im Winter* von 1871, welches deutlicher als andere Bilder Ernst, Armut und Elend anspricht, für eine der Realität annähernde Sicht heranziehen. Doch tatsächlich wird nun nur anstelle des Mitfreuens und -lachsens das Mitleid thematisiert, durch die örtliche Situation, die Trauernden und Singenden eine Einheit und Geschlossenheit des Geschehens vermittelt, die gleichzeitig auf Distanz hält und nicht verunsichern muß. Zieht man darüber hinaus in Betracht, daß die Schwalm in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz besonders einer bürgerlichen Verklärung unterlag, als geschlossene Region zum Gegenstand einer schwärmerischen, folkloristischen Verehrung gemacht wurde, so läßt sich auch dieses Beispiel von Knaus ohne weiteres den idyllischen Genreszenen zur Seite stellen. Carl Bantzer (1857-1941) war übrigens der bekannteste Maler einer Künstlerkolonie auf der Schwalm, die die Trachten und das Leben dort in malerischen, koloristischen Bildern in einem „synthetischen Realismus“ verarbeitete.

sitzt bei ihm Modell, er weiss, dass er still zu halten, seine Pose und Grimasse nicht zu verändern hat, weil Knaus sonst böse wird. Es spricht aus den Bildern immer der vornehme berühmte Stadtherr, der nur des culturgeschichtlichen Interesses halber auf's Land gegangen, dort auf wirksame komische Züge Jagd macht und, nachdem er die kleine Welt zu lebenden Bildern arrangiert, sie kühl dem Gelächter des draussenstehenden gebildeten Beschauers preisgibt.<sup>232</sup> Hervorgehoben wird allerdings auch Knaus' koloristische Begabung, die in den fünfziger Jahren noch ungewohnt und damit aufsehenerregend sogar in Paris gewirkt hatte.<sup>233</sup>

Als Ausdruck einer Krise der bürgerlichen Gesellschaft wurde die verklärende, schwärmerische Darstellung des Landlebens interpretiert. Sie verweist auf einen Mangel in der eigenen Gegenwart. Die Bürger, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts der zunehmenden Verstädterung bewußter wurden und die unversehrte Natur als verloren gehend empfanden, suchten nach Kompensation. Das Bedürfnis, sich selbst mit der Natur als Einheit zu begreifen, fand eine positive Bestätigung in der scheinbar friedlich in der Natur lebenden Landbevölkerung, deren echte, meist existenzielle Probleme völlig ignoriert, naiv verharmlost und in der heilen Idylle aufgefangen wurden. Die Sehnsucht nach einem sorgenfreien Leben wird von Knaus mit seinen Genreszenen bedient. Daß er dabei immer wieder Kinder in den Vordergrund stellte, deren Unschuld auf paradiesische Zustände verweist, steigert noch die Vorstellung von einer glücklichen Gegenwelt. Ihre Freuden und Empfindungen wurden als rein und unverfälscht verstanden, denn sie werden ohne zivilisatorische Disziplin unkontrolliert geäußert. Sie sind Sinnbild für ein für immer als verloren empfundenen Paradies.

Auch eine romantische Vorstellung vom Rokoko läßt sich hier anschließen. Schon die frühe Rokokorezeption in Frankreich war durch die romantische Sicht geprägt, die das Rokoko nicht als dekadenten Luxus und frivole Leichtlebigkeit betonte, sondern die Vergangenheit als ein idealeres Leben beschwor. Die *fêtes galantes* im Sinne Watteaus zeigten doch offenbar nichts anderes als einen paradiesischen Zustand, der die Menschen in Glück und Unbeschwertheit zueinander führte, in einer idyllischen Natur und ohne Sorgen existenzieller,

---

<sup>232</sup> MUTHER 2.Bd., 1893, S.216. Vgl. Ludwig PIETSCH, Knaus. Künstler-Monographie von H. Knackfuß XI, Bielefeld und Leipzig 1896; Adolf ROSENBERG, Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen, Leipzig 1890; Friedrich SCHAARSCHMIDT, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert, Düsseldorf 1902

<sup>233</sup> Aufschlußreich über den Erfolg von Knaus ist die Äußerung Edmont Abouts, die Muther in der Folge zitiert: „Ich weiß nicht, ob Herr Knaus lange Nägel trägt, aber selbst wenn er sie so lang wie Mephistopheles hätte, würde ich noch sagen, er sei ein Künstler bis in die Fingerspitzen. Seine Bilder gefallen dem Sonntagspublikum und dem Freitagspublikum, den Kritikern, den Bourgeois und (Gott verzeih mir) den Malern. Was die grosse Masse verführt, ist der klar ausgedrückte dramatische Gedanke. Die Künstler und Kenner werden durch sein Wissen und vollendetes Können gewonnen. Herr Knaus hat die Fähigkeit, Jedermann zufrieden zu stellen. Seine Bilder ziehen die incompetentesten Augen an, indem sie ihnen nette Anekdoten erzählen, sie fesseln aber auch die Blasirtesten durch die vollendete Ausführung der Details. Tout le talent de l'Allemagne est contenu dans la personne de M. Knaus. L'Allemagne habite donc rue des l'Arcade, à Paris.“ MUTHER 2. Bd., 1893, S.217f.

sozialer oder moralischer Art. Eine solche Rückwendung zum 18. Jahrhundert ist nicht durch das historische Interesse motiviert, wie Menzels Darstellungen aus der Zeit Friedrichs des Großen, sondern offenbart sich als Traumbild, das die unbefriedigten Wünsche der eigenen Gegenwart zum Vorschein bringt.

Knaus Genrebild von 1869, das *Kinderfest* oder *Wie die Alten sunen, so zwitschern die Jungen* (Abb. 176), vereint in sich die verklärenden Vorstellungen vom Landleben und kindlicher Freiheit sowie Elemente einer Rokokoidylle.<sup>234</sup> In einem ländlichen Garten haben sich unter knorrigen Bäumen an hölzernen Tischen und Bänken Kinder in Rokokotracht zu einem Fest versammelt. Im Hintergrund erkennt man noch die ältere Generation, die nicht ganz so ausgelassen wie die Jungen dem freudigen Beisammensein beiwohnt, welches entfernt Erinnerungen an Brueghelsche Bauernfeste mitschwingen läßt. Das Bild fand großen Anklang. Rührend wirkten auf den damaligen Betrachter die herausgeputzten Kleinen. Anekdotisch ist jeder Ausschnitt. Jungen und Mädchen, meist im harmlos scherzenden Geplänkel und unschuldigen Schäkern einander zugewandt, geben in ihrer koketten Unbefangenheit ein Gegenbild der erwachsenen Gesellschaft. Hunde und Katzen sind vom Gelage angezogen und werden mit Leckereien bedacht. Das Miteinander von Kind und Tier, die offensichtliche Unbeschwertheit und Lebensfreude rufen die Einheit der Schöpfung in Erinnerung. Das Inszenierte der Begebenheit wurde vom Betrachter in jener Zeit nicht empfunden.<sup>235</sup>

Knaus war eine romantische, sehnsuchtsvoll verklärende Sicht des Rokokos zu eigen, die hier angedeutet wurde, in anderen Werken aber noch offener zutage tritt. Für sein während des langen Düsseldorfer Aufenthalts erbautes Haus stellte er einen dekorativen Zyklus nach Watteau her, welcher fünf Gemälde, meist mit den Maßen von 57 cm auf 113 cm, umfaßte. Die Abbildung zeigt *Verliebte Paare*, *Picknick im Walde* und ein *Maskenfest im Park* (Abb. 177). Ein weiteres, später wohl in Berlin entstandenes Bild, das *Mädchen aus der Stadt* (Abb. 178), hat das Werben eines Kavaliers um eine junge Schöne auf einer Bank in einem

<sup>234</sup> ROSENBERG 1890, S.51, erkennt eindeutige Parallelen zu Watteau: „Auf diesem Bilde, wie auf einigen dekorativen Malereien hat sich der Künstler nicht bloß in Bezug auf das Zeitkostüm, sondern auch hinsichtlich der malerischen Ausdrucksform an Watteau und seine Schüler angeschlossen, welche sich ihrerseits wesentlich nach den alten Niederländern gebildet haben, in deren Schöpfung ja auch die Wurzeln der Knausschen Kunst ruhen.“

<sup>235</sup> Erst nach der Jahrhundertausstellung erkannte dieses: Richard HAMANN, *Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Leipzig und Berlin 1914, S. 182: „Das Thema der Kinderszenen aber ist immer, wie die Alten sunen. Die Großmannssucht der Zeit wird bei den Kindern Erwachsene spielen. Das bedingte seinerzeit Knaus' (1829 bis 1910) Erfolg und macht ihn uns heute unleidlich. Der Dorfprinz, ein hübscher Junge in breitspuriger Pose und kokettem Kostüm, unter ritterlichem Schutz, eine Maskerade von Kindern mit unkindlichen Gefühlen, und die allgemein bekannte Kindergesellschaft, die eine in der Zeit so beliebte Festesversammlung drollig mimen, und alle ähnlichen Bilder sind virtuos gemalt, zum Teil von reizend bunter Farbigkeit, wie die Kindergesellschaft, und doch wohl nur für eine Gesellschaft erträglich, die aus dieser Zeit äußerlichen geselligen Aufwandes durch das Arrangement von Kinderfesten in den Formen der Erwachsenen übernommen hat. Das eigentliche Kindliche ist in bewußter Koketterie erstickt, und die anekdotischen drolligen Einzelmotive wirken in dieser Großspurigkeit um so aufdringlicher.“

idyllischen, „verwunschenen“ Park zum Thema. Daß Knaus erst Ende der sechziger Jahre das Rokoko als Sujet entdeckte, bedeutet, daß er nicht wie z. B. Hagn alle modischen Strömungen bei seinem Aufenthalt in Paris aufnahm, zu einer Zeit, als die Krinolinenmode unter Kaiserin Eugénie ihren Höhepunkt erreicht hatte. Auch führte ihn die Bekanntschaft mit Wisnieski oder Amberg in Berlin nicht dem Rokoko zu. Er hatte es nicht nötig, mittels dieser Mode Erfolge nachzujagen, wo ihm doch seine bekannten Stoffe den größten Ruhm einbrachten und er sogar trotz des noch nicht überall gleichberechtigt anerkannten Genrefachs in seiner Bedeutung den Historienmalern zur Seite gestellt wurde. Erst als das Rokoko auch in Deutschland, vor allem in München, als Modephänomen verbreitet war, griff auch er auf diese Epoche zurück. Vielleicht ist es aber auch jene Krise, jene Verunsicherung der Menschen am Vorabend von Krieg und bald neuer Ordnung, die Knaus - unbewußt - um so mehr auf die Vorstellung einer versöhnlicheren Welt verwies.

Benjamin Vautier, der in Düsseldorf studierte und, abgesehen von einem Aufenthalt in Paris 1856/57, ständig dort tätig war, galt neben Knaus als gefeiertster Bauernmaler. Beide Künstler standen freundschaftlich zueinander, inspirierten sich gegenseitig und sammelten auf gemeinsamen Reisen entscheidende Anregungen. Vautiers Themen entstammten vorwiegend seiner Heimat und dem Schwarzwald. Im Unterschied zu Knaus galt er als technisch weniger begabt. Muther hielt ihn für einen „colorierenden Zeichner“, nie für einen Koloristen.<sup>236</sup> Seine Szenen wirken beschaulicher und stiller erzählt, aus ihnen spricht mehr Zurückhaltung als Überlegenheit und nicht unbedingt der Wille, den bewegendsten, rührendsten oder witzigsten Moment deutlich pointiert zu inszenieren. Sie sind traditioneller aufgefaßt. Mehr als Knaus hat er die Dorfstuben und ihre Bewohner in einer Fülle von Einzelmotiven mit Feinfühligkeit beschrieben. Vor allem die bäuerliche Tracht spielte in seinen Bildern eine große Rolle. Aber auch sie kann als Symbol einer alten Ordnung, nach der man sich aus gegenwärtiger Verunsicherung sehnte, interpretiert werden. Sie verweist auf eine Zeit und einen Ort, in der die Menschen noch eine gemeinsame Weltanschauung hatten, die mit der Tracht ihren formalen Ausdruck erhielt.

Das Rokoko fand Eingang in verschiedene kleine Genreszenen, die konventionell angelegt sind, z. T. ganz biedermeierlich wirken, wie *Nicht bei der Sache* (Abb. 179), bereits von 1859, zu welchem ein Pendant, *Ganz bei der Sache*, gehört: Dem Rokokofräulein, das unaufmerksam nicht dem Vorlesenden lauscht, sondern stattdessen versonnen durch das Fenster einem jungen Flötisten zuschaut, stellte Vautier mit feiner Ironie ein altes, nun gemeinsam musizierendes Paar gegenüber. Größere Popularität errang das Gemälde *Der Toast*

---

<sup>236</sup> MUTHER 2. Bd., 1893, S.219

auf die Braut (Abb. 180), welches 1870 nach dem Eindruck des Knausschen Rokokobildes entstanden sein soll. Tatsache ist, daß Knaus vor Vautier mit seinem Kinderfest einen Coup gelandet hatte, dem Vautier möglicherweise nacheifern wollte. Doch abgesehen vom Sujet einer geselligen Festveranstaltung, einem stehenden Redner und den Kindergestalten im Vordergrund, die an Knaus' Vorliebe gemahnen, hat seine Darstellung eher wenig mit dessen Bild gemeinsam. Formal verweist die Komposition auf die Tradition der frühen Münchner Genremalerei, in der Anlage ohne Zweifel auf Wilkies *Testamentseröffnung*. Als Inkunabel der Genrekunst wirkte diese bis in die 1870er Jahre nach: Die Festgesellschaft hat sich, ähnlich wie bei Wilkie die Hinterbliebenen, um einen Tisch versammelt. Die geöffnete Tür im rechten Hintergrund, durch die weitere Personen den Raum betreten, läßt hier ebenso wie bei Wilkie als Lichtakzent ein Fenster erkennen. Vautiers Gestalten sind fein charakterisiert und bringen in den meist verhaltenen Gesten und stillen Gesichtern eine feierliche Atmosphäre zum Ausdruck, die dem Dekor des Zimmers entspricht und dem Rokoko stimmungsmäßig doch näherkommt als die Verbindung mit dem bäuerlichen Landleben.<sup>237</sup> Die Rokokokostüme lassen sich aber, ebenso wie die bäuerliche Tracht, als Verweis auf die Vorstellung einer vereinheitlichenden Ordnung in der Vergangenheit deuten, die im Kontrast zur Gegenwart das gesellschaftliche Leben bestimmte.

Vautier scheint die aktuelle Rokokomode der Malerei vertraut gewesen zu sein, und auch er hat ihr Anregungen gegeben. Motivisch nahestehend sind Gabriel von Hackls *Wunderkind* (Abb. 119) und auch einige spätere Darstellungen der Kleinmeister und Feinmaler wie von Franke oder Seiler, die immer wieder feierliche Tischrunden mit dem Vortrag eines stehenden Redners bereicherten. Ein direkter Schüler von Vautier war Carl Heinrich Hoff (1838-1890), der Genreszenen aus dem 17. und 18. Jahrhundert zum besten gab. Zuerst studierte er bei Schirmer und Descoudres in Karlsruhe, 1861 kam er nach Düsseldorf. Auf einer Parisreise 1862 ließ er sich von Meissonier beeindrucken. Seine frühen Werke erinnern jedoch stark an Vautier und ebenso wie bei diesem zeigten sie das Leben auf dem Land. Dann wandte sich Hoff dem Rokoko zu, verband auch beides miteinander, was auf den Einfluß von Knaus hindeutet. In dem *Besuch auf dem Lande* (Abb. 181), in welchem eine Zofe in Rokokotracht, von zwei Kindern begleitet, einer alten Bäuerin gegenübertritt, wird der Kontrast von Stadt und Land thematisiert. Hoff war seit 1878 als Lehrer in Karlsruhe tätig. Seine spä-

---

<sup>237</sup> ROSENBERG 1890, S.33, erkennt, daß nicht bloß die Trachten, sondern das ganze Gebaren der Figuren, ihr gravitästisches Benehmen wie ihre zierliche Gemessenheit, ihr wohltemperierter Humor wie ihre schüchternen Anmut durchaus das Gepräge der Rokokozeit tragen, aber ohne süßliche Koketterie und fade Blasiertheit.

teren Werke, in denen er die Kostümmalerei mit ernsteren Themen zu verbinden suchte, waren koloristisch geprägt.<sup>238</sup>

Daß Knaus und Vautier das Rokoko in Düsseldorf eingeführt hätten, läßt sich so nicht bestätigen. Noch andere, wenn auch weniger berühmte Künstler haben dazu beigetragen. Ein echter Modemaler, der sich wie kaum ein anderer in der zweiten Jahrhunderthälfte im deutschsprachigen Raum dem Rokoko widmete, war Otto Erdmann. 1834 in Leipzig geboren, studierte er ebendort, dann in Dresden und München. Hier könnte er erste Anregungen für die Rokokomalerei aufgenommen haben. 1858 kam er nach Düsseldorf, wo er „ein mit feinsten Empfindung für Duft und Zartheit des Kolorits ausgestatteter Spezialist für das Rokokozeitalter wurde.“<sup>239</sup> Rosenberg weist darauf hin, daß er bereits das Rokoko wiederbelebte, als es noch beim Publikum in geringerer Gunst stand, und so vermutlich Knaus und Vautier zuvorkam. Die Mehrzahl seiner inhaltlich belanglosen, netten Gesellschaftsbilder aus der Rokokozeit ist allerdings in den siebziger und achtziger Jahren entstanden. Nach Rosenberg stand er durch die „Kraft seiner Erfindung wie durch die fleißige Sorgfalt seiner Ausführung“ noch 1890 in der ersten Reihe der Rokokomaler.<sup>240</sup> Dem heutigen Betrachter dürfte es allerdings schwer fallen, dieses Urteil nachzuvollziehen und Erdmann gerade aufgrund seines Einfallsreichtums zu loben. Seine Gemälde, vor allem Interieurszenen, in denen junge Kavaliere glücklich oder erfolglos um hübsche Rokokodamen anhalten, die mal als *Antrag* (Abb. 182), *Unglückliche Werbung* oder *Hochzeit in Sicht* (Abb. 183) betitelt sind, erscheinen so unpräzise in der Aussage, daß sie verwechselbar und austauschbar sind. Titel und Inhalte seiner Bilder sind nett und doch so nichtssagend, daß sie sich fast beliebig einander zuordnen lassen. Selbst anekdotische Schilderungen wie *Verwickelt* (Abb. 184) von 1885 unterscheiden sich weder in der Komposition, der Figurenkonstellation noch in der Ausführung, die immer glatt, detailgetreu und materialgerecht ist. Neben den „Paaranbahnungsszenen“, mal mit, mal ohne Begleitfiguren, malte er gern Künstler, insbesondere Musiker beim Hauskonzert im höfischen Ambiente (Abb. 185), gelegentlich auch Maler und Besucher im Atelier. Zugute halten muß man Erdmann, daß er wenigstens nicht wie andere Modemaler - an Gaisser, Koerle oder die Kleinmeister wäre zu denken - Motive seiner eigenen Arbeiten unverändert kopierte. Doch auch sein begrenztes Spezialistentum läßt sich als Marktorientierung interpretieren. Einzelfiguren, Rokokodamen bei der Lektüre eines Briefes, wie *Gruß vom Geliebten* (Abb. 186) von 1888, *Kammerkätzchen* (Abb. 187) oder *Rokoko* (Abb. 188) sind ebenfalls gefällig für den Betrachter konzipiert und weitestgehend Knaus' Bauernjungen, die, völlig eines novellisti-

<sup>238</sup> Vgl. SCHAARSCHMIDT 1902, S.268

<sup>239</sup> ROSENBERG 1890, S.43

<sup>240</sup> ebenda

schen Inhalts entbehrend, auf das Kokettieren mit dem Publikum angelegt sind, vergleichbar. Das letzte Beispiel verweist darüber hinaus auf jene so geläufigen und ebenso trivialen Vorstellungen vom Rokoko, in welche die eigenen Bedürfnisse projiziert werden, und welche Libertinage, lockende Damen oder Mädchen in mehr oder weniger anzüglichen Posen vorführen.

Erdmanns Rokokobilder lassen sich nicht unbedingt als Maskerade lesen. Seine Präzision im Detail vermittelt den Eindruck scheinbar objektiver Kenntnis. Seinen Darstellungen ist doch soviel Überzeugungskraft innewohnend, daß für einen Augenblick die Illusion von Echtheit und Wahrhaftigkeit aufkommt. Figuren und Raum bilden eine Einheit, die glaubhaft wirkt. Mit der Rokokomalerei des 18. Jahrhunderts haben sie allerdings nichts mehr gemein, und es geht auch nicht um Historisches, nicht um den forschenden Blick in die Vergangenheit. Vielmehr passen die Themen, die nach Erdmanns Auswahl und Auffassung dem typischen Erfahrungsbereich der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zuzuordnen sind, in eben diese Sphäre. Zu Geld gekommene „Gründerzeitler“, die nicht nur materiellen Gewinn zur Schau stellen, sondern auch ein Bedürfnis nach Veredelung befriedigen wollten, konnten sich hier über die bekannten, nachvollziehbaren Erlebnisse der Identifikation und einem Traditionsgefühl hingeben, welches sie in eine Reihe mit jenen aristokratischen Rokokomenschen stellte.

Andere Düsseldorfer Künstler, wie z. B. Carl Böker oder Max Volkhardt, haben gelegentlich ihre Genrebilder ins 18. Jahrhundert versetzt. James Burfield, ein Engländer, der eine Zeit lang in Düsseldorf tätig war, erregte mit seinen Gemälden Aufsehen. Er kleidete seine liebenswürdigen Anekdotenbilder, auf die auch die Kunstkritik aufmerksam wurde, mit Vorliebe in das Kostüm des Rokokos. Der aus Norwegen immigrierte Vincent Stoltenberg Lerche (1837-1892) ist ebenfalls noch zu den bekannteren Düsseldorfer Rokokomalern zu rechnen, auch wenn seine Präferenz der Architekturdarstellung galt. Einen Übergang zwischen Abbildungen des Rokokos und des modernen Lebens vollzog der 1849 in Hamburg geborene Ferdinand Brütt. Seine Ausbildung, vor allem in Weimar, förderte die kräftige, koloristische Malweise des Künstlers. Auch Einflüsse der belgischen Malerei wurden hier vermittelt. In Düsseldorf trug er so zur Verbreitung einer auf Leys und Gallait fußenden Genremalerei bei, und zwar durch sogenannte Gerichtsbilder. Auch der Rokokomalerei dürften diese Erfahrungen nützlich gewesen sein. Durch eine Reproduktion in der *Gartenlaube* von 1884 wurde das Bild *Der blinde Geiger* (Abb. 189) bekannt, welches die soziale Bedürftigkeit des einsam musizierenden Künstlers einer ausgelassenen Rokokogesellschaft auf einer erhöhten Terrasse moralisierend gegenüberstellt. Seit Ende der siebziger Jahre hat sich Brütt

mehr und mehr der Gegenwart zugewandt. Seine Szenen der modernen Gesellschaft sind mit bewegtem Pinselduktus auf die Leinwand gebracht, wobei sich Parallelen zwischen einer möglichen modernen Auffassung des Rokokos und der eigenen Lebenswelt aufdrängen. Schließlich sei noch der um fast eine Generation jüngere Hermann Emil Pohle erwähnt, dessen vereinzelte Rokokobilder mit ihren theatralischen Begegnungen (*Abb. 190*) an Schauspiel- und Operninszenierungen denken lassen.

Auch in Dresden fand die Rokokomode in der Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte Vertretung. Hermann Prell (1854-1922), der zwischen 1892 und 1917 an der Akademie das Meisteratelier für Historienmalerei führte, malte Geschichtsbilder und monumentale Wandgemälde, in denen er an barocke Raumvorstellungen anzuknüpfen beabsichtigte. Historische Genreszenen schlossen gelegentlich das 17. und 18. Jahrhundert ein (*Abb. 191*). Mehr als Prell ist allerdings der 1858 geborene Harald Friedrich hervorzuheben. Er stammte aus Dresden, wo er sich auch ausbilden ließ. Genreartige Darstellungen, größtenteils aus der Rokokozeit, blieben neben dem Bildnis das Hauptgebiet seines künstlerischen Schaffens. Eindrücke, die auch darin verarbeitet werden konnten, sammelte er auf Reisen nach München und Venedig. In Berlin studierte er eine Weile im Atelier von Anton von Werner, um 1883 nach Dresden zurückzukehren, wo sein wohl am meisten beachtetes Werk *Ein Besuch bei Watteau* (*Abb. 192*) entstand. Darstellungen von Malern in ihren Ateliers waren, wie bereits beschrieben, für die Rokokomalerei geläufig, so daß bei Friedrich die Kenntnis entsprechender Werke, am ehesten von Meissonier, vorausgesetzt werden kann. Hierfür sprächen andere Genreszenen von Friedrich (*Abb. 193*), die an dessen Herrenbildnisse, in diesem Fall an den *Leser*, denken lassen. Die Thematisierung des Malers hingegen war ein so verbreitetes Sujet nicht nur in der Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts, daß eine Untersuchung im größeren Kontext einschließlich psychologischer Fragestellungen zum Selbstverständnis der Künstler mehr Aufschluß geben könnte. Tatsache ist, daß sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts viele Maler, gerade Genremaler, von der akademischen Abhängigkeit emanzipierten und als freie Künstler dem Geschmack des Publikums zuarbeiteten. Glücklicher war, wer künstlerischen Anspruch mit materiellem Gewinn aufwiegen konnte, wie die Malerfürsten in München oder Wien, aber auch jene kleinen Rokokomaler, deren Genrebildchen sich verkaufen ließen, dürften über den erworbenen Wohlstand zu einem gehobenen Selbstbewußtsein gefunden haben. Die Darstellung des bewunderten Watteaus im Atelier kommt einer persönlichen Aufwertung Friedrichs nahe, der sich u. U. als Rokokomaler des 19. Jahrhunderts in dessen Tradition stehend begriff.

Frankfurt am Main war das wichtigste Kunstzentrum im Südwesten, das der Konkurrenz Karlsruhes standhalten konnte. Wirtschaftlich durch Tourismus und ein finanzstarkes Bürgertum gut gestellt, bot es auch Auskommen und Aufträge für Künstler. Die dekorative Malerei, auch Tendenzen zur Salonkunst ergaben sich im Gefolge eines üppigen großbürgerlichen Bauwesens seit den fünfziger Jahren. Affinitäten zum Rokoko sind naheliegend. Der vielerorts geschulte Frank Kirchbach, der 1889 als Leiter der Mal- und Komponierschule an das Städel'sche Institut nach Frankfurt berufen wurde, war vielseitig tätig. Ausgezeichnete Historienbilder, Gemeinschaftsarbeiten im Bereich der Monumentalmalerei, aber auch Genreszenen und Bildnisse, Illustrationen und Albumblätter zitierten quer durch alle Epochen, darunter auch das Rokoko. Eugen Klimsch, der 1895 sein Nachfolger wurde, griff mehrfach auf das 18. Jahrhundert zurück, um seinen gefälligen dekorativen Schilderungen das passende Kostüm zu verleihen. Auf die galanten Feste spielt eine *Parkszene* (Abb. 194) an, die 1892 entstanden sein muß. Im anekdotischen Detail läßt sich jedoch der Charakter des 19. Jahrhunderts nicht verleugnen. Das Rokoko eignete sich besonders für dekorative Entwürfe; für seine Fächerbilder im „Watteau-Genre“ (Abb. 196) erhielt Klimsch viel Lob.

In Danzig hingegen herrschte kein so blühendes Kunstleben, doch auch hier blieb die Rokokorezeption nicht unbeachtet. Der bedeutendste Maler der zweiten Jahrhunderthälfte, der in Düsseldorf geschulte Wilhelm August Stryowski (1834-1917), wandte sich in historischen Genrebildern ebenfalls Themen des 18. Jahrhunderts zu, wie sein *Chodowiecki in Danzig* (Abb. 196) belegt.

Völlig anders waren die Verhältnisse in Wien, wo bereits das Zweite Rokoko im Kunstgewerbe und der Interieurgestaltung noch vor der Jahrhundertmitte große Bedeutung erlangte und einen Umwertungsprozeß einleitete. Hier erlebte man spätestens mit Beginn der Ringstraßenbebauung 1857 einen erneuten künstlerischen Aufschwung, der die Malerei, bald auch die Rokokorezeption einschloß. Neben der als paradigmatisch verstandenen Renaissance knüpfte man in den monumentalen Wandmalereien zuerst an die lokale Tradition um 1700 an. Franz Lefler (1831-1898), Schüler der Prager und Wiener Akademie, wurde für entsprechende Ausgestaltungsprogramme engagiert. So malte er Decken- und Wandgemälde und entwarf auch Theatervorhänge, z. B. für das Wiener Karl-Theater. Allegorien, Kinderdarstellungen, Genre- und Historienbilder gehörten ebenso zu seinem Repertoire. Das Rokoko wurde in den gefälligen Genrebildchen *Tanzunterricht* (Abb. 197) und *Gratulation* (Abb. 198) wiederbelebt. Wie schon Knaus zeigt er Kinder im Rokokokostüm, die sich in Anlehnung an die *fêtes galantes* im Freien geziert und affektiert wie die Großen bewegen. Nicht um die einführende, verständnisvolle Vorstellung kindlicher Lebensfreude ging es ihm,

sondern um die bewußte Inszenierung einer ganz und gar künstlichen Welt, die einen Publikumsgeschmack bediente, welcher die Szenen als rührend und niedlich empfand.

1869 siedelte Makart nach Wien um, was die Bedeutung des Ortes als wachsende Kunstmetropole bestätigt, wie auch auf den Maßstab einer auf Effekt angelegten Salonkunst verweist. Das Rokoko war hiervon nicht weit entfernt. Andere Künstler ließen sich ebenfalls von der Attraktivität der Stadt anlocken, was Pecht zu der Feststellung veranlaßte, daß es „buchstäblich von solchen meist aus Deutschland eingewanderten Emporkömmlingen“ wimmelte.<sup>241</sup> Wesentliche Impulse für die Intensivierung des Kunstschaffens gingen 1873 von der Weltausstellung in Wien aus. Hier wurden die bedeutendsten Werke deutscher Kunst, allen voran Pilotys beeindruckende, mit bravourösem Vortrag gemalte Historienbilder, vorgeführt, welche neue Maßstäbe setzten und auch die Rokokorezeption prägten. Karl Schweninger d. J. (1854-1903) gehörte zu den bekannteren Genremalern in Wien. Seine unbedeutenden Begebenheiten im Rokokokostüm ereignen sich meist in üppig ausgestatteten Salons, die mehr ein gründerzeitliches, auf Makart verweisendes Lebensgefühl thematisieren, als daß sie den Geist des Rokokos wiedererwecken. Ähnlich wie Erdmann konzentrierte sich Schweninger auf *Tändeleien* (Abb. 199) und gesellschaftliche Ereignisse, wie die *Tanzstunde im Grafenschloß* (Abb. 200), die ebenfalls mehr den Erfahrungen der eigenen Lebenswelt zuzuordnen sind, als daß sie Aufklärung über Künstlerisches und Geschichtliches des 18. Jahrhunderts bieten. Der Wunsch, sich selbst in einer Welt von Luxus und Wohlgefallen zu inszenieren, wie es die Malerfürsten vormachten, spricht aus Szenen wie der *Maskenprobe* (Abb. 201), die die Themen von Rollenspiel und Zurschaustellung berühren, wie auch aus jenen Bildern, die, wie *Auf der Terrasse des Herrenhauses* (Abb. 202), auf die Vorstellung aristokratischer Lebensart verweisen.

## 10. Exkurs: Rokokomode - ein internationales Phänomen

Die Rokokorezeption in der Malerei des 19. Jahrhunderts beschränkte sich nicht, wie schon mehrfach angedeutet, allein auf den deutschsprachigen Raum. In allen wichtigen Kunstzentren Europas, in Paris, Rom, Florenz, Madrid, London, Antwerpen, ja sogar in den Vereinigten Staaten von Amerika wurde das Rokoko in der zweiten Jahrhunderthälfte zu einer verbreiteten Modeerscheinung. Mehrere Faktoren können als ursächlich benannt werden.

---

<sup>241</sup> Friedrich PECHT, Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen, 2. Bd., München 1894, S.190

Für einen internationalen Austausch sorgten die zunehmende Mobilität der Künstler und ihrer Werke. Ausbildung an verschiedenen Orten, Reisen in die bekannten Kunstmetropolen und zu den bedeutenden Sehenswürdigkeiten gehörten zwar immer schon zur künstlerischen Aus- und Weiterbildung, doch die fortschreitende Technisierung vereinfachte und beschleunigte noch den Transport von Mensch und Produkt. Schneller als je zuvor wurde die Kenntnis neuer Strömungen und Stile verbreitet. Internationale Kunstausstellungen, wie jene bedeutende 1869 in München, oder die großen Weltausstellungen, an denen sich tausende von Künstlern beteiligten, waren Orte der Vermittlung. Neue Techniken der Reproduktion, wie die Lithographie oder die Photographie, hatten ebenfalls Anteil an der Verbreitung von Bildideen, Motiven und Auffassungen. Einhergehend ist eine Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse, bestimmt durch wirtschaftliches Wachstum, das die Kunstproduktion beeinflusste und gerade für die Rokokomode von ausschlaggebender Bedeutung war. Wenn die Rokokorezeption in der ersten Jahrhunderthälfte vor allem durch künstlerische Interessen geprägt war, so wurde sie als Modephänomen zunehmend durch die Bedürfnisse eines europaweit anwachsenden kaufkräftigen bürgerlichen Publikums mitbestimmt.

Jene schwärmerisch gefärbte Rückwendung als Teil der romantischen Bewegung charakterisierte die französische Rokokorezeption noch in der Mitte der ersten Jahrhunderthälfte. Sie entstand aus dem Interesse einiger weniger Künstler und ist charakterisiert durch eine eng an die Darstellungsweise der Rokokomalerei des 18. Jahrhunderts angelehnte Auffassung. Diese Art der Rokokorezeption blieb vor allem auf Paris beschränkt und übertrug sich, trotz Kenntnis, nicht auf jene frühe an anderen Orten, z. B. in Berlin. Dort herrschte ein historisches Interesse vor, welches weniger die Malerei der vergangenen Epoche als nachahmenswert erkannte, sondern bemüht war, Wissen und Fakten künstlerisch und authentisch zu vermitteln. Erst die Rokokorezeption der zweiten Jahrhunderthälfte wurde zur Mode, indem sie weniger den Bedürfnissen der Künstler als denen der Verbraucher folgte. Es erstaunt nicht, daß gerade an den Orten wirtschaftlicher Prosperität auch ein Markt für die Rokokomalerei entstand. Das aufsteigende Bürgertum entwickelte sich ebendort überall in Europa als einflußreiche gesellschaftliche Schicht. Es mußte sich als solches jedoch erst definieren und repräsentieren, wozu der Besitz von Kunst geeignet erschien.

Einhergehend mit der Loslösung aus überkommenen akademischen Zusammenhängen, damit aber auch aus der Sphäre offizieller Auftragsvergaben, waren die vielen Künstler auf den privaten Verkauf ihrer Werke angewiesen. Gemalt wurde, beeinflusst von der steigenden Konkurrenz, was den potentiellen Käufer, der sich immer weniger aus traditionell finanzstarken, sondern aus den neureichen bürgerlichen Schichten rekrutierte, beeindruckte. Rein

kunstimmanente Ansprüche traten für eine verkaufbare Malerei in den Hintergrund. Um so charakteristischer ist für sie die Funktion der Bedürfnisbefriedigung, die sich in Themen- und Motivspezialisierungen ausdrückt. Die Rokokorezeption der zweiten Jahrhunderthälfte im internationalen Vergleich ist, abgesehen von einigen wenigen überaus populären Wegbereitern, bald kaum noch zu unterscheiden, kaum noch einem bestimmten Ort oder einem charakteristischen Persönlichkeitsstil einzelner Künstler zuzuordnen. Als Modemalerei bediente sie Nostalgie und Sehnsüchte jener Neureichen, die zur eigenen Aufwertung einem scheinbar aristokratischen Geschmack nacheiferten, und kompensierte gleichzeitig das Verlustgefühl eines paradiesischen Zeitalters.

Die bedeutendste Künstlerpersönlichkeit, die in der Lage war, die Rokokomode beinahe weltweit zu beeinflussen und, vergleichbar dem Franzosen Meissonier, eine Unmenge von Nachahmern inspirierte, war der Spanier Mariano Fortuny y Carbó (1838-1874). Heute kaum noch bekannt, zählte er zu den bedeutendsten Salonmalern nach der Jahrhundertmitte. „So kurz seine Laufbahn, war sie jedoch so glänzend, sein Erfolg so riesig, sein Einfluss so gross, dass ihm seine Stelle in der Geschichte der modernen Malerei gewahrt bleibt“, schrieb Muther treffend - und täuschte sich in seiner Prognose doch.<sup>242</sup> Allein der Eintrag in Thieme/Beckers Künstlerlexikon über mehrere Spalten hinweg läßt die immense Popularität des Spaniers noch erahnen.

Fortuny stammte aus Katalanien, erhielt seine erste Ausbildung in Barcelona, um 1858 mit einem Stipendium nach Rom zu gehen. Hier kopierte er in den Museen und malte in der Natur. Eine Reise nach Marokko ließ ihn Schlachtenbilder entwerfen, aber auch das Leben der Menschen regte ihn zu Studien an, die - auf einer weiteren Fahrt dorthin aufgefrischt - in späteren, orientalischen Bildern verarbeitet wurden. Bei der Rückkehr 1860 verweilte er in Madrid, wo er sich mit der Kunst Velazquez', Tiepolos und Goyas auseinandersetzte. Wieder in Rom, malte er ein Rokokobild, die *Promenade eines Rokokostutzers im Borghesegarten*. Entscheidend war die Begegnung mit dem Neapolitaner Domenico Morelli, der ihn zu einem kühnen, leuchtenden Kolorismus anregte, welcher sich bald in marokkanischen und Rokokogenreszenen niederschlug. Diese bekamen neue Impulse bei einem Parisaufenthalt, wo er in den Ateliers von Gerôme und Meissonier arbeitete. Letzterer vermittelte ihm die kleinformatische Feinmalerei. Fortuny verband diese mit seinem flimmernden, glitzernden, koloristischen Farbauftrag und einem vibrierenden Pinselduktus. Die leuchtende, helle Palette dürfte darüber hinaus das südliche Licht und die Farbenvielfalt des Orients wiedergegeben haben. In Paris traf er auch mit dem Kunsthändler Goupil zusammen, der ihn förderte und

---

<sup>242</sup> MUTHER 3. Bd., 1894, S.57

1870 mit der Ausstellung des für 70.000 Francs angekauften Hochzeitsbildes *La Vicaria* Fortunys Weltruhm begründete.<sup>243</sup> Muther beschrieb das kleine Bild: „Das Ganze war ein wunderbares Farbenbouquet, worin Töne von venezianischer Gluth und Kraft neben japanisch zartem Perlgrau und einem verschmelzenden neutralen Braun flimmernd nebeneinander standen.“<sup>244</sup> Die Farben waren es und die fast schon impressionistische Malweise - welche ihm anfänglich allerdings auch Kritik einbrachten -, die seine Werke nicht nur von der vorausgegangenen spanischen Malerei absetzten. Mit dem Rokoko als Bildgegenstand perfektionierte er diesen beeindruckenden Stil, der als glänzend kaleidoskopisch und reizend schillernd beschrieben wurde.

Mehrere großformatige Rokokobilder hatte Fortuny 1869 in Rom begonnen und nach weiteren ihn prägenden Reisen nach Madrid, Sevilla und Granada Anfang der siebziger Jahre vollendet. Das berühmteste Gemälde, die *Aktmodellprobe vor den Akademikern von S. Luca* (Abb. 103), gelangte nach Ausstellungen in London und Paris in amerikanischen Privatbesitz. Mehrere wichtigtuende Herren in Louis XVI-Tracht betrachten prüfend ein junges, entblößtes, auf einem Marmortisch posierendes Mädchen. Es ist eine ganz voyeuristische Szene, die allein aus dem Wissen um den Anlaß der Situation und die augenfällige Seriösität der Herren ihre moralische Legitimation bezieht und so dem gründerzeitlichen Betrachter eine rechtschaffende Freude bereiten konnte. Kennzeichnend für die meisten Rokokobilder Fortunys, wie auch für die seiner Nachahmer, ist das üppige, monumentale und ganz fantastisch anmutende „römische Palastrokoko“. Marmor, Elfenbein, Bronze, Edelsteine, Glas und Gold sind verschwenderisch verteilt und lassen dem schweifenden Blick keine Ruhepause. Wie auch Meissonier bot Fortuny eine museumsgleiche Atelierausstattung vielfältige Vorlagen: Es beherbergte „die exquisitesten Erzeugnisse des morgen- und abendländischen Kunstgewerbes, die Wände waren mit glänzenden orientalischen Stoffen decorirt, rings standen grosse Glaschränke mit maurischen und arabischen Waffen, alten Kannen und Gläsern aus Murano. Alles was glänzt und schillert, suchte und sammelte er. Das war seine Welt und die Basis seiner Kunst.“<sup>245</sup>

Vor allem in Paris und Rom, wo Fortuny regelmäßig arbeitete und ausstellte, sammelten sich seine Nachahmer. Es gab wohl kaum einen Schüler der spanischen Akademie in Rom, der nicht das Rokoko in sein Themenrepertoire aufnahm. Louis Jiménez y Aranda und José Villegas y Cordero (Abb. 204) lernten direkt in Fortunys Atelier. José Casado del Alisal, seit 1873 Direktor der spanischen Akademie, malte Genreszenen aus der höheren Gesell-

<sup>243</sup> Vgl. THIEME/BECKER, die auch erwähnen, daß dasselbe Gemälde 1913 auf einer Auktion 220.000 Francs einbrachte und nach Amerika ging.

<sup>244</sup> MUTHER 3. Bd., 1894, S.56

schaft des 18. Jahrhunderts (*Abb. 205*). Bekannt wurden auch Luis Alvarez und Vicente Palmaroli y Gónzales, der Orientalisches, Rokokoelemente und Reminiszenzen von Goya im Sinne Fortunys verband (*Abb. 206*). Auch die Rokokobilder der folgenden Generation, wie jene von Salvador Barbudo-Sanchez, ein Schüler Villegas, Pablo Salinas oder Pradillas sind ohne Fortunys schwelgende Salonstücke kaum denkbar. Besonders ausgezeichnet wurde der in Madrid, Paris, London, Berlin und München durch Ausstellungen bekannte spätere Akademiedirektor in Rom José Benlliure y Gil. Er steigerte die luxuriös fantastische Rokokoatmosphäre zu einer irrealen Traumwelt, wie in der *Liebesinsel* (*Abb. 207*), die an jene märchenhafte Schlafzimmerbilder erinnert, welche gegen Jahrhundertende in unzähligen Variationen als Öldrucke den Markt überschwemmt. Vergleichbare Szenen, mit Putten und Amorfigürchen bevölkert, schuf auch der Italiener Francesco Vinea als Muster für genau diesen Zweck (*Abb. 208*).

Auch die vorwiegend in ihrem Heimatland tätigen Spanier, wie José Jimenez y Aranda und Victoriano Codina y Langlin (*Abb. 209*), oder die in Paris lebenden, wie Emilio Sala y Francés, entsprachen der Rokokomode, wobei hier ebenfalls anekdotische Genreszenen entstanden. Zum Schmunzeln animiert die *Freilichtmalerei im vorigen Jahrhundert* (*Abb. 210*), welche auf moderne künstlerische Erfahrungen anspielt und, diese selbst verwertend, mit einem originellen Rokokomotiv thematisiert. Auch Vincenta de Parades hat nicht ungeachtet eine die Pinselstruktur sichtbar lassende Darstellungsweise mit malerischen Inszenierungen aus dem 18. Jahrhundert kombiniert (*Abb. 211*), während Alonso Perez mit seinen übertrieben gekünstelten Inhalten, den Tändeleien und gezierten Gesten, an die Grenzen des Trivialen stößt (*Abb. 212*). Richard Muther hat eine zusammenfassende Stellungnahme zur spanischen Malerei des 19. Jahrhunderts abgegeben, die ein treffendes Urteil über die Rokokomaler verlauten läßt: Es seien nicht wirklich moderne *Kunstwerke*, sondern kaleidoskopartig schillernde, brillante kleine *Kunststücke*.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> MUTHER 3. Bd., 1894, S.61

<sup>246</sup> MUTHER 3. Bd., 1894, S.71f: „Am anziehendsten wirken die Spanier, wenn sie nicht ernst feierlichen, steif vornehmen, grossen Leinwandflächen, sondern in anspruchsloser Fortunyscher Kleinmalerei sich ergehen. Auch diese muthwilligen, bunt schillernden Kleinmaler können nicht recht zu den Modernen zählen. Ihre Malerei ist eine Kunst der geschickten Hand, die kein höheres Ziel kennt, als möglichst viel glänzende Dinge in ein Bild zusammenzutragen, aus schillernden Costümeffekten, dem Spiel, den Reflexen und Capricen der Sonnenstrahlen ein reizendes Bouquet zu winden. Die ernste moderne Kunst, die von Manet und den Fontainebleauern ihren Ausgang nahm, vermeidet dieses kaleidoskopische Spielen mit bunten Farbenfleckchen. All diese kleinen Fältchen und Modellirungen, diese prismatischen Brechungen und curiosen Reflexe wollen die Modernen nicht sehen, sie zwinkern mit den Augen, um desto deutlicher die Hauptvaleurs zu bekommen, sie vereinfachen, wollen nicht durch tausend Kleinigkeiten von der Hauptsache ablenken. Ihre Bilder sind Kunstwerke, die der Fortunisten Kunststücke. Von einer ernsten Analyse des Lichtes ist in der ganzen Bric-à-brac-Kunst nicht die Rede. Die bunten Farbenflecken ergeben zwar einen gewissen Akkord, aber es fehlt an Ton und Luft, an jeder feineren Empfindung, alles wirkt gefärbt, nicht farbig. Immerhin haben diejenigen, die unabhängig genug waren, sich von der blendenden Fingerfertigkeit des Taschenspielers nicht ganz behexen zu lassen, Bildchen von sehr ta-

Ein große Anzahl Italiener trat ebenfalls in Fortunys Fußstapfen, und dies nicht nur in Rom. Antonio Lonza übernahm das „Palastrokoko“ in Venedig (*Abb. 213*), wo sonst Giacomo Favretto mit Genreszenen aus Goldonis Zeit gefiel (*Abb. 214*). Favretto belebte das Rokoko vor der Kulisse seiner Vaterstadt. „Dieses Venedig Francesco Guardis, die vom Schimmer alter Herrlichkeit umflossene Zauberstadt, der Schauplatz reicher, farbenprächtiger Feste und einer graziösen, eleganten Gesellschaft, stieg unter Favrettos Händen in märchenhafter Schönheit wieder auf“, wußte Muther zu berichten.<sup>247</sup> In Interieurszenen legte er wert auf ein üppig schwelgendes Dekor (*Abb. 215*). Francesco Beda, Schüler von Eugen Blaas in Venedig, der auch Rokokobilder malte, ließ sich in den siebziger Jahren von Fortuny beeinflussen. Sein Bild *Maler und Modell* (*Abb. 216*) von 1881 setzt inhaltlich die berühmte Aktmodellprobe fort. Kleinformatige Rokokobilder in der Art Meissoniers entstanden meist für einen Kunsthändler in Wien. Auch Filippo Indoni, ein römischer Genremaler, produzierte gelegentlich Herrenrunden à la Meissonier, ebenso Pier Celestino Gilardi aus Turin. Für Goupil in Paris arbeitete Guerrino Guardebassi. In Rom malte er hübsche Rokokogenrebilder (*Abb. 217*). Humorvolle anekdotische Darstellungen entstanden vielfach in Florenz, dem Zentrum der Kostümmalerei. Jährliche Ausstellungen fanden in der Socièta artistica statt, der „Markthalle“ für diese Kunst.<sup>248</sup> Tito Conti lobte man aufgrund seines Kolorits und den geistvoll erfundenen Szenen, wie *Die heimliche Bewunderin* (*Abb. 218*) von 1871. Viele seiner kleinen Bilder gelangten in deutschen Privatbesitz. Raffaello Sorbi, Francesco Vinea, Eduardo Gelli, Federico Andreotti (*Abb. 219*) oder Adriano Cecchi (*Abb. 220*) waren ebenfalls im deutschsprachigen Raum populär, denn sie beschickten u. a. auch die Ausstellungen in München. Viele ihrer Werke wurden in den illustrierten Zeitschriften reproduziert. Sehr ähnlich in ihrer gefälligen, glatten Darstellungsweise, die besonderen Wert auf stoffliche Qualitäten legte, sind die Bilder von Pietro Torrini und Arturo Ricci. Der letzte malte mit Vorliebe neckische Paargeschichten, die gelegentlich die Machart Erdmanns in Erinnerung rufen. Weniger gelungen erscheint bei ihm jedoch die porzellanartige Härte des Inkarnats, welche die Gesichter der Protagonisten zu modischen Masken gefrieren läßt (*Abb. 221*). Auch in Mailand und Bologna herrschte die Rokokomode. Eine lange Liste weiterer italienischer Maler ließe sich füllen, die mehr oder weniger erfolgreich das moderne Rokoko vertraten. Einige waren begabt genug, daß ihre Werke auch heute noch gut verkauft werden, so Guglielmo

---

lentvollem Raffinement gemalt und, von Fortunys Rococowerken ausgehend, bald die elegante Welt, bald das farbige, warmblütige Volksleben des modernen Spanien mit kecker, geistreicher Leichtigkeit geschildert.”

<sup>247</sup> MUTHER 3. Bd., 1894, S.83

<sup>248</sup> MUTHER 3. Bd., 1894, S.84

Innocentis *Die Puppe* (Abb. 222), die 1988 bei Christie's angeboten wurde, andere wie Salvatore Postigliones *A la Watteau* (Abb. 223), lassen sich nur noch als Kitsch bezeichnen.<sup>249</sup>

Von der romantischen Rokokorezeption in Frankreich ebenso wie von Meissonier und seinen vielen Nacheiferern war bereits die Rede. Erstere waren innovativ, was die frühe Rokokorezeption generell betrifft, letztere folgten der Mode und speziell jenen Rokokovorstellungen, die von Meissonier in höchster künstlerischer Qualität geprägt wurden. Sie kopierten und variierten seine Kleinmalerei und sein Themenrepertoire, wie J. Lepage (Abb. 224), Alexandre Marie Guillemin oder Jean Baptiste Fauvelet. Pierre Outin knüpfte an jene ländlichen Reiter- und Rastszenen an (Abb. 225), Georges Croegert malte Herrenrunden und besonders gekonnt geistliche Würdenträger im Rokokoambiente (Abb. 226), die auch an Holmberg erinnern. Diese Sujetverzweigung war im 19. Jahrhundert eine beliebte Genreunterabteilung. Das katholische Kirchenbarock und -rokoko forderte nachgerade zu einer Verbindung dieser beiden Moden heraus.

Der frühen Rokokorezeption folgten ebenfalls einige Künstler und trugen so zur darauffolgenden Mode bei. Doch das traumartige Flair jener duftigen Szenen im Sinne Watteaus konnten nur wenige wiedererwecken. Als ungelenkt, konventionell und ohne Interesse am schwelgenden Rokokodekor sind Théodore Pierre Nicolas Maillot, Maurice Blums und Charles François Pécrus Malweisen zu charakterisieren, manchmal fast karikaturhaft erscheinenden Darstellungen von Jean Adolphe Alphonse Roehn (Abb. 227). Jean Baptiste Beuchots Gestalten erinnern an Bildnistypen des 18. Jahrhunderts, das Beispiel *Die neue Magd* (Abb. 228) auch an Liotards Schokoladenmädchen (Abb. 276), die wie Versatzstücke starr ins Bild gesetzt sind. Faustin Bessons Genregemälde sind dagegen gelungener (Abb. 229). Sein weicher, etwas toniger Farbauftrag versucht jenen matten Schimmer und das diffuse Licht der Rokokomalerei des 18. Jahrhunderts zu wiederholen. Die hübsch komponierten Szenen sind recht ansprechend, wirken geschmeidig und trotz altertümlicher Inszenierung nicht unangenehm geziert und artifiziell. Seine *Kirschenpflücker* (Abb. 230) verweisen auf Roqueplans Gemälde von Rousseau und Madame Galley (Abb. 24). Edmont About urteilte über Besson: „Er besitzt hundert hübsche Eigenschaften, die zwar niemals aus ihm einen großen Maler machen werden, die ihn aber von Anfang an als liebenswürdigen Maler haben erscheinen lassen. Ich möchte ihm einen Ehrenplatz in den Boudoirs einräumen. So oft ich auf einem

---

<sup>249</sup> Innocentis Gemälde wurde zwischen £ 7.000 und £ 10.000 geschätzt, im Schnitt mehr als doppelt so viel wie für typische Rokokobilder Frankes, Lossows, Herpfers oder Veltens, die häufig bei Neumeister zur Auktion standen.

Lacktischchen die Prosa des Mr. Arsène Houssaye schimmern sehe, suche ich unwillkürlich über der Tür eine Fantasie von Faustin Besson.“<sup>250</sup>

Historische Genreszenen, die auch das Rokoko berücksichtigten, stellten Louis Antonin Victor Pellegrin und Adolphe Alexandre Lesrel her. Edouard Toudouze verband Rokoko und bäuerliche Landschaft in neckischen Situationsschilderungen wie *Hilfsbereit* (Abb. 231), während Pauline Appert ihre flanierenden Rokokogestalten wie Statisten in einer an die Barbizon-Schule erinnernden Natur bewegt (Abb. 232). Von der Auseinandersetzung mit modernen Kunstfragen zeugen die Bilder Gaston LaTouche, der sich von Manet beeinflussen ließ. Nach 1890 entdeckte er das Rokoko und verband seine ausschnittartigen fêtes galantes, Boudoir-, Salon- und Ballszenen mit einem effektvollen Kolorismus. Gern setzte er besondere Lichtakzente durch farbige, künstliche Beleuchtung wie in seinem *Nächtlichen Fest* (Abb. 233). Die eigentliche Rokokomode stellt jedoch geradezu das Gegenteil zu den modernen Auffassungen dar, indem sie die Malstruktur nicht thematisiert und weiterhin an einer glatten Oberflächengestaltung für die netten, gefälligen Geschichtchen festhält. Hier lassen sich die Genreszenen des in Peru geborenen Daniel Hernandez anschließen, der puppenartige Rokokodämchen in glänzenden Roben bei Kunststudien (Abb. 234) oder Tändeleien in der Art Fragonards entwarf (Abb. 235). Diese Art der Malerei kennzeichnet die internationale Rokokomode Ende der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die kaum individuell, sondern vor allem publikumswirksam inszenierte.

Es scheint, daß Paris in der zweiten Jahrhunderthälfte für die Rokokomode vor allem ein Ort der Vermittlung war. Weniger als in Italien oder von den Spaniern sind hier charakteristische Werke der Rokokomode entstanden, sieht man einmal von Meissoniers Gemälden ab. Wenn auch so spektakuläre Künstlerpersönlichkeiten wie Fortuny regelmäßig in Paris ausstellten und der Kunsthandel mit der Rokokomalerei florierte - denkt man an die An- und Verkäufe von Goupil -, so waren doch mehr Franzosen den zeitparallelen Strömungen zugehört. Paris war ein Kunstzentrum wie kein zweites in der Welt, wo erstklassige Werke innovativer Künstler entstanden und mehr Orientierungsmöglichkeiten für kleinere Maler geboten wurden, so daß die Notwendigkeit, über die Rokokomalerei Erfolge einzustreichen weniger als anderswo, z. B. in Florenz, gegeben war. Paris war die Stadt, in der Moden gemacht wurden, und die Krinolinenmode des Zweiten Kaiserreichs, ein aktuelles Vorbild, hatte nach der Jahrhundertmitte bald ihren Höhepunkt überschritten, um der modernen Welt der Gegenwart Platz zu machen. Entsprechend ist auch ein Wandel im Themenrepertoire der Künstler festzustellen, die hinausgingen, um das alltägliche Leben für ihre Bilder einzufangen. Die Kontinu-

---

<sup>250</sup> THIEME/BECKER

ität der Rokokorezeption in der Malerei seit der Rückkehr der Bourbonen dürfte darüber hinaus auch zu einer gewissen Ermüdung der Aufnahmebereitschaft geführt haben, wo andernorts Nacheiferer erst auf den Plan traten und das Rokoko als neueste Errungenschaft feierten. Die Kleinmeistermalerei in der Art Meissoniers wurde im deutschsprachigen Raum erst gegen Jahrhundertende wirklich populär.

Der Sonderrolle Englands in der Kunstgeschichte gemäß, speiste sich die Rokokorezeption dort aus verschiedenen Quellen. Neben den Anregungen, die auch sonst überall in Europa aufgenommen wurden, wie die Rückwendung zu Watteaus galanten Festen oder Meissoniers Herrenrunden, fanden vor allem auch nationale Traditionen Beachtung. Das Rokoko selbst scheint hier von Anfang an weniger verpönt als in Deutschland gewesen und durch die Genremalerei in der Nachfolge von Hogarth im Bewußtsein geblieben zu sein. Die Watteau-Rezeption war bereits frühzeitig erfolgversprechend. Von Henry Andrews, der in den Jahren zwischen 1830 und 1860 tätig war, ist sogar bekannt, daß er im Auftrag gewissenloser Kunsthändler Watteau-Bilder *fälschte*. Die Malerei im Stil des 18. Jahrhunderts galt augenscheinlich als gut absetzbar. Er malte großformatige Rokokobilder, die den Anspruch offenbaren, an die französische Malerei des 18. Jahrhunderts anknüpfen zu wollen. Eine *Fête champêtre* (Abb. 236) mit zahlreichen lustwandelnden, kartenspielenden, trinkenden und sich amüsierenden Personen in einer mit Bassin und Tempel angelegten Parklandschaft, zeigt die duftige Auffassung, die verzaubernde Atmosphäre und den Eindruck sorgenfreien Müßiggangs, wie ihn die originäre französische Rokokomalerei vermittelte. Andere Maler schlugen eher eine Verbindung zur englischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Anklänge an Reynolds oder Lawrences Darstellungen der aristokratischen Gesellschaft im landschaftlichen Ambiente finden sich entfernt noch in Bildern von Marcus Stone oder Margaret Isabel Dicksee. Typisch sind ihre hübsch gekleideten Damen mit großen verzierten Hüten. Dicksee malte, um den Bezug zu verdeutlichen, auch immer wieder Genreszenen mit historisch bedeutenden Persönlichkeiten, wie *Der erste Auftrag - Sir Th. Lawrence als Kind* (Abb. 237). Stone spezialisierte sich seit 1876 vor allem auf das Regence-Kostüm und malte verliebte Tagträumer, unglückliche Damen (Abb. 238), Lesende oder melancholisch Sich-Sehnende in sonnen-durchfluteten romantischen Gärten, womit er sehr erfolgreich war. Wie auch die Beispiele der Rokokomode im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts anderswo, verkörperten sie eine sentimental gefärbte Sehnsucht nach einer schöneren Zeit: „These pictures attracted a public nostalgic for a mythical pre-industrial golden age of lost elegance and leisure.“<sup>251</sup> Ebenso Arthur David McCormicks Szenen (Abb. 239) lassen sich dieser Funktion zuordnen. Er ver-

<sup>251</sup> Julian TREUHERZ, *Victorian Paintings*, London 1993, S.170

band Rokokohaftes aus der französischen Malerei mit englischer Landschaft und Figuren, deren Ausdruck auf die Gegenwart verweist.

John Calcott Horsley malte bereits Ende der vierziger Jahre Historien- und Genrebilder mit sentimental-humoristischem Charakter, spätere Themen schlossen das 18. Jahrhundert ein. Das historische Genre aus Rokoko und Empire vertrat William Quiller Orchardson, ein schottischer Maler. Zuerst liebte er Themen von historischer und literarischer Herkunft, meist aus dem 17. Jahrhundert und früher, in faden Ocker- und Brauntönen, dann, in den späten siebziger Jahren, entdeckte er die Gesellschaftsstudie, die er mit Witz und Schärfe ins Bild setzte, häufig vor einem Hintergrund mit „Aubusson rugs and French rococo or Empire furniture“, die er auch im Original sammelte.<sup>252</sup> Er malte Persönlichkeiten des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, wie Voltaire (*Abb. 240*), Madame Récamier und Napoleon in einem wie mit Buntstift ausschraffierten Farbauftrag. Edwin Hughes Darstellungen wirken etwas steif. George Ogilvy Reid, Arthur Langley Vernon und vor allem Fortunino Matania malten anekdotische Szenen, die an die modischen Rokokobilder im übrigen Europa denken lassen. *A fine Performance* (*Abb. 241*) von Matania erinnert an Erdmanns Hauskonzerte, wenn auch die Umgebung hier weniger rokokohaft aufgefaßt ist.

In England spielte in der Rokokorezeption das Narrative eine besondere Rolle, wohl aufgrund der anfänglichen Gebundenheit an literarische Vorlagen.<sup>253</sup> Zu denken wäre hier noch an Georges Adolphus Augustus Storey, Samuel Edmund Waller, der überhaupt erst durch seine Illustrationstätigkeit Bekanntheit erlangte, oder an Rowland Holyoake mit seinem Bild *Der erste Regenschirm* (*Abb. 242*). Auffallende Rokokobilder entstanden von Charles Haigh-Wood, in denen er mal geziert Weibliches anmutig umschrieb, wie im *Zarten Gruß* (*Abb. 243*), mal in einer Nahsichtigkeit eine Herrentischrunde zum besten gab, daß sich der Betrachter selbst wie ein Gast an der Tafel fühlen konnte (*Abb. 244*). Das Bild *Gentlemen - the ladies* vermittelt darüber hinaus einen leicht zynischen und dekadenten Eindruck der höheren Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Ähnlich nahsichtig und ein wenig „verstaubt“ sind die Herrengesellschaften von John Arthur Lomax, wie *The Squires Song* (*Abb. 245*). Andere Darstellungen seiner Hand verweisen auf Themen nach dem Vorbild Meissoniers. Individuell erscheinen die Bilder von William Logsdail, der auf großformatigen Tafeln das 18. Jahrhundert in Venedig (*Abb. 246*) wiederbelebte und damit möglicherweise an Favretto anknüpfte. William Frederick Yeames malte einen interessanten Ausschnitt hinter den Kulissen eines Theaters (*Abb. 247*), der die Schauspieler im Rokokokostüm monumental ins Bild setzt. Im

<sup>252</sup> TREUHERZ 1993, S.167

<sup>253</sup> Vgl. HOOK/POLTIMORE 1987, S.295 „C.R. Leslie, for instance, drew on Pope Addison, Swift, Fielding, Sterne, Smollett and Goldsmith for incidents to illustrate.“

Hintergrund gibt eine Öffnung den Blick auf die hell beleuchtete Bühne frei. Mit den Maßen von 126,5 cm auf 200,5 cm handelt es sich um ein sehr großes Rokokobild, wie in England überhaupt die großen Formate in diesem Kontext noch beliebter waren als anderswo. Selbst die Meissonier-Nachfolger orientierten sich mehr am Inhalt als an der Spezialität der Kleinmalerei. Zu ihnen gehörte Andrew Carrick Gow. „Er ist einer der bekanntesten und typischsten Vertreter des historischen Genrebildes, das er in bezug auf historische Treue, Sorgfalt der Ausführung und Pferdedarstellung ganz in der Art Meissoniers behandelt.“<sup>254</sup> Er zeigte seine Werke auch mehrfach auf ausländischen Ausstellungen, so in Paris und Berlin, wo sie zusätzlich durch Reproduktionen bekannt gemacht wurden: *Die Siegesbotschaft von Valmy* (Abb. 248) erschien 1907 in der *Gartenlaube*. Kavalier bei gewissenhaften Disputationen, am Tisch versammelt, die weitestgehend noch auf Meissonier verweisen, malten gegen Jahrhundertende - in mittlerem Format - Charles Willis (Abb. 249) und Frank Moss Bennett.

Auch die typische viktorianische Malerei, wie man sie u. a. mit den Präraffaeliten verbindet, reagierte auf die Rokokomode. Romantische Stimmungen im Park oder am Wasser, die an die Idyllen des 18. Jahrhunderts erinnern, sentimental-gemütvolle Genreszenen, Tändeleien und hübsche Kostüme, bei denen Wert auf materielle Reize gelegt wurde, verweisen auf die Rokokorezeption. Gelegentlich wurden vereinzelte Figuren wie aus dem 18. Jahrhundert behandelt, mal nur einzelne Elemente aufgegriffen oder aber der gesamte, flüchtige Eindruck läßt auf den ersten Blick die vergangene Epoche aufblitzen, wie bei *The Connoisseur* von Augustus E. Mulready (Abb. 250).

Auch bei den Holländern und Belgiern war das wiederbelebte Rokoko schon frühzeitig beliebt. Von Jean Baptiste Madou aus Brüssel und auch Gustaf Wappers war bereits die Rede. David Bles, der in Den Haag tätig war, zeichnet sich durch eine humoristisch derbe Genremalerei aus, die an Hogarth erinnert. Seine Bilder verweisen auf das 18. Jahrhunderts, doch galt sein Interesse nicht dem luxuriösen Rokoko der feinen Gesellschaft, sondern dem ausgelassenen Treiben der einfachen Leute in ihren Wohnstuben, in Gasthäusern oder Kneipen. Seine kleinen Gemälde sind mit Sorgfalt ausgeführt. Die malerische Tradition der flämischen Kunst und die holländische Genremalerei standen bei ihm Pate (Abb. 251). Das Gemälde des Belgiers Eugène Delfosse, der 1859 zwei füllige Rokokodamen in einem südländisch anmutenden Park malte (Abb. 252), wirkt hingegen monumental. Seine Darstellungsweise ist nicht auf das dekorative Detail gerichtet, sondern nahsichtig und großformatig angelegt. Seine Auffassung erinnert an Louis von Hagns italienische Stimmungen.

---

<sup>254</sup> THIEME/BECKER

Die sechziger Jahre brachten viele Rokokobilder hervor. Petrus Renier Hubertus Knarren war Schüler von Florent Willems. Er stellte in eben dieser Zeit Genreszenen im Rokokostüm her, die mit ihren „Herzensangelegenheiten“ auf die vielen Modebilder im letzten Jahrhundertviertel vorausweisen. Jean Carolus schilderte Ereignisse aus dem bürgerlichen Leben des Rokokos (*Abb. 253*), ohne die Kenntnis der Malerei des 17. Jahrhunderts zu verleugnen. Seine Themen erscheinen im großen Format. Ebenfalls die Darstellungen des Holländers Petrus Theodorus Wyngaerdt zeigen ein bürgerliches Rokoko ohne Liebe für typische Einzelheiten in einer fast noch biedermeierlichen Gediegenheit. Herausragend sind die kleinen, beschaulichen Genrebilder von Herman Frederik Carel ten Kate, der, wie berichtet, auch beim deutschen Publikum schon bald nach der Jahrhundertmitte bekannt war. Seine Figuren verbinden die grazile Geziertheit des Rokokos mit anekdotischer Charakteristik. Treffend beobachtet sind Gesten und Bewegungen, die doch gleichzeitig an das Verhalten der Rokokomenschen nach Watteauschem Vorbild gemahnen. *Die Kunstkenner* (*Abb. 254*), noch von 1859, rufen das *Ladenschild des Gersaint* in Erinnerung, aber auch Meissoniers Bilder, die immer wieder Künstler und Kenner thematisierten. 1848 hatte ten Kate sich bereits in Paris aufgehalten.

Schließlich seien noch drei weitere niederländisch-belgische Maler erwähnt, die als Beispiele für den internationalen Austausch stehen: In Amsterdam geboren, in Berlin und Rom ausgebildet, spiegelt sich in Willem Johann Martens anekdotischer Szene *Blumenkenner* (*Abb. 255*) die Erfahrung des römischen Rokokos, wie auch die Kenntnis Fortunyscher Werke: Der durch sein Lorgnon eine schlafende Schöne begutachtende Alte verweist auf jene Kunstkenner der Schule von S. Luca. Frederik Hendrik Kämmerer stammte aus Gent und studierte bei Gêrome in Paris. Neben Rokokobildern (*Abb. 256*) malte er Darstellungen aus dem Empire und auch Landschaften. Die meisten seiner Werke wurden nach Amerika verkauft. Und Jean Guillaume Rosier bildete sich in Antwerpen und Paris, um später Direktor der Akademie in Mecheln zu werden. Seine Gemälde wurden in Paris und Antwerpen hoch ausgezeichnet. 1892 erhielt er auch in München eine Goldmedaille, vermutlich für das *Menuett* (*Abb. 257*), das 1893 von Hanfstaengl aufgenommen und auch in Kunstzeitschriften reproduziert wurde.<sup>255</sup>

Fast überall in Europa entdeckte man das Rokoko als Bildgegenstand. In Dänemark war es Christen Dalsgaard, der ein nordisch geklärtes Rokoko ins Bild bannte, in Schweden Carl Olof Larsson, der u. a. auch in Paris tätig war und Wandmalereien mit Bezug zum 18. Jahrhundert in seinem charakteristischen Flächenstil komponierte (*Abb. 258*), und aus Ame-

rika lassen sich Werke von William August Shade, Thomas W. Shields (*Abb. 259*) und von John Singer Sargent, der allerdings in London und Paris lebte, zitieren. Letzterer verband in viel bewunderten Salonbildern seine Auffassung der modernen feinen Gesellschaft mit dem Flair und Luxus des Rokokos (*Abb. 260*). Der Russe Boris Kustodjeff malte Kinder im historischen Kostüm und nannte das Bild *Rokoko* (*Abb. 261*). Szenen mit Spaziergängern des 18. Jahrhunderts, die an Favretto erinnern, stellte ein anderer Russe, Vincent Stieperich, her. Letztendlich sei noch Josef Mánes aus Prag erwähnt, der mit Spitzweg Kontakt hielt, und im Rahmen grafischer und dekorativer Arbeiten, z. B. Fächermalereien, auf das Rokoko stieß. Aus diesem Milieu heraus entstand eine Gruppe kleiner rokokoartiger Genrebilder, wie *Empfang eines Gastes*, *Im Mondschein* oder *Der Kuß*.<sup>256</sup>

Alle hier kurz zitierten Künstler und Werke bilden nur einen Ausschnitt dessen, was als internationale Rokokomode bezeichnet werden kann. Andere Namen und Biographien, deren Besprechung den gesetzten Rahmen sprengen würde, lassen sich dem immer noch zu ergänzenden Künstlerverzeichnis entnehmen. So bleibt es eine Aufgabe, die jeweilige Entwicklung in den einzelnen Ländern im nationalen Kontext und dem einhergehenden Austausch detailliert aufzuzeigen.

## 11. Resümee

Das Kapitel IV stellte die Rokokorezeption als verbreitetes Modephänomen der Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Im Gegensatz zu den frühen „biedermeierlichen“ Rückwendungen zu Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, die sich individuell auszeichneten und vor allem von Seiten des künstlerischen Interesses initiiert waren, wird das Rokoko nach der Jahrhundertmitte mehr und mehr zu einer populären Erscheinung, die vom Publikumsgeschmack getragen wurde. Die künstlerischen Herausforderungen beschränkten sich nun in erster Linie auf die technische Perfektion und inhaltlich Gefälliges. Das kam einem eher oberflächlichen Kunstverständnis entgegen, welches Wünsche nach gesellschaftlicher Repräsentation, auch nach politischer Tradition befriedigen wollte, vor allem aber die nostalgische Sehnsucht nach einer heilen Welt kompensierte. Gemalt wurde, was absetzbar war.

---

<sup>255</sup> DIE KUNST UNSERER ZEIT. Chronik des modernen Kunstlebens. Red. E. Hanfstaengl, Jg. VI, 2, München 1894/95, S.52

<sup>256</sup> Vgl. THIEME/BECKER

Angeregt wurde die Rokokomode in der Malerei von verschiedensten Eindrücken. Kleidung und Schmuck, Kunstgewerbe, Dekorationen und Innenausstattungen nahmen zuerst die Formensprache des Rokokos auf und sorgten für ihre Popularisierung im Rahmen der großen Welt- und Industrieausstellungen. Wesentliche Anstöße gab immer wieder die Rokokomode in Paris, die, neben der romantischen Begeisterung in Künstlerkreisen, nach der Rückkehr der Bourbonen bald auch auf die Öffentlichkeit übergriff. Boulevardtheaterinszenierungen, Modenschauen, Magazine und Salons prägten den Zeitgeist des Zweiten Kaiserreichs um 1860. Nicht nur der Hof mit der Krinoline tragenden Kaiserin Eugénie wurde Vorbild, wie es die Malerei Winterhalters festhielt, sondern die ganze Stadt wurde zur Modevermittlerin.

Vom Zweiten Rokoko spricht man im Kunstgewerbe, welches in verschiedenen europäischen Ländern seit den 1830er Jahren, spätestens nach der gescheiterten 1848er Revolution verbreitet war. Aufträge aus höfischen Kreisen förderten nicht nur die Wiederaufnahme des Rokokos in den angewandten Künsten, sondern es herrschte zunehmend auch Bedarf für einen entsprechenden dekorativen und künstlerischen Wandschmuck. Rokokobilder von Hellwig, von Oër und von Hagn wurden für Neorokokointerieurs in Potsdam-Sanssouci angeschafft.

In einer Zeit des Stilpluralismus wurde auch der Umgang mit Rokokoformen zur Selbstverständlichkeit. Die freie Verfügbarkeit aller Stile führte zu ihrer Funktionalisierung. Das Rokoko als Königsstil entsprach Repräsentationszwecken. Als zart und weiblich verstanden eignete es sich für Schlafzimmer- und Boudoirbilder. Ungefähr zeitgleich mit dem Zweiten und Dritten Rokoko erhielt auch die Rokokomalerei Impulse. In den siebziger und achtziger Jahren erreichte sie einen Höhepunkt. Dieser Umstand widerlegt bis zu einem gewissen Grad die lange geltende Vorstellung von der Sonderentwicklung der Malerei im Gegensatz zum Kunsthandwerk und der Architektur.

Die Rokokomode in der Malerei war mehr als nur die Bestätigung eines gattungsübergreifenden Geschmackswandels. Sie vollzog sich auch innerhalb der eigenen Gattung und verselbständigte sich zu Moden innerhalb der Mode, sei es in der Nachahmung des friderizianischen Rokokos, wie es Menzel erfand, in der Nachfolge Pilotys und Diez' oder in den Kleinmeister- und Feinmalerverken im Sinne Meissoniers.

Für Menzel galt in den 1850er und 1860er Jahren „Friedrich über Alles!“. Er löste mit seinen in dieser Zeit entstandenen groß- und kleinformatischen Historien- und Genrebildern im alten Kostüm, in denen immer Wert auf die authentische Wiedergabe gelegt wurde, einen wahren Friderizianakult aus. Doch bei Menzel ging es noch nicht um eine publikumsgefäl-

lige, illusionistische Vergangenheitsschau. Seine als außerordentlich modern und zukunftsweisend zu deutenden Gemälde leisteten einen gewichtigen Beitrag zu den aktuellen theoretischen Diskussionen um die Gattungen der Historien- und Genremalerei. Am Beispiel einiger Friedrichsbilder läßt sich Menzels ehrgeiziger Anspruch und die intelligente Umsetzung der seit der Ausstellung der belgischen Historiengemälde geforderten Neuerungen nachvollziehen, die jedoch seinerzeit nicht genügend gewürdigt wurden. Daß durch ihn das friderizianische Rokoko im Zentrum der Aufmerksamkeit stand, bedeutet eine Aufwertung der geschichtlichen Genremalerei und im Zuge dessen auch der Rokokokostümbilder.

Darüber hinaus wird sichtbar, daß auch Menzels Darstellungen aus des Alten Friedrichs Welt als ein Teil des Modephänomens gelten können, denn sie sind zeitparallel mit der Rokokorezeption in den angewandten und dekorativen Künsten, wie auch der beginnenden Rokokomode in der Malerei entstanden. Einige Bilder sind in Absprache mit Auftraggebern ganz im Sinne von Wandschmuck fertiggestellt worden. Der Ruf eines Experten für das (friderizianische) Rokoko haftete ihm an.

Die Nachahmer Menzels sind vielzählig. Eine ganze Schar von Künstlern widmete sich nicht nur in Berlin der Welt des friderizianisch-preußischen Militärs. Ebenso bezog man sich auf Menzels feinsinnig erspürtes Bild der Epoche, welches spätestens seit der Ausstellung der gesammelten Frideriziana 1863 hinreichend bekannt war und durch grafische Blätter popularisiert wurde. Neben begabteren Künstlerpersönlichkeiten wie Fritz Werner, der sich nach 1860 fast ausschließlich dem Rokoko widmete, und dem modernen Franz Skarbina gab es jedoch kaum einen, der auch nur ein annähernd so vielschichtiges und geglücktes Bild des Preußenkönigs und der friderizianischen Zeit entwarf wie Menzel.

Beeinflußt auch von Camphausens repräsentativer Historienmalerei traditioneller Art, hatten sich bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zwei typische Auffassungen herausentwickelt: Friedrich der Große als Gegenstand der anekdotischen Genremalerei, ohne dabei einen offiziellen Charakter völlig zu leugnen, sowie die Darstellung des Preußenkönigs im militärischen Kontext, das Historienbild mit Tendenz zur reinen Schlachtenmalerei, welches spätestens seit der Reichsgründung im weitesten Sinne politisch aktualisiert war. Diese Frideriziana-Mode setzte sich über die Malerei hinaus bis in die heutige Zeit fort, in den Kostümierungen Wilhelms II., im Film, in Dekoration und Werbung und schließlich in einer zweifelhaften, belasteten Bildpropaganda, wie sie im Dritten Reich kulminierte.

Abgesehen von der Frideriziana-Mode wurde die Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts in Berlin begünstigt durch den Mangel an zeitgemäßen Vorbildern und Bildungsstrukturen: Man griff, wie schon Menzel, auf lokale Traditionen zurück, so auch auf die Kunst des 18.

Jahrhunderts, die in Berlin unter dem Einfluß des französischen Rokokos stand. Aktuelle Anregungen holte man sich darüber hinaus aus Paris, aus den dortigen Privatschulen renommierter Lehrer. Die bekannteren Berliner Rokokomaler waren Oskar Wisnieski, Karl Becker, Professor und Präsident der Akademie, der besonders geschätzte Wilhelm Amberg und August Borckmann. Die um 1840 geborene Generation, von der viele Vertreter heute kaum noch bekannt sind, erlebte die Rokokomode ganz aktuell und ohne Vorurteile. Die zunehmende Verfügbarkeit aller Stile, die Bereitstellung der Kostüme in Bildersammlungen und Nachschlagewerken sowie der künstlerische Austausch nicht mehr nur auf regionaler oder nationaler, sondern auch auf internationaler Ebene waren Voraussetzungen für die Rokokomode bis über die Jahrhundertwende hinaus.

Innovativ und traditionsgebunden waren die Anfänge der Rokokomode in München, bevor sie im Gefolge von Piloty und Diez ihrem Höhepunkt zustrebte. Um und nach der Jahrhundertmitte, als man noch gegen die Nachwirkungen Cornelianischer Konventionen zu kämpfen hatte, traten zwei Künstlerpersönlichkeiten in den Vordergrund, die beim Publikum hoch anerkannt waren: Arthur von Ramberg und Louis von Hagn. Zur Vermittlung ihrer malarischen Darstellungsweise stellte sich das Rokoko als Bildgegenstand als besonders geeignet heraus. So kam der Rokokorezeption in München im Kontext der Ablösung von althergebrachten Stilmitteln eine innovative Rolle zu. Rambergs Hervorhebung der Farbe wurde von den meisten seiner Schüler adaptiert, von denen wiederum einige, hervorzuheben wäre Albert von Keller, das Rokoko als bildwürdig erkannten. Gleichzeitig entstand zum ersten Mal eine Rokokomalerei, die ganz offensichtlich vom Publikumsgeschmack mitbestimmt wurde. In immer wieder ähnlichen Entwürfen, sogar Kopien, malten Jakob Emanuel Gaisser oder Pankraz Koerle, was sich an modebewußte Konsumenten verkaufen ließ. Materialstruktur und Stofflichkeit wurden besonders berücksichtigt, und die Rokokothemen boten dazu vielfältige Gelegenheit. Doch ihre Kompositionen waren weniger einfallsreich und standen noch in der Tradition der frühen Münchner Genremalerei. Während die malerische Auffassung Hagns und Rambergs zukunftsweisend wirkte, war die virtuose Rokokomalerei von Gaisser u. a. in der Anpassung an Gefragtes viel mehr dem Wechsel der Moden unterworfen und geriet bald wieder in Vergessenheit.

Karl Theodor von Piloty schließlich revolutionierte die Münchner Malerei mit großformatigen, bühnenmäßig inszenierten Historienbildern. Ausführliches Kostümstudium und authentische Darstellungsweise einhergehend mit einem dramatischen Handlungsmoment waren die wesentlichen Maßstäbe, die er einführte. Zahlreiche Schüler kamen in sein Atelier, die sich vor allem auf die historische Genremalerei einließen. Auch wenn Piloty selbst keine

Rokokobilder malte, unter seinen Nachfolgern war kaum einer, der nicht irgendwann eine Begebenheit aus dem 18. Jahrhundert zu schildern wußte. Als Spezialist galt Heinrich Losow, der literarische und erotische, auf die scheinbare Frivolität der Epoche anspielende und gleichzeitig auf eine gründerzeitliche Doppelmoral verweisende Darstellungen im Kostüm oder Ambiente des Rokokos lieferte. Gyula Benczúr malte historische Genrebilder in üppig schwelgender und technisch brillanter Ausführung, Höhepunkte gründerzeitlicher Salonmalerei in München. Reine Historienbilder sind allerdings kaum in Rokokotracht entstanden, vielmehr „Salonhistorien“, die immer auch Wert auf eine geführte Bildregie und die beeindruckende Behandlung von Stofflichkeit legten, wie sie von Karl Otto hergestellt wurden. Andere färbten ihre Genre- und Kostümbilder zunehmend sentimental. Anekdotisches und Themen zu Herzensangelegenheiten standen hier im Vordergrund.

Eine neue malerische und koloristische Qualität führte Wilhem Diez der Münchner Kunst zu. Er vermittelte der Rokokomalerei weniger das historische Pathos, sondern eine überaus malerische Gestaltungsweise und eine differenzierte Farbigkeit. Seine Nachfolger übernahmen für ihre Rokokoszene Motive der Rast- und Reiterbilder und versetzten sie in eine freie und urwüchsig aufgefaßte Landschaft. Mehr als Parallelen zu den Pastoralen des 18. Jahrhunderts lassen sich jedoch Verbindungen zu vergleichbaren Darstellungen Meissonniers ziehen. Andere Schüler beschränkten den Weg zur Moderne, wobei für einige das Rokoko als Sujet nicht an Attraktivität verlor.

Nicht nur Schüler von Piloty und Diez, auch unzählige andere wandten sich in den siebziger und achtziger Jahren in München dem Rokoko zu. Weder französische Antipathien noch eine große Konkurrenz konnten die Maler davon abhalten, Rokokobilder in technischer Perfektion virtuos und mit fotografischer Genauigkeit herzustellen. Vielmehr scheinen diese Qualitäten auch eine Herausforderung für jene Künstler gewesen zu sein, die sich sonst anderen Themen und Malweisen widmeten. Absetzbar war diese spezielle Art der Salonmalerei allemal, so daß auch in München tätige Ausländer der Mode folgten.

Die Aufträge und Ankäufe Ludwigs II., der sich vom märchenhaften Geist des Rokokos zur Bestätigung seines weltfremden Königseins hatte einfangen lassen, förderte die Rokokomode ganz entscheidend. Die für die Ausstattung seiner Schlösser Linderhof und Herrenchiemsee engagierten Künstler produzierten Rokokobilder, Entwürfe für kunstgewerbliche Arbeiten und Bühnendekorationen nach Quellenforschungen, genauesten Angaben und konkreten Vorbildern des 18. Jahrhunderts. Integriert ins Münchner Kunstleben sorgten dieselben Künstler für die Vermittlung und Verbreitung der Rokokomode auch au-

Berhalb der höfischen Sphäre und inspirierten andere, sich, in der Hoffnung auf Absatz, in ihren Bildern ebenfalls dieser Epoche zuzuwenden.

Eine spezielle, überaus verbreitete Abart der Rokokomode in der zweiten Jahrhunderthälfte stellen die Kleinmeister- und Feinmaler dar. Ihr Vorbild war der französische Maler Jean Louis Ernest Meissonier, der um die Jahrhundertmitte in Paris mit Miniaturgemälden ungeheure Erfolge erzielte. Seine feinpinseligen, in der malerischen Tradition holländischer und flämischer Genremalerei stehenden Bilder sind nach gesammelten Originalzeugnissen des 18. Jahrhunderts komponiert. Sie zeigen immer wieder Herrenrunden, Schachspieler, Kunstkenner, Maler im Atelier, Debattierende oder ländliche Reiterszenen. Eine große Zahl von Malern in ganz Europa orientierte sich fast sklavisch genau an seinen kleinen Kompositionen, andere variierten sein Themenrepertoire oder spezialisierten sich allein auf das kleine Format, was beim Publikum besondere Begabung und künstlerische Qualität suggerieren sollte. Im deutschsprachigen Raum knüpften gegen Jahrhundertende vor allem Carl Seiler und Wilhelm Löwith an Meissoniers Kavaliersbilder an.

Auch in anderen Kunstzentren als Berlin und München fand die Rokokomalerei Vertreter. In Düsseldorf verdeutlichen die Werke von Ludwig Knaus und Benjamin Vautier eine Funktion der Bedürfnisbefriedigung: Wie auch ihre geschönten Darstellungen des Landlebens lassen sich die Rokokoszenen als Wunschbilder für eine paradiesische Welt ohne Sorgen interpretieren, die den Bürgern für die im Zuge des Fortschritts und der Industrialisierung als für immer verloren gegangen empfundene Einheit von Mensch und Natur Kompensation bieten konnten. Jene Werke erscheinen nostalgisch verklärt, sie folgen nicht dem Maßstab der historischen Authentizität. Repräsentationszwecken kaufkräftiger Neureicher, die an aristokratische Traditionen anzuschließen glaubten, lassen sich die Gesellschaftsszenen aus der Rokokozeit von Otto Erdmann zuordnen. Sie verweisen auf Erfahrungsbereiche der eigenen Gegenwart, die sie für das Publikum leicht lesbar machten. Ganz auf dessen Bedarf zugeschnitten und ohne höheren künstlerischen Wert geben sie Erdmann als Repräsentant der Rokokomode par excellence zu erkennen.

Weitere Modebilder entstanden u. a. in Dresden, Frankfurt am Main, Karlsruhe, Danzig und vor allem in Wien, wo mit wirtschaftlichem und künstlerischem Aufschwung spätestens seit den siebziger Jahren das Rokoko in der Malerei Einlaß fand. Dank zunehmender Mobilität von Künstlern und Werken, Erleichterungen im Austausch und der Vermittlung von Kunst, einhergehend mit ökonomischen Verbesserungen sowie dem Erstarren einer kaufkräftigen Bürgerschicht konnte das Rokoko in der zweiten Jahrhunderthälfte *europaweit* zu einer der erfolgreichsten Moden einer populären historistischen Malerei überhaupt werden.

## Kapitel V

### Positionen: Die Rokokomode der Malerei im kunstgeschichtlichen und soziokulturellen Kontext

#### 1. Mode, Moderne und Historismus

Bei der Rokokorezeption in der Malerei des 19. Jahrhunderts handelte es sich um ein quantitativ beachtenswertes Phänomen. Ihren Umfang annähernd zu skizzieren, war im vorausgehenden Kapitel ein erstes Anliegen, Ursachen, Motivationen und Abhängigkeiten aufzuzeigen, ein anderes Ziel. Mögliche künstlerische Qualitäten konnten jedoch nur am Rande zur Sprache kommen, denn die „Quellenlage“ ist schlecht, und nur wenige Beispiele lassen eine Überprüfung vor dem Original zu. Ungeachtet dieses Umstandes kann jedoch anhand der Tatsache, daß die Rokokomode als breite Strömung der Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte eine Unmenge von Künstlern beschäftigte, die Frage nach einer *kunsthistorischen* Qualität gestellt werden. Sie bezieht sich auf den Standort der Rokokorezeption im Gefüge moderner und modischer Stile in der Kunst des 19. Jahrhunderts.

Charakteristisch für das 19. Jahrhundert ist, daß sich zum ersten Mal in ihrer Geschichte die Kunst aus der stilbestimmenden Einheit offizieller Maßstäbe löste. Deutlich kann zwischen modernen und publikumsgetragenen, modischen Tendenzen unterschieden werden. Eine Kunst, die als Moderne bezeichnet wird, entstand, wie auch eine Kunst - als solche zumindest vom Konsumenten verstanden -, die vor allem funktional bestimmt war und sozio-ökonomischen Bedingungen unterlag. Die wesentlichen Voraussetzungen waren - knapp gesagt - das sich wandelnde Selbstverständnis des Künstlers, gesellschaftliche und wirtschaftliche Umschichtungen sowie fortschreitende Technisierungen.

Der umfassende und immer wieder problematisierte Begriff der Moderne soll hier vereinfacht zur Kennzeichnung einer innovativen, avantgardistischen Kunst Verwendung finden. Zunächst im Kontext der Aufwertung zeitgenössischer Ideale im Gegensatz zum Vorbild der Antike benutzt, verweist er allgemein verständlich auf die Ablösung von althergebrachten Traditionen. Individuelle oder später in den sezessionistischen Bewegungen organisierte Künstlerpersönlichkeiten waren modern, weil sie vorbildlos Neues schufen. Unabhängig von Erfolg oder Mißerfolg, vom materiellen Gewinn aus Aufträgen und Verkäufen stand das aus eigener Überzeugung für richtig befundene künstlerische Interesse im Vordergrund, welches letztendlich zum „L'art pour l'art“ führte. So bedeutet „Moderne“ für das 19. Jahrhundert zunächst einmal „Sonderwege“ selbstbewußter Künstler, die sich durch eine Ab-

kehr von staatlichen und akademisch anerkannten Kunstregeln auszeichneten. Bis zum Jahrhundertende konkretisierte sich die Vorstellung der heute als „klassisch“ bezeichneten Moderne, die die Selbstwertigkeit der künstlerischen Mittel, die Abkehr von illusionistischer Feinmalerei, den Verzicht auf einen benennbaren und unmittelbar wirksamen Gegenstand, oft auch die Aufwertung des Alltags und des Zufalls beinhaltete.<sup>1</sup>

Modern waren in vieler Hinsicht die Anfänge der Rokokorezeption, denn sie wurden von Künstlern vollzogen, die sich gegen akademische Zwänge wehrten und im Zuge dessen das allgemein verpönte Rokoko individuell und unabhängig voneinander als bildwürdig erkannten. Insofern ist es als Sujet *neu*, wenn auch nicht ohne Vorbild. Die Rückwendung zu einer vergangenen Epoche steht wohl im Widerspruch zur Vorbildlosigkeit als wesentliches Kriterium der Moderne, und es fällt schwer, den Terminus hier zum Einsatz zu bringen. Dennoch markiert auch der aufblühende Historismus in diesem Stadium eine Veränderung der herrschenden Kunstauffassung, die durchaus modern, wenn nicht sogar zukunftsweisend war: Die frühe Rokokorezeption war es vor allem durch eine neuartige, auf malerische und koloristische Qualitäten konzentrierte Gestaltungsweise. Nicht nur die historistischen Strömungen fanden thematische Anregungen, sondern auch die Anfänge der Moderne, die dem Essentiellen der Malerei, Farben und Formen, und nicht dem Inhaltlichen, leicht Lesbaren, den Vorzug gaben.

Das Gegenteil einer Moderne im 19. Jahrhundert sind der Historismus und die Mode. Bei überwiegender Akzeptanz kann das Moderne zur Mode werden. Wird diese jedoch von vielen vertreten und vom breiten Publikum verstanden, geht der Charakter des Neuartigen verloren. Dieser ist an die Kurzlebigkeit gebunden. Die Moderne erneuert sich ständig selbst, und wenn auch die Mode dem Wandel unterworfen ist, so kann sie sich doch über einen längeren Zeitraum erstrecken. Das Moderne ist elitär und exklusiv, denn es wird von einzelnen oder kleinen Gruppen gemacht. Die Mode benötigt breiteste Unterstützung anpassungsfähiger Nachahmer, um überhaupt als solche erkennbar zu werden.

Der Historismus erhob die Nachahmung vergangener Kunststile zum Prinzip. In ihrer technischen Perfektionierung lag seine Qualität. Man wandte sich zurück, orientierte sich am Alten, eignete es sich formal an, ohne die zeitgebundenen künstlerischen Ideale und Erfahrungen wirklich zu verinnerlichen. Man bemühte sich nicht nur um die Beherrschung der alten Kunststile, sondern sogar um ihre Verbesserung, die so die Aufwertung und Kunstfertigkeit der eigenen Gegenwart bezeugen sollten. Im Gegensatz zu einer modernen Kunst, die immer Raum für subjektive Auffassungen bot, erscheint der Historismus rückwärtsgerichtet,

---

<sup>1</sup>Vgl. Klaus HERDING, Die Moderne: Begriff und Problem, in: Monika Wagner (Hrsg.), Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek bei Hamburg 1991, S.179

entindividualisiert und normativ. Im Kunstgewerbe und der Architektur konnten unter diesem Verdikt trotzdem die hervorragendsten Leistungen erzielt werden. Der ihnen eigene Charakter mit der Betonung des Formalen und Dekorativen kommt einer auf äußere Perfektion konzentrierten Geschmacksrichtung entgegen. So wird der Historismus als Kunststil auch in erster Linie mit diesen Gattungen verbunden.

Historismus als epochaler Zeitraum verstanden, schließt natürlich auch die Malerei mit ein; Piloty oder Makart gelten unter diesem Blickwinkel als ihre bedeutendsten Vertreter. In der Malerei tritt stärker das namensgebende Prinzip der Geschichte in Erscheinung, die zum grundlegenden Modell eines allgemeinverständlichen Weltbildes geworden war. Hier wurde Vergangenes beschworen, weniger durch die Stilimitation, sondern vor allem durch eine Rückblende, die authentisch und glaubwürdig mit einer illusionistischen Darstellungsweise die Geschichte als wahrhaft rekonstruierbar vorführte. Es konnten und sollten keine „Antiquitäten“ produziert werden, sondern Bilder, die *mehr* zum Ausdruck brachten - und dieser Umstand ist parallel zu setzen mit dem Bedürfnis der Kunstgewerbler, das Alte zu verbessern -, nämlich die Suggestion der totalen Aneignung, der kompletten Verfügbarkeit scheinbar allen Wissens um die Vergangenheit. Die Glaubwürdigkeit historistischer Bilder wurde hergestellt durch die Verwendung der zeitgenössischen künstlerischen Mittel. Diese konzentrierten sich auf die abbildende Wiedergabe bis zur fotografisch virtuos beherrschung der unterschiedlichsten Materialien. Malerei als solche wurde nicht thematisiert, wie es zeitparallele moderne Strömungen, z. B. der Impressionismus, taten, und so waren die Bilder für viele lesbar, auch nachahmbar. Die historistische Malerei war Ausdruck eines gegenwärtigen Lebensgefühls.

Die Rokokorezeption in der zweiten Jahrhunderthälfte wurde als Massenphänomen von vielen Künstlern vertreten. Die meisten waren akademisch geprägt, malten nach Aufträgen oder wählten aus Gründen der Absetzbarkeit Darstellungen aus der Zeit des 18. Jahrhunderts. Nur wenige zeichneten sich durch künstlerische Individualität aus. Viele inspirierten sich gegenseitig, ahmten scheinbar gelungene Bildentwürfe immer wieder nach. Indem sie sich am Vergangenen orientierten und die Wertigkeit künstlerischer Mittel einer illusionistischen Vorstellung vom Rokoko unterordneten, widersprachen sie allen Ansprüchen einer Moderne. Der größte Teil der vorgestellten Rokokobilder der zweiten Jahrhunderthälfte läßt sich als historistische Mode kennzeichnen.

Das Rokoko in der Malerei des 19. Jahrhunderts beschränkte sich jedoch nicht nur auf die dafür prädestinierten und hier vorrangig besprochenen Bildgattungen der Historien- und Genremalerei, bzw. des historischen Genres. Diese prägten zwar das Bild und bestimmten weitestgehend den Umfang der Mode. Qualitativ zeigt sich die Bedeutung der Rokokorezep-

tion jedoch in den Bereichen, die scheinbar weniger für sie geeignet waren oder sogar ganz offensichtlich im Widerspruch standen. Nicht nur andere Bildgattungen wurden beeinflusst, Elemente oder Vorstellungen vom Rokoko integriert ins Stilleben (*Abb. 262*), in Porträts (*Abb. 263*), in die Interieur- (*Abb. 264*) und auch Landschaftsmalerei (*Abb. 265*), in denen z. B. ein Blick auf oder in die Schloßbauten von Sanssouci oder Nymphenburg eingefangen wurde, sondern auch die modernen Strömungen der Malerei im 19. Jahrhundert *reagierten* auf das Modephänomen. Das Verhältnis von Mode und Moderne soll hier anhand einiger Bildbeispiele veranschaulicht werden. Es wird die Relevanz der Rokokomode im 19. Jahrhundert bestätigen und darüber hinaus einmal mehr zeigen, wie einseitig und lückenhaft ein elitäres Kunstgeschichtsverständnis bleiben muß, sollte es jene populären Phänomene als kunstprägende Faktoren ignorieren.

## 2. Moderne Rokokomalerei

Die modische Rokokorezeption in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde aufgrund ihrer formalen und inhaltlichen Lesbarkeit als publikumsgefällig kenntlich gemacht. Doch nicht alle Werke mit Motiven des 18. Jahrhunderts lassen sich problemlos hier einordnen. Es bleiben Künstlerpersönlichkeiten, die den modernen, innovativen zugerechnet werden, und die ebenfalls einen Beitrag zur Rokokorezeption leisteten. Sie bieten meist eine ungewohnte, nicht an die verbreiteten Bildmuster anknüpfende Sicht der vergangenen Epoche. Auch ihre Darstellungsart ist in der Regel nicht jener glatten, imitierenden Oberflächenbehandlung angepaßt. Im Gegenteil, es scheint, daß das Rokoko als Motiv seine Beliebtheit wahren konnte, doch in erster Linie zum Transporteur einer modernen Kunstauffassung wurde. Impressionistisches, geschwungene Jugendstilformen oder neue Techniken nutzten das Rokoko als Vermittlungsträger. Symbolistische Darstellungen verdeutlichen nun subjektive, individuelle Interpretationen der Epoche, die sich weitestgehend von den eskapistischen Vorstellungen trennen. Es bleibt zu erschließen, welche Bedeutung dem Rokoko im jeweiligen Zusammenhang für eine moderne Kunstauffassung zukommt, respektive welches Verständnis der Vergangenheit oder aber der Gegenwart evoziert wird.

Die Übergänge zwischen modischen und modernen Tendenzen sind allerdings fließend. Die historistische Rokokomode kann als Voraussetzung für den Jugendstil bestätigt werden, wenn letzterer auch, wie Fritz Schmalenbach bemerkte, im Ganzen keine Weiterentwicklung des Historismus war, sondern sich nach Prinzipien und formaler Erscheinung als

Reaktionsstil mit anderweitigen Grundlagen erwies.<sup>2</sup> Er deutete im Erkennen einer vergleichbaren spielerisch geschwungenen, atektonischen Formensprache auf die engen Beziehungen zwischen Jugendstil und Rokoko hin.<sup>3</sup> So hat die dem Jugendstil als breite Bewegung vorhergehende und begleitende Rokokomode den noch historisch Geschulten den Übergang zu den neuen Formen erleichtert. Schülerverhältnisse zeigen die Quellen der Inspiration auf, die nicht selten bei typischen Vertretern der modischen Rokokomalerei zu finden sind. Gegenständig dürfte man sich auch im Rahmen einiger sezessionistischer Gruppierungen beeinflusst haben. Schließlich muß auf eine weitere Ebene der Rezeption verwiesen werden, die nicht direkt, sondern nur mittelbar die Kunst, vor allem die Motive des 18. Jahrhunderts aufnahm, ohne auf den ersten Blick eine Verbindung erkennen zu lassen. Allein die Verbreitung der Mode und die überwältigende Resonanz auf das Rokoko machen den Kontext plausibel.

Zunächst spielt die Rokokorezeption bei einigen modernen Malern in ihrer künstlerischen Orientierungsphase zu Beginn ihrer Karriere eine Rolle. So haben sich zu einem relativ frühen Zeitpunkt Anselm Feuerbach (1829-1880) und Fritz von Uhde (1848-1911) einmal dem Rokoko zugewandt. Ihre Werke bezeugen die Aktualität des Rokokos in der Malerei. Gleichzeitig offenbaren sie bereits in ihren individuellen, von der üblichen Rokokomalerei sich unterscheidenden Umsetzungen eigene potentielle künstlerische Fähigkeiten, die jedoch erst zu einem späteren Zeitpunkt ihre volle Entfaltung und charakteristische Ausprägung finden sollten. In den Bildern, die ihren Ruf als moderne Künstler heutzutage bestimmen, spielt das Rokoko keine Rolle mehr.

---

<sup>2</sup>Fritz SCHMALENBACH, *Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst*, Würzburg 1935, neu verlegt Bern 1981, S.44f. Schmalenbach erkannte das Rokoko im 19. Jahrhundert als letzten der repetierenden historischen Stile seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, mit der die Kunstentwicklung wieder an dem Ausgangspunkt originärer Entfaltung angelangt wäre. „Es kann also quasi der zurückführende Circulus des Historismus ausgeschaltet und das Rokoko in doppelter Beziehung als direkte Vorstufe des Jugendstils angesehen werden.“ Fälschlicherweise datiert er die Rokokorezeption als mit der Münchner Kunstgewerbeausstellung von 1888 begonnen und durch Julius Diez zuerst herausragend vertreten.

<sup>3</sup>SCHMALENBACH 1981, S.45: „In mancher Hinsicht darf die Rokokoornamentik nach ihren prinzipiellen Grundlagen wie auch nach ihrem formalen Gesicht als gleichberechtigte Vorstufe des Jugendstils verstanden werden. In ganz ähnlicher Weise, wie der Jugendstil mit dem Historismus brach, hat sie zuerst wieder seit der Spätgotik einem einheitlichen eigenen, völlig atektonischen und spielend gewonnenen Formenkomplex zuliebe auf jede Rezeption antiker Bauformen verzichtet,... Ganz ähnlich wie der deutsche Jugendstil bestenfalls zur ornamentheftenden Schmückung architektonischer Oberflächen gelangte, ist sie lediglich ein Stil ornamentaler Dekoration.“ Und Hofstätter führte weiter aus: „Das Rokoko war nicht nur deshalb der naheliegendste Anknüpfungspunkt, weil diese Phase des Historismus zeitlich noch gegenwärtig war und sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreute, sondern vor allem auch, weil das Rokoko die letzte geschichtliche Gesellschaftskunst auf der Grundlage des Gesamtkunstwerkes darstellte und gleichzeitig eine Stilisierung aller Lebensäußerungen bis zu extremer Künstlichkeit vertrat, was wiederum dem eklektischen Stilempfinden der Jahrhundertwende entgegen kam.“ Hans H. HOFSTÄTTER, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*. Ein Entwurf, Köln 1963, S.194f

Anselm Feuerbach malte 1855 ein Gemälde, das *Rokokodamen am Wasser* (Abb. 266) betitelt ist.<sup>4</sup> Es zeigt ein Rokokopaar und zwei weitere Rokokodamen an einem vom Mondlicht beschienenen See, in den sich ein Wasserfall ergießt. Die dunklen Schatten von Bäumen zeichnen sich vor einem wolkigen, teilweise beleuchteten Himmel ab. Diese nächtliche Begegnung wirkt geheimnisvoll, beinahe mystisch. Die Stilisierungen der Personen, die mit ihren länglichen Körpern und spitzen Gesichtern fast wie Fabelwesen erscheinen, auch an Porzellanfiguren denken lassen, tragen zu der mysteriösen Stimmung bei. Trotz der Tändelei, der Fächer und weiten Röcken sowie dem Anklang an Szenen von Badenden, gemahnen sie kaum wirklich ans Rokoko.

Feuerbach, der nach Düsseldorfer Studien in München, Antwerpen und Paris weitere Erfahrungen sammelte, trat 1852/53 in das Atelier von Thomas Couture ein, der ihn beeinflusste, technisch, wie auch in einer inhaltlich eher oberflächlichen, dekorativen, beim Publikum Anklang findenden Malweise. 1854 kehrte er Paris den Rücken zu und ging nach Karlsruhe. Seinen eigenen Stil hatte Feuerbach noch nicht gefunden, und nur schwer lassen sich die in dieser Zeit entstandenen Werke einheitlich charakterisieren. Neben realistisch aufgefaßten Porträts entstanden auch süßliche Damenbildnisse, locker gemalte Park- und Nymphenszenen - zu denen auch die *Rokokodamen* gehören - oder auf Effekt angelegte Historienbilder. Der Faszination des 18. Jahrhunderts war er in Paris ausgesetzt, wo in den fünfziger Jahren, die Rokokomode an den verschiedensten Schauplätzen und Vermittlungsorten herrschte, an den Theatern inszeniert wurde und in der Malerei bereits größere Verbreitung und Anerkennung gefunden hatte als in Deutschland. An einen Frankfurter Antiquitätenhändler soll Feuerbach weitere Rokokobilder verkauft haben.<sup>5</sup>

Fritz von Uhde fand ebenfalls das Rokoko bildwürdig in einer Phase künstlerischer Selbstfindung. Nach frühem Entschluß, Malerei zu studieren, enttäuschten ihn schon bald die an der Dresdner Akademie gemachten Erfahrungen. Er orientierte sich um und glaubte zunächst, mit einer militärischen Laufbahn größere Zufriedenheit zu erlangen. 1867 trat er als Avantageur bei den sächsischen Gardereitern ein.<sup>6</sup> Ganz ließ er die malerische Tätigkeit jedoch nicht auf sich beruhen. Neben der Schulung zum Offizier unternahm er auch erste Versuche in Öl, und zwar bei dem u. a. in Paris ausgebildeten Schlachtenmaler Ludwig Albrecht

---

<sup>4</sup>Jürgen ECKER, Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991, Abb.184. Ecker zitiert den Titel „Rokokogesellschaft vor einem Wasserfall“ und erwähnt unterschiedliche Maßangaben.

<sup>5</sup>ECKER 1991, S.41

<sup>6</sup>Hans ROSENHAGEN (Hrsg.), Uhde. Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen, Stuttgart und Leipzig 1908, S.XXI

Schuster.<sup>7</sup> In diesem Kontext stehen zwei Rokokobilder von 1869, die sich durch dieselben Maße von 64 auf 54 Zentimeter und einen inhaltlichen Bezug als Pendants auszeichnen. Es handelt sich um zwei romantisch bewegende Szenen, die als *Abschied* (Abb. 267) und *Heimkehr* (Abb. 268) betitelt sind. Doch anders als jene oft ebenso benannten, harmlos oberflächlichen Schilderungen aus der Rokokozeit, die in dieser Form als Wandschmuck Verwendung fanden, haben seine Gemälde eine tiefere Interpretationsebene, die sie über die populäre historistische Modemalerei erhebt. Uhde gelang es, die abstrakten Begriffe so zu visualisieren, daß sie nicht nur narrativ zu verstehen sind, sondern eine existentielle Dimension erhalten. Sie verweisen auf tiefgreifende persönliche Erfahrungen und lassen sich dennoch verallgemeinernd als eine Art Menschheitsbilder deuten. Das erste Gemälde zeigt einen Kavalier, der auf einem stürmisch davonpreschenden Pferd seine Herzensdame in Rokotracht am Tor eines Parks zurückläßt. Sehnsuchtsvoll wenden sich beide ein letztes Mal einander zu. Ein traditionelles Rollenverständnis der Geschlechter wird impliziert. Der Park im Hintergrund mit der überragenden Pappelallee ist wie ein hortus conclusus aufgefaßt. Von einer Mauer umgrenzt, mit einer Pforte abschließbar, steht er symbolisch für eine geordnete heile Welt, die von den Unbilden eines unsicheren Lebens abgeschirmt scheint. In deren Gefahren begibt sich der berittene Kavalier. Doch, wie die *Heimkehr* eines besseren belehrt, ist nichts beständig: An einem düsteren, stürmisch verschneiten Wintertag kehrt der Reiter auf dem nun müden Roß an den Ort seines Sehns zurück und findet ihn unwiederbringlich zerstört. Nichts ist wie es war. Bäume im Vordergrund sind vom Sturm gefällt, das Gittertor des Parks hängt schief in den Angeln und der Himmel ist verdunkelt. Auf die Vergänglichkeit des Lebens spielt dieser eingefangene Augenblick an, auf die Macht des Schicksals und ein für immer verlorenes Paradies. Dies scheint allumfassend gemeint und muß nicht nur nostalgisch verklärend die glückliche Zeit der Rokokoidyllen in Erinnerung rufen, wie die Ausgangssituation nahelegt. Man denkt auch an die Zerstörungen von Kriegen und möchte fast eine Vorausahnung des kommenden erkennen.<sup>8</sup> Zumindest kann ein direkter Bezug zu Uhdes eigener militärischer Tätigkeit als Kavallerist hergestellt werden. Selbst erlebte er dann auch den Deutsch-Französischen Krieg mit und verarbeitete ihn in einem Schlachtenbild, der *Schlacht von Sedan*. In einem Gemälde von 1874 griff Uhde noch einmal das Ankunft- oder Heimkehrmotiv auf. *An der Parkmauer* (Abb. 269) zeigt wiederum einen berittenen Rokokokavalier am Parktor, diesmal jedoch in hoffnungsvoller Erwartung auf eine kommende Begegnung. Für Uhde persönlich führte jene Zeit voller Zweifel über seine berufliche Bestim-

<sup>7</sup> „Die fördernden Unterweisungen des alten Schuster brachten ihn bald so weit, daß er es unternehmen konnte, Bilder zu malen.“ ROSENHAGEN 1908, S.XXI

<sup>8</sup> ROSENHAGEN 1908, S.XXI, sieht die Zerstörungen vom Krieg herbeigeführt. Im Ganzen urteilt er wenig positiv über die Bilder, hält sie für konventionell und ohne künstlerische Auffassung.

mung bald zu einer endgültigen Klärung. 1876 ging er erwartungsfroh nach Wien, um bei Makart zu studieren und entschied sich damit unwiderruflich für die Künstlerlaufbahn. Erst danach eignete er sich seinen unverwechselbaren, grobpinseligen Stil an und fand zu den ihn bewegenden Szenen religiöser Art, die mit einem sozialpolitischen Engagement gepaart wurden. So war das Rokoko nur eine kurze, andeutungsvolle Episode, noch im zeitgenössischen Kontext der Mode, doch mit ganz individueller Ausprägung, die wie bei Feuerbach bereits den unabhängigen, modernen Künstler erahnen läßt.

München war in der zweiten Jahrhunderthälfte die deutsche Kunststadt par excellence. Das Kunstleben blühte wie an keinem anderen Ort und auch die Rokokomode in der Malerei fand hier, wie beschrieben, ihre größte Verbreitung. Förderlich wirkten sich Bevölkerungswachstum und materieller Wohlstand aus, die einen populären Historismus z. B. in der Ausstattung luxuriöser Bürgerhäuser unterstützten. Parallel hierzu entwickelte sich jedoch auch ein kritisches künstlerisches Bewußtsein, welches in wachsende Konkurrenz zu den historistischen Moden trat. Mit der internationalen Kunstausstellung von 1869 erhielt nicht nur jene offizielle gründerzeitliche Kunst eine gesteigerte Publizität, sondern die verschiedensten künstlerischen Richtungen begannen, allmählich Einfluß auszuüben. Eine fast hektische Betriebsamkeit bestimmte daraufhin die Münchner Kunstszene, die mit immer mehr Ausstellungen, internationalen und jährlichen nach dem Beispiel der Pariser Salons, aufwarten wollte. Die Folgen wirkten sich jedoch nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ und mindernd auf die Kunstproduktion aus. Die Popularisierungsprozesse wurden treffend und knapp charakterisiert: „Lovis Corinth hat in den Erinnerungen an seine Münchner Studienzeit die Bemerkung gemacht, daß in der Münchner Kunst in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts etwa alle vier Jahre ein neuer Stil modern geworden sei, dem nachzueifern männiglich sich beeilt habe. Die Probe auf dieses Exempel gibt die unzweifelhafte Tatsache in dieser Reihenfolge: 1875 altmeisterlich, 1879 Pleinair oder Stil Munkácsy, 1883 Holländisch, 1888 Schottisch, 1892 Impression oder Böcklin, 1896 Neuidealismus und - Allegorismus, 1900 Plakat!“<sup>9</sup> Es kam zur Sättigung des Marktes, zu einer Vermassung und Verflachung der Kunst, welcher sich schließlich die sezessionistischen Bewegungen am Jahrhundertende bewußt entgegenstellten. 1892 wurde die Münchner Sezession gegründet, die sich zum wesentlichen Ziel die künstlerische Qualität ohne Rücksicht auf ein allgemeines Verständnis, auf politische, ökonomische und soziale Interessen und Popularität gemacht hatte. Zu ihren Gründungsmitgliedern zählten neben Lovis Corinth, Max Liebermann, Adolph Hölzel, Franz von Stuck, Hans Thoma, Giovanni Segantini und Wilhelm Trübner, um nur die bekanntesten zu nennen, auch Fritz von Uhde und Gotthard Kuehl.

<sup>9</sup>UHDE-BERNAYS/RUHMER 1983, S.230

1896 wurde die „Luitpold-Gruppe“ ins Leben gerufen. Ihr gehörte der in Hamburg geborene Maler Walter Geffcken (1872-1950) an. Eine solide Ausbildung erhielt er bei Heinrich Knirr in München, wichtige Erfahrungen sammelte er in Paris an der Académie Julian unter Benjamin Constant und auf einer längeren Reise nach Italien. Wie kaum einem anderen Maler, selbst nicht den Modekünstlern im 19. Jahrhundert, war ihm das Rokoko zum bestimmenden Bildgegenstand geworden. Immer wieder stellte er seit Ende der neunziger Jahre, intensiv auch in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, Rokokoszenen in verschiedensten Variationen her. Dabei schlug er eine Brücke zwischen den traditionellen Motiven des 18. Jahrhunderts, der modischen Rokokorezeption und einer malerisch modernen Auffassung, die er sich auf der Basis einer ganz eigenen Technik erwarb. Er hatte eine spezielle „Ölwisch-Manier“ entwickelt, bei der der helle Malgrund mit transparenter Farbe gedeckt wurde, um dann aus dem Dunkeln ins Helle aus der nassen Farbe herauszuarbeiten (Abb. 270). Der erzielte Effekt war ein malerischer. Die Konturen der Figuren und Gegenstände verschwimmen an den Rändern, der Charakter der Darstellungen ist zart und duftig und so für die Stimmungen des Rokokos besonders passend. Ohne wirklich stilistische Anleihen an der Malkunst des 18. Jahrhunderts zu machen, gelang es Geffcken mit dieser Technik eine qualitativ vergleichbare, traumartige oder visionäre Atmosphäre zu kreieren. Im Gegensatz zu den Bemühungen um illusionistische Vergegenwärtigungen durch eine imitative Malweise, die heute aufgrund ihrer Präzision und der auf diese Art erzeugten künstlichen Nähe so unangenehm berührt, erscheinen Geffckens Szenen häufig wie hinter einem Schleier verborgen. Nicht die Vermessenheit, alles verstehen und abbilden zu können, wie sie aus den historistischen Modebildern spricht, sondern der Eindruck von respektvoller Distanz gegenüber einer bewunderten Epoche und das Bewußtsein, diese zwar nicht wirklich wiedererwecken, wohl aber erahnen zu können, beherrscht seine Bilder.

Geffcken malte Interieurszenen, immer wieder Spazierende im Park, galante Feste, wie auch Bildnisse im Rokokokostüm. Mal sind seine Figuren staffagemäßig klein ins Bild gesetzt (Abb. 271), mal fast porträtartig oder monumental aufgefaßt (Abb. 272). Inspirationen holte er sich von verschiedenen Vorbildern. Motivisches aus dem 18. Jahrhundert übernahm er vor allem im Figürlichen, wie in der *Kammerzofe* (Abb. 273), die im strengen Profil, durch Haltung und Tracht an Liotards *Schokoladenmädchen* (Abb. 274) erinnert, während der Hintergrund einer aktuellen, vor Ort gemachten Studie eines historischen Schloßinterieurs entstammen könnte. Geffckens Innenräume sind zwar gekonnt gemalt, doch wenig abwechslungsreich gestaltet. Neben Rocailledekorationen an Wänden, Türen, Spiegel- oder Bilderrahmen sind immer wieder große Gemälde oder Gobelins an den Wänden zu erkennen. Anklänge an die *fêtes galantes* weist ein Gemälde von 1905 auf (Abb. 275), wobei hier die

Naturaufnahme vergleichbar den Interieurs als moderne Landschaftsstudie erscheint. *Con fuoco* (Abb. 276) ruft Erinnerungen an die späten, originalen Rokokobilder des ausgehenden 18. Jahrhunderts wach, z. B. an den *Gestohlenen Kuß* (Abb. 277) von Fragonard, oder an Motive von Schall. Aber auch Darstellungen der Salonmaler Kaulbach und Stelzner oder Knaus, deren Paare im idyllischen Park bei einem romantischen Tête-à-tête abgebildet sind, stehen diesem Beispiel nicht fern. In anderen Themen entspricht Geffcken noch deutlicher der Rokokomode: Das *Konzert* (Abb. 278) läßt sich demjenigen Erdmanns zur Seite stellen, *Der Sammler* (Abb. 279) verweist auf Meissoniersche Vorlieben und die Bilder *Audienz* oder *Im Vorzimmer* (Abb. 280) sind genauso wie die Werke von Albert von Keller betitelt. Einige Gemälde lassen auch an die Mechanismen des Marktes denken. So sind immer wieder ganz ähnliche Szenen entstanden, die nicht nur dem Interesse des Künstlers entsprechen müssen, sondern auch auf Vorlieben des Publikums deuten (Abb. 281 und 282).<sup>10</sup> Andere Bilder sind viel moderner, manche ganz impressionistisch aufgefaßt, wie die *Parkszene* (Abb. 283). Hier ist die Malweise unruhig und viel kleinstrichiger. Die durch die Zweige der Bäume einfallenden Sonnenstrahlen werfen ganz realistische, belebende Lichterflecke auf die Menschen und ihren Spazierweg. Daß sich Geffcken auch an der zeitgenössischen, neuartigen Rokokorezeption orientierte, belegen seine *Galanten Paare im Park* (Abb. 271). Die Komposition ist mit denen der Rokokobilder von Emma Ciardi (Abb. 315) vergleichbar. Sogar noch moderner, fast schon zur Abstraktion neigend, ist das Bild *Vor dem Ball* (Abb. 284). In der fleckenartigen Malweise, die auf naturalistische Details verzichtet und Farb- und Pinselstrukturen in den Vordergrund stellt, erinnert es noch an die Kostümszenen von Monticelli.

Die Vorstellung, die Geffcken vom Rokoko erweckt, ist gekennzeichnet von vornehmer Gelassenheit. Keine hektische Bewegung, sondern Ruhe, Feierlichkeit und auch Ernsthaftigkeit werden vermittelt. Vor allem seine Rokokodamen sind edel und anmutig charakterisiert. Erotische Anspielungen, wenn sie überhaupt zu erspüren sind, gehen nicht von ihnen aus, sondern von den Kavalieren. So wird *Die Favoritin* (Abb. 285) von einem Alten abschätzend bäugt, oder die entblößte *Venus im Bade* (Abb. 286) unbemerkt den lüsternen Blicken zweier häßlicher Beobachter ausgesetzt. Satirisch ist hier sein Bild des Mannes, voller Bewunderung das der Frau. Auch das *Damenbad* (Abb. 287) ist mit Respekt und ohne Anzüglichkeit stimmungsvoll in Szene gesetzt. Frivoles, welches zeitgleich im Jugendstil und Symbolismus im Kontext mit dem Rokoko immer wieder thematisiert wurde, ist so für ihn nur am Rande und mit Einschränkungen von Bedeutung.

<sup>10</sup>Über die Beliebtheit der Bilder Geffckens gibt ein Artikel Zeugnis: „Walter Geffckens zierlich tändelnde Rokokobildchen in der amüsanten Ölwischmanier sind heute auf dem deutschen Kunstmarkt ‘ein geschätzter Artikel’ und ich glaube, Geffcken kann ihrer nicht genug malen, soll nicht bald die Nachfrage das Angebot übersteigen.“ DIE KUNST, 23. Bd., Freie Kunst der Kunst für Alle, XXVI. Jg., München 1911, S.431

Trotz seiner umfassenden Beschäftigung mit dem Rokoko, blieb Geffcken vor allem aufgrund seiner Porträtmalerei im Gedächtnis.<sup>11</sup> Interessant ist, daß er diese auch mit seiner Vorliebe für das 18. Jahrhundert verbinden konnte. Die eindeutig porträthafte Züge aufweisende *Bildnisgruppe* (Abb. 288) ist wie selbstverständlich in der Kleidung des 18. Jahrhunderts dargestellt, ohne daß der Eindruck von Kostümierungen erweckt wird. Dabei ist die Malweise konventioneller als in den Rokokobildern, ganz offensichtlich um die Ähnlichkeit zum Modell zu wahren.

Etliche Künstler, die sich auch in anderen sezessionistischen Gruppierungen zusammenfanden, haben, trotz ihrer rein künstlerischen Ansprüche, der Abwendung von historistischen Motiven und den imitierenden Stilen zugunsten realistischer oder impressionistischer Darstellungsweisen das Rokoko weder als „Motivrahmen“ noch als hervorragendes Sujet ausgespart. 1894 gründeten Adolph Hölzel, Ludwig Dill und Arthur Langhammer die Künstlerkolonie „Neu-Dachau“, die sich nach Uhde-Bernays der „Heimatkunst“ zuwandte und die stimmungsvolle Dachauer Moorlandschaft malte.<sup>12</sup> Sie knüpfte an die Tradition der Münchner Landschaftsmalerei an und aktualisierte sie mit pleinairistischen Tendenzen. Arthur Langhammer (1854-1901) galt als „feinste und eigenartigste Persönlichkeit“ der Kolonie.<sup>13</sup> Geschult an der Münchner Akademie unter Löfftz und Diez und bei einem Italienaufenthalt, war er zunächst vorwiegend als Illustrator tätig. Hieran erinnert noch sein Gemälde nach dem Märchen *Prinzesschen und Schweinehirt* (Abb. 289), welches im Gründungsjahr der Kolonie entstand. Es zeigt in realistischer Auffassung den vor der Königstochter knieenden Jungen ärmlich und mit nacktem Oberkörper. Im Kontrast dazu tragen die auf einem Baumstamm sitzende Prinzessin wie auch ihre zwei Begleiterinnen Rokokokleider. Die allgemeingültige Vorstellung vom Rokoko als eines monarchischen Stils eignet sich zur trefflichen Umsetzung der schriftlich-literarischen Quelle, auch wenn diese keine konkrete Epochenzuweisung beinhaltet. Langhammer benutzte den Verweis auf das Rokoko symbolisch zur Verbildlichung der im Märchen thematisierten gesellschaftlichen Schichtung und als Zeichen für königlichen Reichtum und Luxus. Das Motiv läßt sich Uhde-Bernays' summarischer Einschätzung Langhammers einfügen, der von ihm „in seiner psy-

<sup>11</sup>ebenda. „Indessen sieht Geffcken in diesen etwas spielerischen [Rokoko]Arbeiten keineswegs das Ziel und behagliche Ende seiner künstlerischen Tätigkeit. Eine Ausstellung im Kunstverein sollte das jenen beweisen, die sein Gruppenbild der vier Kunstfreunde, das vor mehreren Jahren den „Clou“ im Hauptsaal der „Luitpold-Gruppe“ gebildet, schon wieder vergessen hatten. Geffcken glänzt bei dieser Kollektion besonders als Porträtist. In diesen ernsthaften Arbeiten ist ein Zug Leiblscher Größe: Andacht zur Technik und Andacht zum Gegenstand. Die psychologische Erkenntnis der Physiognomien der Dargestellten ist haarscharf - ...“ Wieviele Rokokobilder Geffcken malte, ist nicht bekannt, doch lagen der Untersuchung insgesamt sechzig verschiedene Beispiele vor.

<sup>12</sup>UHDE-BERNAYS/RUHMER 1983, S.299f

<sup>13</sup>ebenda; vgl. auch: Akademie - Sezession - Avantgarde um 1900. Ein Dokument deutscher Kunst - Darmstadt 1901-1976, Kunsthalle Darmstadt 22. Oktober 1976 bis 30. Januar 1977, DARMSTADT 1976, S.97

chischen Einstellung zwischen den Welten von Keller und Uhde träumerisch dahinlebens“ charakterisiert wird.<sup>14</sup> Den konventionellen Rückwendungen zum Rokoko setzte Langhammer hier, trotz entsprechender Kostümierung, eine mit einem betont freien und pastosen Farbauftrag konzipierte Naturbeobachtung entgegen. Durch Nahsichtigkeit erscheint die vergangene - oder zeitlose - Märchenepisode in einer wirklichkeitsnahen Sphäre. Realistisch und malerisch gibt Langhammer einen mit Laub bedeckten Waldboden, einen lichten Baumbewuchs, Äste, Stämme und Blattwerk der Birken wieder, zwischen denen sich die Schweine des Hirten sühlen. Zugrundeliegend ist eine genaue, auf pleinairistischer Erfahrung basierende Naturauffassung, die das Werk in eine Reihe mit seinen mit Dachauer Bauern bevölkerten Landschaftsbildern stellt. Als Vorwurf wählte er auch hier immer wieder menschliche Gestalten, die völlig gleichwertig in eine landschaftliche Umgebung integriert wurden, daß sie ein ausgewogenes Stimmungsganzes bilden, wie es doch auch am besprochenen Beispiel fühlbar ist.

Märchendarstellungen waren um die Jahrhundertwende und auch in anderen sezeessionistischen Vereinigungen beliebt. Angelo Jank (1868-1940) illustrierte ebenfalls *Prinzesschen und Schweinehirt*, nur kurze Zeit nach Langhammer. Er gehörte der 1899 gegründeten „Scholle“ an, deren Mitglieder als Vertreter der modernsten Strömungen dieser Zeit galten. Vereint wirkte trotz ganz unterschiedlicher, individueller Malweisen die gemeinsame Tätigkeit für die von Georg Hirth herausgegebene Zeitschrift *Jugend* ebenso wie für den *Simplicissimus*, der in Abert Langens Verlag erschien. Viele der Scholle-Maler weisen darüber hinaus besondere Affinitäten zum Rokoko auf. Leo Putz, Fritz Erler, Walter Georgi, Adolf Münzer oder Julius Diez malten impressionistische und symbolistische Rokokoszenen, trugen mit ihren Illustrationen oder Plakaten entscheidend zum Münchner Jugendstil bei und vermittelten ihre modernen Kunstauffassungen einschließlich der Rokokothematik durch Schüler, Ausstellungsveranstaltungen, angewandte und gewerbliche Arbeiten über die lokalen Grenzen hinaus.

Angelo Jank wurde zunächst vor allem durch seine biedermeierlich-romantischen Jugendstilillustrationen und seine Plakate bekannt. Ende der neunziger Jahre beteiligte er sich an Ausstellungen der Sezession, wo er neben Landschaften gerne Bilder romantisch-literarischen Inhalts und Märchendarstellungen, wie oben genannte, präsentierte. Seine besondere Spezialität waren allerdings Jagd-, Reiter- und Rennbilder, für deren Virtuosität und moderne Schilderungen des Pferdes er, der selbst ein passionierter Reiter war, viel Lob erhielt. *Das Jagdfrühstück* (Abb. 290) verbindet dieses Interesse mit dem Rokoko und einer auf Lichteffekte ausgerichteten, annähernd impressionistischen Malweise. Die bunten Farben

<sup>14</sup>UHDE-BERNAYS/RUHMER 1983, S.300

sind eher großflächig, mit schwungvollem, fast flüchtigem Pinselduktus verteilt, Details zugunsten einer durch Kontraste und Sonnenreflexe belebten Oberflächenstruktur zurückgedrängt. Motivisch läßt sich Janks Gemälde den Reiter- und Rastszenen der Diez- und Meisniernachfolger gegenüberstellen. Doch seine stilisierten Kavaliere und Damen im Rokoko-Reitkostüm erhellen keine Epochenstudie. Sie erscheinen allein als Mittel zum Zweck einer dekorativen, um nicht zu sagen plakativen und an die Grenze des Oberflächlichen stoßenden Malerei. Jank hatte auch nicht nur Erfolge zu verzeichnen. Er wurde für die Ausführung späterer Aufträge, die er sich trotz einschlägiger Konkurrenz erwerben konnte, stark kritisiert.

Ein Gründungsmitglied der „Scholle“ war der aus Tirol stammende Leo Putz (1869-1940). Seine Ambitionen zur Rokokorezeption könnten bereits in seiner Ausbildungszeit angelegt worden sein. Er studierte u. a. an der Münchner Akademie bei Hackl, war in Paris bei Bouguereau und Benjamin Constant, um zwischen 1893 und 1895 bei Paul Höcker (1854-1910) Anregungen aufzunehmen. Dieser war selbst Schüler von Wilhelm Diez und repräsentierte „die fortschrittlichere Seite der deutschen Malerei um 1885“.<sup>15</sup> Höcker beschäftigte sich zeitweilig auch mit einer kleinmeisterlichen, miniaturhaften Figurenmalerei, die vom Einfluß Fortunys zeugt, und mit der holländischen Genremalerei, was seine Neigung zu modischen Tendenzen kenntlich macht. Bewundert wurden schließlich seine Pierrotbilder (*Abb. 291*), die noch thematisch auf das Rokoko verweisen, vage jene Gestalten der *Commedia dell'Arte* in Erinnerung rufen, die Watteau immer wieder in seinen Gemälden dargestellt hat. Modern war Höckers Auffassung, sie galt als schlicht, sachlich sowie schöntonig und ragte durch effektvolle Lichtarrangements heraus.<sup>16</sup> Genrehafte Züge wurden in die bildnisartige Darstellung integriert, die den Pierrot nicht als entrückte Phantasiegestalt, sondern so lebensnah wie einen kostümierten Schauspieler erscheinen lassen. Höcker regte jedoch mit Darstellungen dieser Art zur Nachahmung an. Auch Leo Putz malte in seinem *Faschingsball* (*Abb. 292*) einen Pierrot. Dieser neigt sich einer anmutigen Rokokodame zu, das ausgelassene Treiben im Hintergrund völlig außer Acht lassend. Seine Figuren sind monumental ins Bild gespannt, in einem malerisch verschwommenen Farbauftrag plastisch modelliert und lassen sich als stimmungsvolle Reminiszenz ans 18. Jahrhundert verstehen. In einer großen, dekorativ flächenhaften Wandmalerei hat auch Fritz Erler (1868-1940), ein weiterer Höcker-Schüler und Mitglied der Scholle, in einer vergleichbaren Szene seine Vorstellung von Pierrot, Rokoko und Karneval verbildlicht (*Abb. 293*).

---

<sup>15</sup>UHDE-BERNAYS/RUHMER 1983, S.264

<sup>16</sup>Auch Jank, wie so viele andere Mitglieder der Scholle, war Schüler von Paul Höcker. Beleuchtung und Lichteffekte veranschaulichen seine Verbindung zu ihm.

Völlig anders wirkt hingegen das *Parkfest* (Abb. 294) von Leo Putz, das sich wie eine moderne Variante der galanten Feste gibt, nicht verklärend, sondern mit satirisch erotischem Einschlag, so einen spielerischen und ironischen Umgang mit der Rokokomode offenbar. <sup>17</sup> In einem Park, der an jenen von Schloß Schleißheim erinnert, haben sich um ein Bassin mit hoher Fontäne Gestalten in Rokokotracht versammelt. Im Vordergrund, wie aus erhöhter Perspektive ausschnittthaft aufgenommen, lösen sich großfigurig zwei Paare heraus, die annähernd spiegelbildlich nebeneinander plaziert sind. Die dunkel gekleideten und frisierten Herren neigen sich ihren Damen zu, der rechte beugt sich sogar zum Handkuß herab. Seine Dame in Rosa hat dem Betrachter den Rücken zugedreht, links von ihr blickt hingegen eine mehr als tief decolletierte in Hellblau, von ihrem Partner abgewandt, bedeutungsvoll aus dem Bild heraus.

Ungewöhnlich ist der Ausschnitt und der Blickwinkel der Darstellung, malerisch expressiv der Farbauftrag. Die dunkle Umrandung schlägt dabei die Verbindung zum Linienhaften des Jugendstils. Einhergehend ist eine Tendenz zur Stilisierung, die sich in der symmetrisch angelegten Hintergrundkomposition und in den wie in einer Serie parallel aneinandergereihten Paaren im Vordergrund zeigt. Die dadurch verdoppelte Wirkung der sich neigenden Herren ruft eine bedrängende, fast dämonische Stimmung hervor, die durch den Blickkontakt an den Betrachter weitergegeben wird. Mehr als mit den harmlosen Tändeleien der Modemaler verbindet dieser Eindruck das Bild mit Rackhams oder Beardsleys grafischen Arbeiten, verweist auch auf die mythisch grotesken Szenen von Julius Diez.

Für eine der originellsten Erscheinungen der Münchner Kunst um 1900 wurde dieser Neffe von Wilhelm Diez gehalten. Nach einer Ausbildung an der Münchner Kunstgewerbeschule kam er als Schüler von Rudolf Seitz und von Hackl an die Akademie. Als Illustrator war er anfänglich tätig. Er gehörte zu den bevorzugten Mitarbeitern der *Jugend*, versuchte sich aber auch in den verschiedensten grafischen Gebieten, wie Plakat, Exlibris, Einladungskarten etc. Viele Bilder entstanden als dekorativ-fantastische Vorstudien für große Wandmalereien. Seine Vorliebe für scharf umrissene Flächenbehandlung und glanzvoll reine Farben kam Aufgaben dieser Art sehr entgegen, mit denen er dann auch seine größten Erfolge erzielte. Doch auch die Tafelmalerei gehörte zu seinem Metier: Neben Pastellen stellte er mit leuchtendem, flächigem Farbauftrag Ölbilder her, die mythisch-groteske und fantastische Szenen zeigen. *Der Kuppler* (Abb. 295) von 1903 ist ein treffendes Beispiel hierfür. Auf einer Erhöhung thront auf einer Bank lasziv herablassend eine Rokokodame in üppiger Kleidung,

---

<sup>17</sup> Auch in anderen Beispielen zeigt Putz in Verbindung mit dem Rokoko eine ganz offene Erotik, die nicht nur andeutungsweise seine Damen entblößt. Verbunden mit stilisierten Formen werden sie ästhetisiert und entziehen sich so weitestgehend möglicher moralischer Verurteilungen. Vgl. DIE KUNST (Die Kunst für Alle, 20. Jg. 1904-1905), 11. Bd., München 1905, Abb. S.395

mit aufgetürmter Puderfrisur und Schönheitspflästerchen. Ihr entgegen steigt aus dem rechten Hintergrund in devoter Haltung, doch mit zweideutigem Blick und süffisantem Grinsen eine Pansgestalt. Sie trägt einen Blumenstrauß, welcher eine (Liebes-) Botschaft birgt. Arkaden, die in regelmäßigen Abständen mit in Kübeln gepflanzten Ziersträuchern versehen sind, verstellen den Blick in eine strenggeordnete Parkanlage im Hintergrund. Hier erwartet ein dicker Chinese die Dienste des Kupplers. Jene mit Gras bewachsene Erhöhung im Vordergrund ist mit Schmetterlingen übersät und wie ein dekoratives Muster aufgefaßt. Die zeichnerisch lineare Malweise einhergehend mit der flächig und ornamental angelegten Komposition führt Diez' Begabung für den Jugendstil vor Augen.

Diez verbindet in seinem Gemälde eine historisch kostümierte mit einer mythologischen und einer ethnologisch gekennzeichneten Figur in einem überzeitlichen Zusammenhang. Dies deutet auf ein symbolisches Verständnis. Auf das Gespreizte und Gezierte des Rokokos spielt der seinen Kamm zeigende Kakadu an, der ja auch in der Modemalerei bereits Verwendung fand (vgl. Abb. 118). Die Rokokotracht verhüllt und betont gleichermaßen die weibliche Schönheit. Der verschwenderische Gebrauch von teuren Stoffen, Schmuck und Preziosen veredelt sie noch. Tiefer Ausschnitt, schmale Taille und betonte Hüften stellen weibliche Reize zur Schau. Das Rokoko steht als Symbol für ein durch Ästhetik und Sinnlichkeit bestimmtes Frauenideal. Dem Verfeinerten des Rokokos wird der Hirtengott Pan entgegengesetzt, ein triebhaftes Naturwesen, welches weniger auf sinnliche denn auf eine handfeste Erotik verweist; als obszön mag so auch die angedeutete Geste seiner linken Hand verstanden werden. Schon der Titel, *Der Kuppler*, in einer schlichten Kartusche mit ins Bild gesetzt, verweist auf ein unmoralisches Angebot. Daß der feiste Chinese den Pan als Vermittler wählt, spricht nicht unbedingt für ehrenwerte Absichten. Gerade den Aspekt des Frivolen, der am Anfang der Rokokorezeption so vehement verurteilt wurde, setzte Diez hier lustvoll in Szene.

Es zeigt sich, daß um die Jahrhundertwende in München das Rokoko weiterhin als beliebter Bildgegenstand verwendet wurde, einerseits als Mittel zum Zweck moderner künstlerischer, respektive stilistischer Ausdrucksformen, andererseits für symbolistische Darstellungen. Die auch in den „Herzensangelegenheiten“ der Rokokomode mitschwingende, jedoch in der Regel verharmlosende Erotik, die sich der wilhelminischen Doppelmoral unterordnete, wird nun durch Biß und Schärfe, mit Ironie und Sarkasmus direkt thematisiert. Sie rührt an emotionale Tiefen, unbewußte Triebe oder verdrängte Lust. Historische Neugier bleibt ausgeklammert. In der kunstgeschichtlichen Zuordnung läßt sich das Rokoko in diesem Sinne als charakteristisches Sujet einem symbolistischen Kunstverständnis einfügen.

Ähnlich verhielt es sich auch in anderen Kunstzentren, wobei realistische, impressionistische und symbolistische Strömungen gleichermaßen Verwendung für das Rokoko fanden. In Dresden schlossen sich 1902 mehrere Maler zur Vereinigung der „Elbier“ zusammen. Ferdinand Dorsch (1875-1938), Walter Friederici (1874-1943) und Johannes Ufer (\*1874) haben im Rahmen dessen auch moderne Rokokobilder angefertigt. Dorsch, der zu den Gründungsmitgliedern gehörte, galt als „Farbenkünstler von Feinsinn und Eigenart“. In seinen Porträts und Genredarstellungen übte er sich in einer freieren, impressionistischen Technik.<sup>18</sup> Ein berühmtes Bild, mehrfach reproduziert, war *Der blöde Pierrot*, welches ein Höchstes an farbigem Reiz bot. In vielen Darstellungen wandte er sich der Biedermeierzeit und dem Rokoko zu (*Abb. 296*), ohne daß diese anachronistisch - nämlich historistisch - aufgefaßt wurden. Johannes Ufer griff hingegen mit seinem Gemälde *Der Bibliothekar* (*Abb. 297*) auf Motivideen der Meissoniernachfolge und, darüber vermittelt, entfernt auch auf Raumauffassungen Vermeerscher Art zurück. Doch ist die Hauptperson als halbe Rückenfigur großformatig ins Bild gesetzt. So verweist schon das Ausschnitthafte der Komposition auf Modernes. Auch Walter Friederici malte wie Dorsch in moderner Auffassung Rokoko- und Biedermeiermotive. Sein Gemälde einer arrogant dreinschauenden Dame in historischer Ausstaffierung vor der Kulisse einer weitläufigen höfischen Parkanlage ist schlicht *Rokoko* (*Abb. 298*) betitelt. Die bildnishafte Präsenz verleiht der Figur eine reale Nähe, die durch die Mischung naturalistischer und impressionistischer Züge noch gesteigert scheint.

Anregungen für die moderne Rokokorezeption könnten, wenn nicht von der historischen Mode, die in Dresden ja ebenfalls Vertreter hatte, von den höfisch barocken Traditionen vor Ort wie auch aus München eingeflossen sein, wo die Elbier sich an Ausstellungen beteiligten. Ein weiteres Verbindungsglied zwischen Rokoko und Moderne stellt der Maler Gotthardt Kuehl (1850-1915) her. Alle drei Elbier-Mitglieder waren Schüler in seinem Meisteratelier an der Dresdner Akademie, zu deren Professor er 1893 berufen worden war. Kuehl galt als Freilichtmaler, ja bedeutender Impressionist der ersten Stunde. Man bewunderte ihn und mokierte sich zugleich originell und spitzzungig über den „Cul de Paris“, wie sein französisiertes Pleinair mit Bezug auf seinen Namen bezeichnet wurde.<sup>19</sup> In München und Paris sammelte er Erfolge, gehörte immer auch zu den Modernen. Heute wird er sogar mit Slevogt und Liebermann verglichen. Als Lehrer war Kuehl in der Lage, die verschie-

---

<sup>18</sup>THIEME/BECKER

<sup>19</sup>Elmar JANSEN, Impressionist im ersten Boot. Gotthardt Kuehl in seiner Zeit und nach seiner Zeit, in: Gerhard GERKENS und Horst ZIMMERMANN (Hrsg.), Gotthardt Kuehl, 1850-1915. Mit Beiträgen von Heike Biedermann, Rachel Esner, Gerhard Gerkens, Dieter Hoffmann, Elmar Jansen, Jens Christian Jensen, Uta Neidhardt, Ausstellung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, 28. März bis 9. Juni 1993, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck - Behnhaus, 20. Juni bis 22. August 1993, Leipzig 1993, S.13

densten Kräfte nach Dresden zu ziehen, die er in ihren individuellen Begabungen zu fördern wußte, selbst wenn sie von seinen Auffassungen abwichen. Mitte der siebziger Jahre jedoch ließ er sich zu einigen der historistischen Modemalerei angenäherten Darstellungen hinreißen. In München tätig waren ihm Höhepunkte der Rokokomalerei nur zu geläufig. In dieser Zeit entstanden die *Vorzimmer-Diplomaten* (Abb. 299) in einer ganz eigenen Mischung zeichnerischer und malerischer Elemente, die die Szene wie eine verfremdete Fotografie erscheinen lassen. Motivisch kann man sie der herkömmlichen Rokokorezeption zuordnen, doch die Abweichung von einer illusionistischen Oberflächenbehandlung bezeugt schon hier die Tendenz zu einer modernen statt modischen Auffassung. Zur selben Zeit unternahm er Studien im Bruchsaler Schloß, die ihn zu dieser Interieurszene inspiriert haben könnten.

1878 ergingen über den Kunsthändler Goupil in Paris Aufträge an Kuehl, Gemälde in der Art Fortunys herzustellen.<sup>20</sup> Hier dürfte er Kompromisse in Richtung einer publikumswirksamen Salonkunst eingegangen sein. 1879 stellte er in München *Im Atelier* (Abb. 300) aus, welches weitestgehend an die Bilder des populären Modemalers erinnert. Jene ein Kunstwerk auf einer Staffelei kritisch beäugenden Kenner lassen an die Gelehrten der Akademie von S. Luca denken, auch die chaotische, kleinteilig dokumentierte Überfülle des Raumes gemahnt an Fortunysche Vorlieben. Wenige Jahre später distanzierte sich Kuehl allerdings in einem Brief an den Kunsthistoriker Richard Graul von dieser Art Malerei: „das Kostümstück ‘ekle’ ihn an, er wolle ‘direkt aus dem Leben greifen’.“<sup>21</sup> Ausschlaggebend erscheinen dennoch seine Erfahrungen in diesem Bereich überhaupt, die ihn zum Kenner von Mode und Modernem machten.

Herausragend hinsichtlich der Verbindung von moderner Malweise und Rokoko waren in Wien Ludwig Wieden (Abb. 301) und der in Frankfurt ansässige Österreicher Hanns Pellar (\*1886), der von Franz von Stuck beeinflusst war. Er war auch Schüler von Lefler, der schon zur Rokokomode beigetragen hatte. Als Illustrator arbeitete Pellar u. a. für den *Simplissimus*. Seine Ölgemälde mit einem, wie Ostini es nannte, spukhaft aufgefaßtem Rokoko lassen sich jenen symbolistischen und jugendstilartigen Münchner Darstellungen zuordnen. Im *Reigen* (Abb. 302) verbindet er ebenfalls Mythologisches mit Rokokogestalten, während *Liebeslied* (Abb. 303) oder *Träumende Nacht* (Abb. 304) eine eher romantisch verzauberte

<sup>20</sup>Richard Muther sah Fortuny überhaupt als prägenden Maßstab für Kuehls Malerei: „Gotthard Kuehl nahm von Fortuny seinen Ausgang. Seine ersten pikanten Rococobildchen waren von derselben blendenden Virtuosität wie die Arbeiten des Spaniers, und diese Herkunft sieht man noch immer ihm an. Es ist etwas prickelnd Kokettes in der Art, wie bei Kuehl die Sonnenstrahlen auf blonden Haaren und auf Metall, auf Crucifixen und Altären alter Rococokirchen hüpfen. Die Holländische Reinlichkeit Liebermanns ist mit einem gewissen Menzelschen Esprit, mit einer Vorliebe für das Funkelnde, Flackernde, für Prunk und Zierrath, vereint.“ MUTHER 3. Bd., 1894, S.438f.

<sup>21</sup>Elmar JANSON, Chronik zum Leben und Werk Gotthardt Kuehls, in: GERKENS/ZIMMERMANN 1993, S.171

Stimmung evozieren. Unheimliches verbindet auch Otto Boyer in seinem sehr bunten Gemälde *Der Alraun* (Abb. 305) mit dem Rokoko. Erwähnenswert sind noch Alexander Schmidt-Michelsen in Berlin, der *Friderizianisches* (Abb. 306) modern verpackte und seine Vorstellung vom *Rokoko* (Abb. 307) nur zaghaft andeutend in einer zurückhaltenden Kostümierung zum Ausdruck brachte, während Rudolf Kohtz' *Dame in Rosa* (Abb. 308) mit erotischen Bezügen spielt. Hans Looschen, auch in Berlin, verband Rokokohaftes wiederum mit Märchenmotiven, wie in *Die Jungfer am Weg* (Abb. 309). Auffallend ist dabei seine derbe Pinselführung, welche die Farbe pastos und in einer fleckenartigen Manier auf die Leinwand brachte. Der aus Köln stammende August Neven du Mont malte die Figuren der *Commedia dell' Arte* (Abb. 310), wie die Höcker-Schüler in München, und André Lambert knüpfte in einer ganz eigenen Weise an jene symbolistisch-fantastischen Rokokovorstellungen des Jugendstils an (Abb. 311).

Viele andere Maler ließen sich hier noch aufzählen, die gerade mit ihren Interpretationen die Bedeutung des Rokokos auch für eine moderne Kunst bestätigen. Und ebenso wie das Phänomen der Mode international Verbreitung fand, so gab es auch im Ausland moderne Künstler, die für das Rokoko Verwendung hatten. In England spielte es noch über die Jahrhundertwende hinaus in Illustrationen und grafischen Arbeiten des Jugendstils eine Rolle. Märchenhaftes thematisierte Edmund Dulac in seinen Darstellungen zu *The Sleeping Beauty* (Abb. 312). Beeinflusst wurde seine auf einer präziösen Zeichnung basierende Aquarelltechnik von Aubrey Beardsley (Abb. 313) und Arthur Rackham. Letztere hatten Gefallen am Rokoko gefunden, doch nicht als positive Gegenwart. Deutlich tritt bei ihnen Erotisches und Dämonisches in den Vordergrund. *Der Tanz in Cupidos Garten* (Abb. 314) wirkt nicht nur ausgelassen fröhlich, sondern fast ekstatisch und spielt auf Unterbewußtes an, auf freie Gefühlsäußerungen und Hingabe. Das Rokoko wird nun als Ganzes, fast vergleichbar den Topoi Zopf und Perücke am Anfang des Jahrhunderts, zu einem individuell geprägten Symbolträger.

Die aus Venedig stammende Emma Ciardi thematisierte das Rokoko auf eine koloristisch ungemein reizvolle Art, wobei ihre zierlichen Figürchen meist als Staffage vor italienischer Villenarchitektur dienten (Abb. 315), während der Russe Konstantin Ssomoff einer dem Symbolismus angenäherten Auffassung den Vorzug gab und mit erotischen (Abb. 316) und stimmungsvollen, mit Lichteffekten versehenen Nacht- und Festszenen wie dem *Feuerwerk* (Abb. 317) aufwartete.

Soweit sich das Rokoko in Kostümen, Zopf und Perücke, Rocailles und Verzierungen, sei es in modischer oder moderner Fassung, zu erkennen gibt, läßt sich ohne Probleme von einer Rezeption sprechen. Schwieriger ist es, wenn nun Stilprinzipien, Kompositions-

schemata oder nur einzelne Motive übernommen und verwandelt, z. B. Kostüme gegen zeitgenössische Kleidung ausgetauscht werden. Liegen die Grenzen der Rezeption in ihrer Offensichtlichkeit? Bedenkt man die Präsenz des Rokokos im 19. Jahrhundert, so ist es plausibel, auch die Möglichkeit einer indirekten Wiederaufnahme einzuräumen. Fraglich bleibt, inwieweit in einem solchen Fall dem Künstler die Abhängigkeit bewußt war. Nahm sich der Chiemseemaler Karl Raupp (1837-1918), als er seine *Nymphaea alba* (Abb. 318) malte, die Pastoralen der Rokokozeit zum Vorbild? Das Schaf allein genügt als Beleg wohl nicht, doch die ohne Zweifel lasziv erotische Pose der so unschuldig jungen Schäferin stellt die Szene dem Rokoko zumindest ebenso nahe wie den ländlichen Genrebildern, denen Raupp sonst zugetan war. Eine Verbindung zur historistischen Kostümmalerei bestand darüber hinaus durch seine Ausbildung bei Piloty, wie auch - einmal dem umgekehrten Weg folgend - durch seinen Schüler Carl Seiler.

Als weiteres Beispiel einer möglichen indirekten Rezeption läßt sich Bruno Piglheins (1848-1894) *Weihnachtsmorgen* (Abb. 320) vorstellen. Ein schlafendes, entblößtes Kind auf kostbaren Kissen und Seidenbezügen, welche an die an stofflichen Qualitäten orientierte Kostümmalerei erinnern, der ebenfalls ruhende Hund, dessen Kopf umarmt auf dem Bauch des Kindes abgelegt ist, wie auch die chinesischen Puppen, all das läßt Gedanken an Rokokohaftes aufkommen. Fragonard stellte ein unbekleidetes, mit einem Hündchen spielendes Kind im Bett dar (Abb. 319), ein Bild, welches geläufig war, denn auch Lossow hatte es sich zum Vorbild erwählt. Ebenso gehörte die „China-Rezeption“ zum Rokoko, als nicht nur das Porzellan von dort importiert, sondern auch imitiert wurde.

Oder lassen sich noch Gemälde, wie Lovis Corinths *Tändelei* (Abb. 321) - ein Titel, der für so viele Rokokobilder verwendet wurde - in diesen Zusammenhang stellen? Rokoko und Erotik, die aus diesem Bild sprechen, auch wenn oberflächlich betrachtet nur Mutter und Kind spielend einander zugewandt sind, waren im 19. Jahrhundert, und noch einmal besonders betont gegen Ende der Epoche, untrennbar verknüpft. Der Ort der Handlung, das Bett, die entblößte Brust der Mutter, die dem Betrachter anbietend entgegengedrängt wird, wecken Assoziationen, die Vorstellungen vom Rokoko berühren. Läßt man sich darauf ein, so fällt es nicht schwer, anstelle des Kindes einen kleinen Amor oder Putto zu erkennen, könnten doch seine Haare auch als Flügelchen gedeutet werden. Dann handelte es sich um eine ins Alltägliche verwandelte Version jener selbst in der Rokokotradition stehenden Schlafzimmerbilder, wie sie u. a. Benlliure y Gil oder Vinea entwarfen. Corinth war dem 18. Jahrhundert zumindest soweit zugeneigt, daß er grafische Arbeiten zu Friedrich dem Großen und seinem Umfeld anfertigte.

Aber schließlich, welchen Sinn macht es, noch einen Schritt weiter zu gehen, und die vielen Picknicks, Frühstücke im Freien oder Badenden der Impressionisten und Modernen in die Traditionen der *fêtes champêtres* und Schäferidyllen zu stellen, wo ihre eigenen Interesse doch in eine ganz andere als retrospektive Richtung stießen? Sicherlich gibt es Beziehungen, und diese nicht nur, wenn Künstler wie Leo Putz oder Pál Szinyei-Merse - dieser z. B. im Gemälde *Die Schaukel* (Abb. 322) - bereits offensichtliche Affinitäten zum Rokoko zum Ausdruck brachten. Aber es hieße wohl, das Thema der Rokokorezeption ad absurdum führen, würde man sich die Erschließung eines Zusammenhangs von Böcklins *Spiel der Nymphen* (Abb. 323) mit Darstellungen von Boucher (Abb. 324) oder Fragonard zur ernsthaften Aufgabe machen. Hier stehen andere Aspekte im Vordergrund, zu denen eine assoziierte oder vage interpretierte Rokokorezeption keinerlei Aufschluß mehr gäbe.

### 3. Popularisierungs- und Trivialisierungsprozesse

Für eine moderne Malerei standen vor allem kunstimmanente Aspekte im Vordergrund. Der Anspruch, eine qualitätvolle, innovative Kunst zu bieten ließ sich, im Gegensatz zur Mode, nicht durch die Wünsche eines breiteren Publikums beeinflussen. Gerade hiervon wollte man sich durch eine möglichst subjektive Auffassung abgrenzen. Für die Rokokorezeption spätestens seit den 1870er Jahren ist jedoch kennzeichnend, daß sie sich immer wieder bekannten Motiven und Darstellungsweisen zuwandte, die so für die Konsumenten lesbar blieben. Die Rokokomode der Malerei berührt damit soziologische und ethnologische Fragenkomplexe. Sie veranschaulicht die Prozesse, die eine Vermassung der Kunst zum Ende des Jahrhunderts herbeiführten und verweist auf die Funktion von Bildern außerhalb gesellschaftlicher und künstlerischer Eliten. Die Übergänge zwischen individuellen Einzelleistungen, reproduzierbaren und vielfach reproduzierten Bildvorwürfen bis hin zu einer Trivialkunst sind fließend.

Als wesentlicher Faktor für einen veränderten Gebrauch von Kunst trat ein bürgerliches Publikum in Erscheinung. Alte Formen der Kunstförderung aus staatlicher, kirchlicher oder höfischer Initiative wurden ergänzt und abgelöst durch eine indirekte, vom Kunstmarkt bestimmte Nachfrage. Als neue soziale Schicht stellte das Bürgertum veränderte Ansprüche, die weniger auf Repräsentation, politische Machtdarstellung oder Kunstgenuß auf der Basis von Kennerschaft abzielten, sondern zunächst einmal Ausdruck eines privaten Luxus waren. Kunstprodukte wurden auch zu Prestigeobjekten. Für den Künstler, der vom Verkauf seiner Bilder leben mußte, bedeutete das eine veränderte Abhängigkeit, weg von einer unmittelbaren

Einflußnahme des Auftraggebers hin zum Anpassen an das, was dem Geschmack des bürgerlichen Konsumenten entgegenkam. Die Produktion wurde so privatisiert, die Aufnahme zur öffentlichen Angelegenheit gemacht: Bestimmend wirkten Kunstaussstellungen, Kunstkritik und Kunsthandel. „Denn die Ausstellung schuf neue Präsentationsbedingungen für die Kunstwerke, die Kritik formulierte spezifische Publikumserwartungen, der Handel schließlich unterwarf die Werke ökonomischem Kalkül. Kurz: sie definierten die Bedingungen des öffentlichen Erfolges.“<sup>22</sup>

Als wichtigster Vermittlungsort galten die Kunstaussstellungen. In wechselseitiger Beziehung standen die Verkürzung der Intervalle zwischen den einzelnen Schauen, die zunehmende Anzahl der gezeigten Kunstwerke und die Spezialisierung der Künstler. Schon in der ersten Jahrhunderthälfte wurden diese Prozesse eingeleitet und die damit verbundenen Konsequenzen erkannt.<sup>23</sup> In der Hoffnung auf Absatz arbeitete man den Interessen und auch den finanziellen Möglichkeiten des Publikums entgegen. Es kam zum Ansteigen der Produktion kleinformatiger Bilder und einer Blüte der sogenannten kleinen Gattungen wie Genre, Landschaft und Stilleben. Darüber hinaus legten sich einzelne Künstler auch auf eine spezielle Gattung fest, im Extremfall sogar auf einige wenige veränderte Bildvorwürfe, die Erfolg versprachen, wie die vielen Beispiele der Rokokomode belegen.

Der Konkurrenzdruck war immens. Allein die Zahlen der ausgestellten Bilder verdeutlichen die Ausmaße des Kunstbetriebes, ja auch die Überproduktion, denn eine noch größere Menge von Bildern wurde von den Jurys abgelehnt und gar nicht der Öffentlichkeit zugeführt.<sup>24</sup> Die internationale Kunstaussstellung 1869 in München enthielt an die 1.600 Ölgemälde, 400 Handzeichnungen und Aquarelle und etwa 300 Skulpturen.<sup>25</sup> 1903 zeigte die Berliner Internationale Ausstellung 480 deutsche Bilder - 2.200 waren zurückgewiesen wor-

<sup>22</sup>Vgl. Stefan GERMER, Alte Medien - neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert, in: Monika Wagner (Hrsg.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Reinbek bei Hamburg 1991, S.98

<sup>23</sup>„Der Salon erstickt und verdeckt das Gefühl für das Große, das Schöne. Was dem Künstler zum Ausstellen veranlaßt, ist die Aussicht auf Gewinn, der Wunsch um jeden Preis Beachtung zu finden, durch ein exzentrisches Thema einen vorteilhaften Kauf herbeizuführen. Der Salon ist eigentlich nichts anderes als ein Bilderladen, ein mit unzähligen Dingen vollgestopfter Bazar, in dem das Geschäft die Kunst verdrängt.“ Georg Friedrich KOCH, *Die Kunstaussstellung*, Berlin 1967, S.273

<sup>24</sup>„Es wurde berechnet, daß vor nicht langer Zeit in einem einzigen Jahr in München bei Gelegenheit einer internationalen Ausstellung im Kunstverein, bei den Kunsthändlern usw. gegen 40.000 Kunstwerke gezeigt wurden. Das ist eine Produktion, der unmöglich eine nur annähernd entsprechende Nachfrage antworten kann.“ Vortrag des Bezirksamtmanns Fischer-Tölz, Über die Bedeutung des Kunstvertriebs für die finanzielle Lage Münchens, Frühjahr 1907, zitiert nach: Paul DREY, *Der Kunstmarkt. Eine Studie über die wirtschaftliche Verwertung des Bildes*, Diss. Stuttgart 1910, S.157

<sup>25</sup>UHDE-BERNAYS/RUHMER 1983, S.144; DREY 1910, S.11; vgl. auch für detaillierte Informationen Andrea GRÖSSLEIN, *Die internationalen Kunstaussstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*, Diss. Würzburg, München 1987

den - und 650 Werke von ausländischen Künstlern.<sup>26</sup> Der hohe Anteil ausländischer Werke steigerte noch den Konkurrenzdruck. Vor allem München übte eine starke Anziehungskraft aus; „französische, schottische und belgische Bilder haben hier einen guten Markt und zu den unvermeidlichen Erscheinungen im Münchner Kunsthandel gehören die italienischen Genrebilder.“<sup>27</sup>

Um die Jahrhundertwende gab es in München vielfältige Ausstellungsmöglichkeiten.<sup>28</sup> Die Münchner Künstlergenossenschaft, bis zur Gründung der Secession ausschließliche und alleinige Vertretung der Münchner Künstlerschaft, stellte seit 1863 vor allem im Glaspalast aus, dem bedeutendsten Präsentationsort. Sie bestimmte die Ausstellungspolitik und hatte auch starken Einfluß auf die Ankäufe. Hieraus löste sich 1892 die Secession, nicht nur aus künstlerischen, sondern auch aus ausstellungspolitischen und verkaufstechnischen Gründen. Ein eigenes Ausstellungsgebäude wurde für sie errichtet, in welchem 1893 zum ersten Mal 876 Werke von 297 Künstlern vorgeführt wurden, davon die Hälfte Ausländer. Zwischen 1898 und 1917 stellte die Secession dann im Kunstaustellungsgebäude am Königsplatz aus, anlässlich der internationalen Ausstellungen gemeinsam mit der Künstlergenossenschaft im Glaspalast. Zusammen wurden hier 1901 3.064 und 1905 2.834 Werke gezeigt. Darunter waren immer auch Bilder im Rokokogenre, wie bereits eine nur kleine Auswahl der Verkaufslisten offenbart.<sup>29</sup>

Die Preise auf dem Münchner Kunstmarkt waren nicht unbeträchtlich. Als üblich für größere Bilder galten Beträge zwischen 6.000 und 10.000 Mark, die Verkaufslisten zeigen allerdings auch deutlich höhere und niedrigere Kategorien. Schon für wenige hundert Mark waren bereits Werke bekannterer Künstler, meist allerdings Zeichnungen, Pastelle oder Studien, zu erstehen. Der höheren Preisklasse gehörten z. B. Wilhelm Diez' *Marketenderin* mit 10.000 Mark und Franz von Defreggers *Eine Verabredung* mit 10.500 Mark an.<sup>30</sup> Die Bayerische Staatsgemäldesammlung erwarb sogar Wilhelm Trübners *Christus im Grabe* für 30.000 und Théodore Géricaults *Auffahrende Artillerie* für 35.000 Mark.<sup>31</sup> Rokokodarstellungen gab es zu Höchstpreisen und in der erschwinglichen, niedrigen Preislage. So wurde Wilhelm Löwiths *Der Aufschneider* (Abb. 325) für 5.750 Mark auf der VIII. Internationalen

---

<sup>26</sup>DREY 1910, S.19

<sup>27</sup>ebenda. Man denke an die vielen italienischen Rokokobilder des 19. Jahrhunderts.

<sup>28</sup>Vgl. zum gesamten Problemkomplex der Kunstpolitik in München: Host LUDWIG, Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886-1912), Berlin 1986

<sup>29</sup>ebenda

<sup>30</sup>Die Gemälde wurden 1907 im Glaspalast verkauft. LUDWIG 1986, S.130, 133

<sup>31</sup>LUDWIG 1986, S.208f

Kunstaussstellung veräußert.<sup>32</sup> In derselben Preisklasse lag 1905 auch *In der Garderobe* (Abb. 326) von Leo Putz.<sup>33</sup> Ein Ölgemälde von Walter Geffcken, *Abend auf der Terrasse* - vermutlich im Rokokogenre - kostete auf der Jahresausstellung 1907 nur 900 Mark, *Beim Nachtschiff* von Albert Joseph Franke hingegen 2.500 Mark.<sup>34</sup> Die Abbildung desselben Titels (Abb. 327) zeigt eine Version des häufig wiederholten Themas. Die Werke in der Meissonier-Nachfolge gehörten zu den besser bezahlten Rokokogemälden. Offizielle Ankäufe wie die der Bayerischen Staatsgemäldesammlung wiesen noch höhere Summen auf: Für Carl Seilers *Gelehrtenversammlung* wurden 10.000 Mark, für Favrettos *Venezianische Kunsthändler* sogar 14.000 Mark ausgegeben.<sup>35</sup> Diese offizielle Taxierung dürfte dem begüterten Publikum einen Maßstab für begehrenswerte Kunst geboten haben. Kunstwerke dieser Art wurden auch als Spekulationsobjekte von betuchten Aufsteigern erstanden.<sup>36</sup> Den Künstlern wiederum wurde ein Anreiz gegeben, das, was teuer verkauft werden konnte, zu imitieren, wie die vielen Kleinmeister und Feinmaler bezeugen. Moderne, individuelle Rokokorezeptionen wurden hingegen weniger honoriert: Julius Diez' *Kuppler* (Abb. 295) konnte nur für 600 Mark veräußert werden. Stellt man allerdings diese Beträge in Beziehung zu den Einkommensverhältnissen, so wird deutlich, daß auch die niedrigsten Preise kaum von einer wirklich breiten Bevölkerungsschicht bezahlt werden konnten und der Kunstgenuß in dieser Form immer noch eine elitäre Angelegenheit darstellte. Nur etwa 10% der Einkommensbezieher wiesen in dieser Zeit ein Jahreseinkommen von über 6.000 Mark auf, so daß wir es hier zwar mit einer bürgerlichen, nicht aber mit einer „Kunst fürs Volk“ zu tun haben.<sup>37</sup>

Eine Möglichkeit, doch noch etwas preisgünstiger in den Besitz von Originalkunstwerken zu gelangen, war die direkte Kontaktaufnahme zwischen Käufer und Hersteller. Das Atelier fungierte dabei als „Warenlager“, der Künstler wurde zum Verkäufer und

---

<sup>32</sup>Es handelt sich mit großer Wahrscheinlichkeit um dieses Bildbeispiel mit demselben Titel. Da bekanntlich ähnliche Motive mit gleichen Benennungen hergestellt wurden und selten genaue Angaben zu den Werken in Erfahrung gebracht werden konnten, darf aber nicht ganz ausgeschlossen werden, daß es nur eine Variante desselben Themas darstellt...; LUDWIG 1986, S.122

<sup>33</sup>LUDWIG 1986, S.127

<sup>34</sup>LUDWIG 1986, S.130-133

<sup>35</sup>LUDWIG 1986, S.187f

<sup>36</sup>„Der Mensch ist Optimist in seinen Gewinnerwartungen. Er übersieht über den imposanten Summen, die mitunter im Antiquitätenhandel für alte Meister, auf dem modernen Kunstmarkt für Werke verstorbener Künstler gezahlt werden, das Risiko starker Verluste. So wird heute vielfach, wie einst in Holland, das Gemälde zugleich zwecks Kapitalanlage oder direkt als Spekulationsobjekt gekauft. Ein Symptom und eine Folge dieser Erscheinung ist es, daß heute der Name und nicht das Bild begehrt und bezahlt wird. Das Gemälde eignet sich als Spekulationsgegenstand.“ DREY 1910, S.47

<sup>37</sup>Thomas NIPPERDEY, *Deutsche Geschichte 1866 - 1918. Erster Band, Arbeitswelt und Bürgergeist*, München 1990, S.287-289

die Folge waren billigere Preise bei dennoch größerem Nutzen für den Produzenten, da Vermittlungsprovisionen ausgespart werden konnten.<sup>38</sup>

Prägend auf die Geschmacksbildung beim Publikum wirkten nicht nur die Orte des Austausches und Verkaufs. Neue Medien veränderten den Gebrauch von Bildern im weitesten Sinne, beeinflussten die Vorlieben und ebenfalls die Rokokomode. Bisher ging man immer davon aus, daß sich die Vermittlung kultureller Errungenschaften auf dem Weg von „oben nach unten“ vollzogen, sich die niedrigen Sozialschichten an der nächst höheren orientierten. Dieses Konzept läßt sich weitestgehend auch auf die Rokokomode übertragen, waren es doch zuerst die individuellen Leistungen einzelner, die in aristokratischen und höfischen Kreisen teuer bezahlt wurden, bevor viele Nachahmer auf den Plan traten und für das Bürgerpublikum produzierten. Als Beispiel sei hier einmal mehr die Meissonier-Nachfolge bemüht. Es läßt sich jedoch auch eine Art „Rückkoppelung“ feststellen, die dazu beigetragen hat, das Rokoko im Bild als „Verkaufsschlager“ bis über die Jahrhundertwende hinaus zu erhalten.

Der „Kunstgebrauch“ mittlerer und unterer Sozialschichten, war bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert äußerst beschränkt. Religiöse Darstellungen standen im Mittelpunkt, rein dekorative waren ein unbezahlbarer, überflüssiger Luxus. Die Hinterglasbilder, zur billigen, handwerklichen Massenproduktion geworden, nahmen lange - aus materiellen, praktischen wie auch ästhetischen Gründen - den Platz „echter“ Gemälde ein. Gerahmte Drucke kamen vor 1840 nur in der Oberschicht und im gehobenen Bürgertum vor. Den Bildbedarf unterer Sozialschichten deckten danach zunächst die Bilderbogenfabriken. Erst mit der Einführung, Verbesserung und Differenzierung von bestimmten Reproduktions- und Drucktechniken konnten Bilder nach der Vorlage der „großen Kunst“ als billiges Massengut (re)produziert werden. Im Verständnis der kleinen Leute mit „Kunst“ gleichgesetzt, wurden diese überaus populären profanen Wandbilddrucke als zur Wohnungseinrichtung gehörende Accessoires benutzt.<sup>39</sup> Wolfgang Brückner stellte fest: „Hier handelt es sich um keine neue Kategorie gesunkenen Kulturgutes, sondern im Zusammenhang der Übernahme von Zimmer- und Möbelleistmoden großbürgerlicher Wohnkultur im Kleinmaßstab um die Aufwertung des Bilderbogens aus bloßer „Pin-up“-Funktion der losen Blätter in Kasten, Truhen und Herrgottswinkel zum anspruchsvolleren Dekorament eines Gemäldesurrogats.“<sup>40</sup>

1870 läßt sich als Schlüsseljahrgang für ihre Massenproduktion und darauffolgende - distribution bezeichnen. Die Lithographie, bereits 1797/98 erfunden, spielte schließlich für die reproduzierende Bildherstellung die entscheidende Rolle. Die Voraussetzung für eine

<sup>38</sup>DREY 1910, S.110-115

<sup>39</sup>PIESKE 1988, S.27

<sup>40</sup>Wolfgang BRÜCKNER, Trivialer Wandschmuck der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgezeigt am Beispiel einer Bilderfabrik, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1967, Nürnberg 1967, S.117

schnelle, marktorientierte und geschmacksbildende Massenerzeugung wurde mit dem Einsatz der lithographischen Schnellpresse erreicht. 1867 auf der Weltausstellung in Paris zuerst vorgeführt, wurde sie seit 1870 von der Frankfurter Firma E. G. May eingesetzt.<sup>41</sup> Die Folgen waren umwälzend: ungeheure Auflagensteigerungen, großformatige und farbige Herstellungen, die früher langwierige Arbeitsgänge erforderten, konnten in kürzester Zeit verwirklicht werden. Man muß Wolfgang Brückner zustimmen, wenn er behauptet, daß ein neuer Verkaufsartikel kreiert wurde: das profane Wandbild!<sup>42</sup> Um 1880 war die technische Entwicklung so weit fortgeschritten, daß ein wachsender, unerbittlicher Konkurrenzdruck den Markt bestimmte. Es herrschte schließlich bis in die zwanziger Jahre die Chromolithographie vor, der Öldruck, der die Ölmalerei durch eine speckige Lackierung und durch Kalendrieren, eine Strukturprägung, imitierte und so zum Gemäldesurrogat der kleinen Leute wurde. Hinzu kamen im Kampf um Marktanteile thematische Spezialisierungen und die Entwicklung bestimmter Bildtypen, wie das langgestreckte Schlafzimmerbild im sogenannten Handtuchformat. Sein Erfinder war der aus Wien stammende, akademisch ausgebildete Maler Hans Zatzka. Ähnlich wie der Italiener Francesco Vinea produzierte er ausschließlich kaum variierte Bildvorwürfe nur für die Öldruckfabrikation. Diese Art der Spezialisierung unter Wettbewerbsbedingungen ist für die mechanische Bilderproduktion wie auch die der Rokokomalerei charakteristisch. Die bestimmenden Themen Zatzkas waren Elfenreigen und Hochzeitsträume, deren romantische Stimmungen vielen Rokokobildern sehr nahe standen.<sup>43</sup>

Die verbesserten Technologien führten desweiteren zur Vermehrung der Illustrationen in den Kunstzeitschriften, in den Unterhaltungs- und Familienblättern und deren Loslösung zu selbständigen Kunstbeilagen. Immer wieder wurden auch Rokokodarstellungen reproduziert, vor allem in der Zeitschrift *Moderne Kunst*, Bildbesprechungen, Artikel, sogar Titelblätter im Rokokogenre gestaltet (Abb. 328). Die Herausgabe von Galeriewerken mit Reproduktionen nach den großen Gemäldegalerien der Welt und Mappenwerke, die das Oeuvre zeitgenössischer Meister umfaßten, deutete an, daß der Kunstvermittlung dieser Art scheinbar keine Grenzen mehr gesetzt waren. Ein weltweiter Handel über Grossisten entstand, der den Vertrieb der „Bilder fürs Volk“ durch Kolporteure ablöste. Vor allem die Kunstverlagskataloge geben noch heute Auskunft über das umfassende Bildangebot, welches hier optisch aus-

---

<sup>41</sup>Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens, veranstaltet vom Institut für Volkskunde der Universität Frankfurt am Main und dem Historischen Museum Frankfurt am Main unter Mitwirkung von Christa Pieske, Lübeck, durch Wolfgang BRÜCKNER, Universität Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1973

<sup>42</sup>BRÜCKNER 1973, S.32-36

<sup>43</sup>Wolfgang BRÜCKNER Elfenreigen - Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940, Köln 1974

gebreytet wurde.<sup>44</sup> Auch eine Vielzahl reproduzierter Rokokobilder wurde so einem großen Kreis bekanntgemacht und für jedermann bezahlbar in verschiedenen Größen und Ausstattungen offeriert.<sup>45</sup> Bereits in den ordnenden Überschriften, nach denen die Bilderauswahl vorstrukturiert angeboten wurde, nimmt das Rokoko eine nicht unwesentliche Stellung ein. Im Verkaufskatalog der Photographischen Gesellschaft Berlin von ca. 1900 heißt es: „III. Historische Bilder. Genrebilder im Kostüm der Renaissance, des Rokoko und des Empire“. Erwähnt sind hier Gemälde u. a. von Toby Rosenthal, Carl Röhling, Margaret Dicksee, Karl Beckers berühmte *Hochzeit des Figaro*, historische Genreszenen von August Borckmann sowie Hermann Kaulbachs *Mozarts letzte Tage* (Abb. 329). Darstellungen aus dem Leben berühmter Musiker und Dichter waren unter dieser Rubrik besonders beliebt. Als „V. Genrebilder, Musikszene, Kinderszenen“ werden dann noch einmal Rokokobilder von Stone, Koch, Kaemmerer, Andreotti, Hernandez, Perez, Bedini, Lomax und Alfredo Ricci, wie das *Blindekuhspiel* (Abb. 330), berücksichtigt. Das Angebot beschränkte sich nicht auf die deutschen Rokokomalere, sondern brachte auch Bilder der bekannteren ausländischen in Drucken auf den Markt. Das zeigt ebenfalls, um nur einen weiteren der unzähligen Kataloge exemplarisch herauszugreifen, jener von Carl Sievert, der 1908 in Zürich und Konstanz herausgegeben wurde. Auch er hatte, als „Genremalerei der letzten Jahrzehnte“, gleich mehrere Nachbildungen von Ricci und Andreotti im Programm, darüber hinaus Beispiele von Gräfle, Vinea, Charles Haigh-Woods *Gentlemen - The Ladies* (Abb. 244), Daniel Hernandez' *Überrascht* (Abb. 235), Hans Volkmers *Mozarts erste Liebe* (Abb. 139) und mindestens elf Reproduktionen nach Otto Erdmann.<sup>46</sup> So fanden beliebte Werke ein noch größeres Publikum. Diese Art der Popularisierung bestätigte und bestärkte die Rokokomode in der Malerei, die am Ausgang des 19. Jahrhunderts noch einmal einen Aufschwung nahm.

---

<sup>44</sup>PIESKE, 1988, S.17. Zu nennen wären z. B. der Kunstverlag Richard Bong in Berlin, der „künstlerischen Wand- und Zimmerschmuck“ über Kataloge vertrieb, aber auch die Zeitschrift *Moderne Kunst* herausgab, der Kunstverlag der Photographischen Gesellschaft Berlin oder der Seemann Verlag in Leipzig, der Galeriewerke publizierte: E. A. Seemanns Farbige Gemälde Wiedergaben. Originalgetreue Nachbildungen der bedeutendsten Werke aller Galerien, Leipzig (Ausg.) 1928. Eine lange Liste weiterer Kunstverlage in Berlin, Dresden, Leipzig und München sind zusammengestellt bei PIESKE 1988, S.232-235

<sup>45</sup>Nach Pieske muß man davon ausgehen, daß sich der Wandschmuck zwischen 1860 und 1890 vor allem in der Ausstattung, d. h. in Format, Farbigkeit oder Schwarz/Weiß, gedruckte Rahmung, z. B. in Gold, etc. unterschied. Damit wurden Ansprüche und Kaufkraft der sozial differenzierten, potentiellen Käuferschichten, „die Bedürfnisse des Bürgertums, der breiten Schicht der kleinen Beamten und Handwerker und des anwachsenden Proletariats“ berücksichtigt. PIESKE 1988, S.27

<sup>46</sup>*Künstler bei Hofe, Kunst bringt Gunst, Im Reich der Töne, Vorstellung der Braut, Fürs Leben gefunden, Die goldene Hochzeit, Der Geburtstag, Gewonnene Partie, Schach der Königin, Ein Gnadengesuch, Das kranke Prinzeßchen.* Vgl. Abbildungen Kap. IV. 9

## **Zusammenfassung und Ausblick**

Das Thema dieser Arbeit war die Rokokorezeption in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Fünf Problemfelder standen dabei im Zentrum der Untersuchung. Die Beurteilung des Rokokos und der Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts in der Kunst- und Kulturgeschichtsschreibung wie auch die theoretischen Bedingungen, unter denen die Rokokomalerei sich zu einer modischen Strömung des Historismus entwickeln konnte, wurden in zwei ersten Kapiteln der dreigeteilten Dokumentation vorausgeschickt.

Es zeigte sich, daß der Begriff „Rokoko“ erst allmählich zu einem kunstgeschichtlich bestimmenden Terminus gemacht wurde. Eine frühe ausführliche Besprechung erschien in der 9. Auflage des Brockhaus-Konversationslexikons von 1846, die bekanntlich Jacob Burckhardt verfaßt hatte. Doch verstand er das Rokoko zunächst als diskriminierenden Stilbegriff, der den künstlerischen Verfall am Ende einer Kunstblüte charakterisiert, und noch nicht als Epochenbezeichnung. Die Rokokobilder des 18. Jahrhunderts, insbesondere die Gemälde Bouchers, wurden aus moralischen Gründen verworfen. Mit der Wahrnehmung der modernen Rokokorezeption in der Malerei wandelte sich langsam aber sicher die negative Wertung zu einer sachlicheren Beurteilung, die schließlich 1867 von Anton Springer in seinem Aufsatz „Der Rococostil“ vollzogen wurde. Danach stand auch einer schwärmerischen Verehrung des Rokokos, wie es in Frankreich die Brüder Goncourt vormachten, nichts mehr im Wege.

Die Rokokomalerei des 19. Jahrhunderts wurde 1836 zuerst von Athanasius Graf Raczynski in Frankreich entdeckt, die deutsche dann bewußt von Springer erkannt, bald aber auch von anderen, wenn auch nur am Rande und zunächst wenig wohlwollend, erwähnt. Ausführlich gingen allein Adolph Rosenberg und Richard Muther auf die modische Rokokorezeption ein, indem sie Künstler und deren Rokokogemälde beschrieben und auf diese Weise einen annähernden Eindruck vom Umfang dieses Phänomens boten. Zeitgenössische Kunsthistoriker ignorierten weitestgehend die Rokokomode in der Malerei des 19. Jahrhunderts.

Eine Theorie der neuen Rokokomalerei ist nicht entwickelt worden. Es ließen sich allerdings Ansätze in den theoretischen Überlegungen zur Genremalerei feststellen, die auch einen möglichen Ort für die Rokokomalerei freihielten. Raczynski schlug bereits frühzeitig die Gattung der geschichtlichen Genrebilder oder des Geschichtsgenres vor, Hermann Püttmann sprach 1839 vom farbigen kostümierten Genre. Exemplarisch für die aktuellen theoretischen Auseinandersetzungen der Jahrhundertmitte gelten die Kommentare Max Schaslars in

den *Dioskuren*. Sie berücksichtigten detailliert die Rokokorezeption in der Malerei im Kontext der Gattungsdiskussionen. Für Schasler stand zunächst der Aspekt der koloristischen Gestaltung im Vordergrund. Das modische Rokoko als Bildgegenstand ohne ideelle Komponente wurde von ihm abgewertet. Erst eine historisch bedeutsame Gestalt machte die (Rokoko-) Genreszene für ihn - und auch für Vischer - zu einer akzeptierten geschichtlichen. Schasler prägte den Begriff des Rokokogenres. Die anonymen Einblicke in die Lebenswelten des 18. Jahrhunderts wurden als Kultur- und Zeitbilder erst Ende der 1860er Jahre angenommen und schließlich unter den Oberbegriff Salonmalerei subsumiert. In seiner *Ästhetik* faßte Schasler seine Gattungszuweisungen noch einmal zusammen. Sie hatte er als Ergänzung zu Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik* verstanden, in welcher das Rokoko neben dem klar umrissenen historischen Genre als Zeit- und Kostümbild nur ganz begrenzt Beachtung fand und so als umfassendes Phänomen unberücksichtigt blieb. Bemerkenswert erschien in diesem Kontext schließlich noch die Tatsache, daß die am häufigsten mit der Rokokorezeption in Verbindung gebrachten Kriterien der malerischen, koloristischen Gestaltung und der historischen Auffassung auch für eine Erneuerung der Historienmalerei gefordert wurden.

Früher als die Autoren schriftlicher Quellen haben sich die Künstler in ihren Bildern mit dem Rokoko auseinandergesetzt. Kennzeichnend für ein „biedermeierliches Rokoko“ war zunächst die Aufnahme von Zopf und Perücke im humoristischen Kontext, als Bildwitz oder Karikatur auf reaktionäre politische Verhältnisse. In Frankreich blühte bereits in den 1830er Jahren eine romantische Rokokorezeption in der Malerei, die einen Umwertungsprozeß einleitete und allmählich auch deutsche Künstler beeinflusste. Blechen und Spitzweg sind hier an erster Stelle zu nennen. Einen geeigneten Nährboden für ein gewandeltes Rokokoverständnis bot die im Aufschwung begriffene Genremalerei, die in Absetzung zur klassizistischen und nazarenischen Kunstdoktrin als zukunftsweisend und lebensnah verstanden wurde. Parallele Entwicklungen des Theaters und des Bühnenbildes insbesondere in München begünstigten die Rokokorezeption in diesem Zusammenhang. Geyer und Flüggen zählten dort zu ihren frühen Vertretern um 1840. Ungefähr zur selben Zeit haben Hosemann und Menzel in Berlin begonnen, ein positives Rokokobild zu verbreiten. Der erste orientierte sich an den Vorbildern der französischen Rokokomalerei, hielt sich in seinen Illustrationen jedoch auch eng an die literarischen Vorlagen, um mal das Rokoko als Idylle, mal als Metapher für das Vergangene und Veraltete oder Verwerfliche vor Augen zu führen. Menzels beeindruckende und umfassende Aufarbeitung der friderizianischen Zeit bereits in den Illustrationen zu Franz Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen gab das Rokoko zum ersten Mal als Epoche zu erkennen. Vorbildlich wirkten seine Methode, akribisch genaue Studien nach Original-

zeugnissen anzufertigen wie auch sein damit verbundener Anspruch auf historische Authentizität, die zudem im Kontext der einsetzenden quellenorientierten Geschichtsforschung eine besondere Aktualität signalisierten. Als Schlüsselwerk der frühen, biedermeierlichen Rokokorezeption wurde Hasenclevers Gemälde *Jobs im Examen* vorgestellt, welches eine Vielzahl der typischen Kriterien, wie Humor, Kritik, Genrecharakter und doch auch eine aufmerksame, würdigende Sicht der früheren Epoche in sich vereint.

Die Rokokomalerei der zweiten Jahrhunderthälfte ließ sich als populäre Modeerscheinung beschreiben, die weniger individuelle künstlerische Maßstäbe als den Publikumsgeschmack widerspiegelte. Ihre Anregungen schöpfte sie aus den gleichzeitigen Rückgriffen in anderen Kunstgattungen, aus dem Kunstgewerbe, der Kleidermode und den Dekorationen, die nach Pariser Vorbild in den 1850er und 1860er Jahren international prägend wirkten. Genau zu dieser Zeit, und damit im weitesten Sinne im Rahmen der Mode, hat sich Menzel noch einmal in großen und kleinformatigen Historien- und Genrebildern intensiv der friderizianischen Epoche zugewandt. Er leistete damit nicht nur einen Beitrag für die theoretischen Überlegungen, in denen nun das Rokoko im historischen Genre akzeptiert wurde, sondern löste eine kaum zu überblickende Nachfolge aus, die sich die Zeit Friedrichs des Großen zum Thema wählte. Zwei typische Auffassungen lassen sich unterscheiden: einerseits die anekdotische Genremalerei, die aus dem Leben des Alten Fritz „plauderte“, andererseits das Historienbild mit Tendenz zur reinen Schlachtenmalerei, welches propagandistisch genutzt wurde. Abgesehen von dieser Frideriziana-Mode haben andere Maler in Berlin, wie Becker, Wisnieski, Amberg oder Borckmann, im Rückgriff auf lokale Vorbilder französischer Rokokomalerei, in der Orientierung an Kostümwerken und durch einen zunehmenden internationalen Austausch das 18. Jahrhundert auf vielfältige Weise im Bild kultiviert.

In München wiesen die Anfänge der Rokokomode innovative und traditionsgebundene Tendenzen auf. Ramberg und Hagn verbanden eine koloristische und malerische Auffassung mit Rokokomotiven, die zukunftsweisend wirkte, Koerle oder Gaisser waren mehr der traditionellen Münchner Genremalerei verpflichtet. Durch kaum variierte Bildthemen veranschaulichten sie die Nachfrage des Publikums, die bestimmten, beliebten Vorwürfen und Bildtypen, wie dem Pendant, den Vorzug gab. Piloty und Diez schließlich vermittelten die entscheidenden künstlerischen Voraussetzungen für die Rokokomode der Malerei, die in München im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt hatte. Ausführliches Kostümstudium und eine authentische bis illusionistische Darstellungsweise einhergehend mit einem dramatischen Handlungsmoment waren die Errungenschaften Pilotys, die seine Schüler übernahmen und ihren Rokokobildern zugrundelegten. Beeindruckend waren die

historischen Genrebilder Benczúrs, die frivolen und emotional verwirrenden Darstellungen Lossows, üppig schwelgend die Salonhistorien von Otto und sentimental verklärend eine so große Zahl anderer Beispiele. Motivierend auf die Rokokomalerei nicht nur hinsichtlich eines erhofften Absatzes, wirkten sich die Aufträge des Bayernkönigs Ludwigs II. für seine Schlösser Linderhof und Herrenchiemsee aus. Er forderte genauestes Quellenstudium nach konkreten Vorbildern des 18. Jahrhunderts. Künstlerisch freier gestalteten die Diez-Nachfolger ihre Werke, in denen besonders auf eine malerische und farbbetonte Qualität viel Wert gelegt wurde. Ihre Themen, die ein ländliches Rokoko popularisierten, stehen in dieser Hinsicht den Kleinmeistern und Feinmalern nahe, die in der Nachahmung der Meissonierschen Miniaturmalerei besonders Furore machten. Ihre Darstellungen hatten darüber hinaus immer wieder Herrenrunden, Kavaliere, Trinkende, Schachspieler, Maler und Kunstkenner, Diskutierende und Lesende zum Gegenstand.

Auch in anderen Kunstzentren als Berlin und München fand die Rokokomode Verbreitung. In Düsseldorf stellten Vautier und Knaus Rokokoszenen neben ihre verklärenden bäuerlichen Idyllen und verwiesen damit auf eine entsprechende Funktion der Bedürfnisbefriedigung. Ländliche und vergangene Welten wurden als Gegenbilder zur eigenen Gegenwart aufgefaßt. Erdmann malte in geglätteter illusionistischer Manier leicht lesbare, anekdotische Gesellschaftsszenen der Rokokozeit, die zeitgenössische Erfahrungsbereiche ansprachen. Auch in Dresden, Frankfurt am Main, Karlsruhe, Danzig und vor allem Wien entsprach man der Rokokomode. Die zunehmende Mobilität von Künstlern und Werken, die damit verbundenen Erleichterungen im Austausch, einhergehend mit wirtschaftlichen Verbesserungen und dem Erstarken einer kaufkräftigen bürgerlichen Schicht, führten zum Entstehen eines durch Konkurrenz und Nachfrage bestimmten Kunstmarktes und machten das Rokoko in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch im europäischen Ausland zu einer der erfolgreichsten historistischen Moden überhaupt.

Im Gegenzug zu Historismus und Mode entwickelte sich auch eine moderne Malerei, die sich nicht dem Konkurrenzdruck und den äußeren Anforderungen vom Publikum, sondern allein künstlerischer Qualität verpflichtete. Dennoch reagierten auch Künstler der sezessionistischen Gruppierungen um die Jahrhundertwende auf die populäre Mode und entdeckten für sich ebenfalls das Rokoko als ein mit modernen Vorstellungen zu vereinbarenden Bildgegenstand. Rokokomotive wurden realistisch oder impressionistisch verpackt, in jugendstilartigen oder symbolistischen Stilisierungen verfremdet.

Für eine Vermittlung der Rokokomode nach „unten“ sorgten schließlich die Popularisierungs- und Trivialisierungsprozesse. Nicht nur in Ausstellungen Publikum und Käufern

zugeführt, wurden viele Rokokobilder dank verbesserter und neuer Reproduktionstechniken spätestens seit den 1870er Jahren massenhaft zum Zwecke des trivialen Wandschmucks nachgedruckt und einer breiten Bevölkerungsschicht zu erschwinglichen Preisen angeboten. Diese Art der Popularisierung dürfte schließlich dem nochmaligen Aufblühen der Rokokomode gegen Jahrhundertende zuträglich gewesen sein.

Trotz aller Untersuchungen und Beschreibungen, die hier die Rokokomode in der Malerei des 19. Jahrhunderts zum ersten Mal umfassend vorstellten, bleibt die Frage doch nicht restlos beantwortet, warum gerade diese Epoche eine derartige Faszination auslöste. Die Verweise auf den veränderten Kunstmarkt, den Konkurrenzdruck, das Spezialistentum oder die Popularisierungsprozesse auf der Basis verbesserter Technologien erklären das Phänomen nicht in seinen ganzen Ausmaßen. Dieses zu thematisieren, bedeutete jedoch ein eigenes wissenschaftliches Unterfangen mit anderen, detaillierteren Aufgabenstellungen und Methoden, die vielleicht die Funktion des Rokokos auch in der Gegenwart einschließen. Gibt es doch auch heute in den populären Medien, in Film und Fernsehen, in der Werbung und der Mode immer wieder Rückwendungen und Zitate aus dem Rokoko. Hier kann nur ein kurzer, zusammenfassender Ausblick noch einmal auf das Publikum verweisen, auf dessen Bedürfnisse und Ansprüche, auf mögliche Einstellungen zu den Inhalten und damit verbunden auf die Botschaften, die die Rokokobilder, egal ob original oder reproduziert, vermittelt haben könnten.

Fragen dieser Art stehen im Zentrum einer volkswissenschaftlichen Bildforschung, die etwas über die Menschen in Erfahrung bringen möchte, Wertungen und Haltungen bloßlegen und die Rolle der Bilder studieren will, solange sie auf die Vorstellungen der Menschen einwirken.<sup>47</sup> Kann sich die moderne Bildforschung auf die Methoden der empirischen Sozialforschung, auf Beobachtungen und Befragungen beziehen, um Auskünfte über die Funktion der Bilder zu erhalten, so erscheinen diese für eine in der Vergangenheit abgeschlossenen Situation als weitestgehend unbrauchbar.<sup>48</sup> Nils-Arvid Bringéus hat jedoch einige allgemeine Kriterien zusammengestellt, die auch mit der Rokokomode verbunden werden können. Für ihn lassen sich die Bildbotschaften der Vergangenheit in drei Kategorien gliedern, in eine re-

---

<sup>47</sup>Die Aufgaben der „Bildlore“ stehen in einem internationalen und zeitlosen Rahmen, sie sollen Wertungen und Haltungen bloßlegen, die Bilder in ihrem Zusammenhang, als Teil des menschlichen Handelns studieren und die Rolle der Bilder untersuchen, solange sie auf Vorstellungen der Menschen einwirken. Nils-Arvid BRINGÉUS, *Volkstümliche Bildkunde*, München 1982, S.9-18

<sup>48</sup>Martin SCHARFE, Rudolf SCHENDA, Fred BINDER, Margret TRÄNKLE, Loni NELKEN, Horst NEISSER, Heinz SCHILLING, *Wandschmuckforschung am Tübinger Ludwig-Uhland-Institut*, in: *Zeitschrift für Volkskunde* 66, 1970, S.87-165; Hannes STURZENEGGER, *Volkstümlicher Wandschmuck in Zürcher Familien. Wesen und Funktion*, Diss. Zürich, Bern 1970; Heinz SCHILLING, *Wandschmuck unterer Schichten. Empirische Untersuchung zu einem kulturellen Phänomen und seiner Vermittlung* (Europäische Hochschulschriften. Reihe XIX, Bd.4), Frankfurt am Main 1971

ligiöse, eine moralische und eine soziale. Die sozialen Botschaften gehen für ihn „letztlich auf mythologische Vorstellungen von einem Dasein zurück, das anders und besser ist als unser eigenes“.<sup>49</sup> Sie sprechen Sehnsüchte an, dieses „Paradise lost“ zurückzugewinnen. Eine Menge Rokokobilder, die mit ihren fêtes galantes, idyllischen Parkszenen und dem sorgenfreien Miteinander ein verlorenes Goldenes Zeitalter thematisieren, entsprechen dieser Kategorie und dürften Anlaß zum Schwärmen und Träumen von einer besseren Zeit gegeben haben. Sie verbildlichen die Utopie eines irdischen Paradieses im Gegensatz zu den religiösen Botschaften, die es ins Jenseits verlagern. Gleichzeitig ist ihnen ein hierarchisches Gesellschaftsverständnis innewohnend, denn die Menschen der Rokokozeit gehörten der absoluten Oberschicht an, die in Luxus und ohne materielle Einschränkungen leben konnte. Sie verweisen auf eine vergangene Ordnung, die Sicherheit vermittelt und offenbar keinen Zweifel über das Richtige und das Gute hervorruft. Szenen aus der friderizianischen Zeit, auch jene, die den Alten Fritz ins Zentrum stellen, fügen sich in diesen Kontext. Einige Darstellungen, wie Liezen-Mayers *Maria Theresia säugt das Kind einer armen Frau* (Abb. 116), gehen in dieser Hinsicht noch weiter, indem sie die Bedürftigkeit der Armen zusätzlich in einen ideellen Kontrast zu den scheinbar besseren und schöneren Menschen der Rokokozeit stellen und diese damit zu Vorbildern machen.

Auch jene erotisch konnotierten Rokokobilder verweisen auf soziale Verhältnisse und Bedürftigkeiten vor allem der Wilhelminischen oder Viktorianischen Epoche. Sie berühren eine moralisch normative Ebene. Während in den unteren Sozialschichten das Verhältnis der Geschlechter doch weniger von Prüderie und Unterdrückung geprägt war, betrachtete man in gehobenen Kreisen das freie Miteinander der „Bauernliebe“ als vulgär.<sup>50</sup> Die bürgerliche Kultur perfektionierte die Umschreibung und Vermeidung von allem, was die Gedanken auf das Geschlechtliche lenken könnte. Gleichzeitig bedurfte es der Kompensation dieses „Notstandes“. Mit dem Rückgriff auf die unwiederbringlich vergangene Epoche des Rokokos, als Standespersonen sich jedoch gefielen, sich in intimen Momenten und erotischen Posen offen zu zeigen, konnte man unverfänglich auf Frivoles anspielen, ohne das moralische Gefüge der Gegenwart ernsthaft in Frage zu stellen.

Dem soziologisch-ethnologischen Konzept der Anlehnung niedrigerer Bevölkerungsschichten an der jeweils nächsthöheren läßt die Rokokomode gerade als symptomatisches Phänomen der Gründerzeit in Erscheinung treten. Der wirtschaftliche Aufschwung vieler nach dem Deutsch-Französischen Krieg ließ die aristokratische Lebensweise zum Vor-

---

<sup>49</sup>BRINGÉUS 1982, S.34

<sup>50</sup>BRINGÉUS 1982, S.134; Gabriele HAEFS, Klaus GILLE, Von Sittenstrenge und Aufbegehren. Die Wilhelminische Zeit, Hamburg 1994, S.25-72

bild werden. Nach der materiellen Verbesserung ersehnte man sich die soziale, welcher mit der Erhebung in den Adelsstand der Weg geebnet werden konnte. Die in den Gemälden abgebildete aristokratische Rokokogesellschaft symbolisiert dieses Bedürfnis. Inhaltlich führte es die ersehnte Daseinssphäre vor Augen, der Besitz teuer bezahlter Gemälde, wie die Kleinmeisterdarstellungen, die ein kennerschaftliches Kunstverständnis suggerierten, demonstrieren diesen Anspruch nach außen. Die Orientierung an bürgerlichen Moden wiederum, setzte die Brauchbarkeit der Rokokobilder, nun als Reproduktionen, auch in unteren Schichten fort.

Vielleicht läßt sich die Rokokomode abschließend noch mit der Gegenüberstellung eines zeitgenössischen Phänomens, der verbreiteten Remake-Produktionen des Filmgeschäfts, erhellen. Übernimmt doch der Film in begrenztem Maße die Funktion von Bildern, denn auch hier werden aktuelle Bedürfnisse befriedigt und Einstellungen offenbar. Wie die Rokokobilder immer wieder geläufige Themen und Motive in illusionistisch geglätteter Manier wiederholten, ohne den Eindruck des Antiquierten hervorrufen zu wollen, so werden auch alte Filme neu eingespielt: „Die Einfallslosigkeit, alte Geschichten aufzuwärmen, statt neue zu erzählen, kann mit einer Krise des Fiktiven in einer Periode der Übermacht des Faktischen zu tun haben; mit Berührungsängsten vor aktuellen Stoffen in ökonomischen und künstlerischen Krisenzeiten. Wenn jede Nachrichtensendung spannender, weil für den Zuschauer existentiell wichtiger ist als der beste Krimi, dann boomen zwangsläufig eskapistische Formen und Bekanntes, Bewährtes, Vertrautes, Vorgekautes. Zeiten der Unsicherheit, des Übergangs haben in der Filmgeschichte stets Phasen verstärkter Remake-Produktion ausgelöst, etwa der Beginn des Tonfilms, des Farbfilms, des Cinemascope-Verfahrens.“<sup>51</sup> So läßt sich hier der Verweis auf den Einsatz der neuen Reproduktionstechnologien des 19. Jahrhunderts mit der Folge eines wahren Rokokobilderbooms in allen Schichten und in jeder Qualität noch einmal bemühen. Und in diesem Sinne mag auch der Übergang zur künstlerischen Moderne am Vorabend von Krieg und gesellschaftlicher Neuordnung zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts das wiederholte Aufblühen und Festhalten an der altbekannten, vertrauten Rokokomode erhellen. Schließlich sind noch die Folgen des Remake-Phänomens denen der Rokokomode strukturell vergleichbar: „Die Strategie ‘Play ist again’ hat einen fragwürdigen kulturpolitischen Effekt. Sie glättet nationale, geographische, historische, soziale und oft auch psychologische Nuancen einer Geschichte zum etablierten Design, made in Hollywood.“<sup>52</sup> Die Entwicklung zu einer „Internationalisierung“ von Kunst einschließlich der Nivellierung regionaler Stilbesonderheiten, die wohl als charakteristisch für das gesamte zwanzigste Jahr-

---

<sup>51</sup> Wolf DONNER, Spiel's noch einmal, Hollywood, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, Mittwoch 30.6.1993, Nr.148, S.27

<sup>52</sup> ebenda.

hundert zu bezeichnen ist, läßt sich am Beispiel der Rokokomode anschaulichst verfolgen. So offenbart sich im Vergleich der Phänomene letztendlich noch einmal die nicht zu unterschätzende Relevanz des wiederbelebten Rokokos für die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts.

## Bibliographie

- ALBRECHT 1968** - Manuel Albrecht, Carl Spitzwegs Malerparadies, Stuttgart 1968, Sonderausgabe Mailand 1979
- ANDREE 1979** - Rolf Andree, Neuerwerbung: Hasenclevers „Arbeiter vor dem Magistrat“, in: Düsseldorfer Museen Bulletin, XI, 1, 1979, S.409-410
- ANWAND 1905/06** - Oskar Anwand, Werner Schuch, in: Westermanns Monatshefte 99, 1905/06, S.107-122
- AULINGER 1992** - Barbara Aulinger, Kunstgeschichte und Soziologie. Eine Einführung, Berlin 1992
- BARTOSCHEK 1989** - Gerd Bartoschek (Bearb.), Schloß Sanssouci. Damenflügel, hrsg. von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, 4. verb. Auflage 1989
- BARTSCH 1909** - Rudolf Hans Bartsch, Vom sterbenden Rokoko, Leipzig 1909
- BAUER 1962** - Hermann Bauer, Rocaille, Berlin 1962
- BAUER/DITTMANN 1963** - Hermann Bauer, Lorenz Dittmann, u. a. (Hrsg.), Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Berlin 1963
- BAUER 1980** - Hermann Bauer, Rokokomalerei. 6 Studien, Itzelsberg 1980
- BAUER/SEDLMAYR 1991** - Hermann Bauer, Hans Sedlmayr, Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992
- BAUER 1982** - Jens-Heiner Bauer, Daniel Nikolaus Chodowiecki. Das druckgraphische Werk, Hannover 1982
- BAUMANN 1988** - Carl-Friedrich Baumann, Licht im Theater. Von der Argant-Lampe bis zum Glühlampenscheinwerfer, Wiesbaden, Stuttgart 1988
- BAUMGART 1975** - Fritz Baumgart, Idealismus und Realismus, Köln 1975
- BAUSINGER 1969** - Hermann Bausinger, Kritik der Tradition, in: Zeitschrift für Volkskunde 65, 1969, S.232-250
- BECKER 1888** - Hermann Becker, Deutsche Maler, Leipzig 1888
- BECKER 1981** - Ingeborg Becker, Theodor Hosemann (1807-1875). Ansichten des Berliner Biedermeier, Diss. Berlin, 1981
- BECKER 1983** - Theodor Hosemann. Illustrator - Graphiker - Maler des Berliner Biedermeier. Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz mit Beständen der Sammlung Wilfried Göpel 1.6.- 23.7.1983, Ausstellung und Katalog: Ingeborg Becker, Wiesbaden 1983
- BECKER 1971** - Wolfgang Becker, Paris und die deutsche Malerei 1750-1840 (Band 10. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung. Arbeitskreis Kunstgeschichte), München 1971
- BEENKEN 1944** - Hermann Beenken, Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944
- BENJAMIN 1963** - Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M. 1963
- BERGSTRÄSSER 1969** - Gisela Bergsträsser, Menzels Zeichnungen zum Rahmen des Flötenkonzerts, in: Berliner Museen. Berichte aus den Staatlichen Museen des Preussischen Kulturbesitzes, NF XIX, H.1, 1969, S.42-45
- BERINGER 1922** - J. A. Beringer, Badische Malerei 1770-1920, Karlsruhe 1922
- BERNHARD 1974** - Marianne Bernhard (Hrsg.), Franz Graf von Pocci. Die gesamte Druckgraphik. Vorwort von Eugen Roth, Donauwörth 1974
- BERNHARD 1979** - Marianne Bernhard (Hrsg.), Fliegende Blätter. Eine Auswahl aus dem ersten Jahrzehnt (1844-1854), Dortmund 1979
- BERNHARD 1983** - Marianne Bernhard, Das Biedermeier. Kultur zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution, Düsseldorf 1983
- BERTHOLD 1968** - Margot Berthold, Weltgeschichte des Theaters, Stuttgart 1968
- BIEDERMANN 1854-1880** - Karl Biedermeier, Deutschland im 18. Jahrhundert, 4 Bände, Leipzig 1854- 1880
- BIERMANN 1914** - Georg Biermann (Hrsg.), Deutsches Barock und Rokoko. Herausgegeben im Anschluß an die Jahrhundertausstellung Deutscher Kunst 1650-1800, 2 Bände, Darmstadt 1914
- BÖHMER 1968** - Günter Böhmer, Die Welt des Biedermeier. Große Kulturepochen in Texten, Bildern und Zeugnissen, München 1968
- BOEHN/FISCHEL 1905** - Max von Boehn, M. Fischel, Die Mode. Menschen und Moden in 19. Jahrhundert, 2 Bände, München 1905, 5. Auflage 1925
- BOEHN 1920** - Max von Boehn, Carl Spitzweg, Bielefeld und Leipzig 1920
- BOEHN o.J.** - Max von Boehn, Biedermeier. Deutschland von 1815 - 1847, Berlin o. J.
- BÖRSCH-SUPAN 1971** - Helmut Börsch-Supan (Bearb.), Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850, Berlin 1971

- BÖRSCH-SUPAN 1975** - Helmut Börsch-Supan, „Die Geschichte der neueren deutschen Kunst“ von Athanasius Graf Raczyński, in: Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, hrsg. von Wulf Schadendorf (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 29), München 1975, S.15-26
- BÖRSCH-SUPAN 1983** - Helmut Börsch-Supan, Watteau und Preussen, in: Bilder vom irdischen Glück. Giorgione. Tizian. Rubens. Watteau. Fragonard. Katalog zur Ausstellung im Weißen Saal des Charlottenburger Schlosses zu Berlin, hrsg. von den Freunden der preußischen Schlösser und Gärten e. V., Berlin 1983, S.53-58
- BÖRSCH-SUPAN 1988** - Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées 1760 - 1870, München 1988
- BÖTH 1988** - Gitta Böth, Kleidungsforschung, in: Rolf W. Brednich (Hrsg.), Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, Berlin 1988, S.153-169
- BORN 1953** - Karl E. Born, Der Wandel des Friedrichbildes in Deutschland während des 19. Jahrhunderts, Diss. Köln 1953
- BRAUN-RONSDORF 1963** - Margarete Braun-Ronsdorf, Modische Eleganz. Europäische Kostümgeschichte von 1789-1929, München 1963
- BRIEGER 1920** - Lothar Brieger, Theodor Hosemann. Ein Altmeister Berliner Malerei. Mit einem Katalog der graphischen Werke des Künstlers von Karl Hobrecker, München 1920
- BRIEGER 1922** - Lothar Brieger, Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei, München 1922
- BRIEGER 1930** - Peter Brieger, Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, Berlin 1930
- BRINGÉUS 1982** - Nils-Arvid Bringéus, Volkstümliche Bilderkunde, München 1982
- BRINGMANN 1982** - Michael Bringmann, Friedrich Pecht (1814-1903). Maßstäbe der deutschen Kunstkritik zwischen 1850 und 1900, Berlin 1982
- BROMMENSCHENKEL 1942** - Karin Brommenschenkel, Berliner Kunst- und Künstlervereine des 19. Jahrhunderts, Diss 1940, Berlin 1942
- BRÜCKMANN 1984** - Remigius Brückmann (Hrsg.), Politische Karikaturen des Vormärz (1815-1848), Europäische Kulturtag Karlsruhe 21. März bis 23. April 1984, Badischer Kunstverein e. V., Karlsruhe 1984
- BRÜCKNER 1967** - Wolfgang Brückner, Trivialer Wandschmuck der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgezeigt am Beispiel einer Bilderfabrik, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1967, Nürnberg 1967, S.117-132
- BRÜCKNER 1969** - Wolfgang Brückner, Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. - 20. Jahrhundert, München 1969
- BRÜCKNER 1973** - Die Bilderfabrik. Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wandschmuckherstellung zwischen 1845-1973 am Beispiel eines Großunternehmens, veranstaltet vom Institut für Volkskunde der Universität Frankfurt am Main und dem Historischen Museum Frankfurt am Main unter Mitwirkung von Christa Pieske, Lübeck, durch Wolfgang BRÜCKNER, Universität Frankfurt am Main, Frankfurt a. M.1973
- BRÜCKNER 1974** - Wolfgang Brückner, Elfenreigen - Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880 - 1940, Köln 1974
- BRÜCKNER 1987** - Wolfgang Brückner, Kunst für alle - Bilder im Volk, in: Werner Busch (Hrsg.), Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, Band 1, München, Zürich 1987, S.336-361
- BRUFORD 1965** - Walter Horace Bruford, Deutsche Kultur der Goethezeit, Konstanz 1965
- BUCHHEIM 1966** - Karl Buchheim, Deutsche Kultur zwischen 1830 und 1870, Frankfurt a. M. 1966
- BÜRGER 1978** - Gottfried August Bürger, Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Nach der Ausgabe von 1788. Mit einem Nachwort von Max Lüthi, Zürich 1978
- BÜTTNER 1981** - Eva Büttner, Zur humoristischen Graphik der Düsseldorfer Malerschule. Die Veröffentlichungen 1830-1850, Diss. Erlangen/Nürnberg 1981
- BURCKHARDT 1842** - Jakob Burckhardt, Die Kunstwerke der Belgischen Städte, Düsseldorf 1842
- BURCKHARDT 1853** - Jakob Burckhardt, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuße der Kunstwerke Italiens, Neudruck der Urausgabe 1853, Leipzig (vor 1937)
- BURCKHARDT/SIEBERT 1992** - Jakob Burckhardt, Aesthetik der bildenden Kunst. Der Text der Vorlesung „Zur Einleitung in die Aesthetik der bildenden Kunst“ aufgrund der Handschriften kommentiert und herausgegeben von Irmgard Siebert, Darmstadt 1992
- BUSCH/BEYRODT 1982** - Werner Busch und Wolfgang Beyrodt (Hrsg.), Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, Band 1, Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1982
- BUSCH 1985** - Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985
- CALOV 1969** - Gudrun Calov, Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Museumskunde, 38. Band 1969

- CHAPEAUROUGE 1977** - Donat de Chapeaurouge, Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 - 1850 und ihre politische Signifikanz, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Band XXXI, Jg. 1977, Berlin 1977, S.115-142
- CHAPEAUROUGE 1990** - Donat de Chapeaurouge, Menzels Friedrichbilder im „Historischen Genre“, in: Ekkehard Mai (Hrsg.), Historienmalerei in Europa, Mainz 1990, S.213-227
- COHEN 1924** - Walter Cohen, Hundert Jahre rheinische Malerei, Bonn 1924
- CYRAN 1979** - E. Cyran, Preußisches Rokoko, Berlin 1979
- DAHLHAUS 1986** - Carl Dahlhaus u. a. (Hrsg.), Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett, München, Zürich 1986
- DERI 1919** - Max Deri, Die Malerei im XIX. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage in zwei Bänden, Berlin 1919
- DEVRIENT 1846** - Eduard Devrient, Dramatische und dramaturgische Schriften. Vierter Band. Briefe aus Paris. 1839. Über Theaterschule, 2. Auflage, Leipzig 1846
- DEVRIENT 1905** - Eduard Devrient, Geschichte der Schauspielkunst, 2. Bd., Berlin 1905
- DIETERLE 1983** - Bernhard Dieterle, Eine Reise nach Cythera. Zur Watteau-Rezeption der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Bilder vom irdischen Glück. Giorgione, Tizian, Rubens, Watteau, Fragonard, Katalog zur Ausstellung im Weißen Saal des Charlottenburger Schlosses zu Berlin, 2. Oktober bis 13. November 1983, hrsg. von den Freunden der preußischen Schlösser und Gärten e. V., Berlin 1983, S.64-69
- DOHME 1884-1892** - Robert Dohme, Barock- und Rokokoarchitektur, 3 Bände, Berlin 1884-1892
- DOLL/ERKEN 1985** - Hans Peter Doll, Günther Erken, Theater. Eine illustrierte Geschichte des Schauspiels, Stuttgart, Zürich 1985
- DOLLINGER 1986** - Hans Dollinger, Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten, München 1986
- DONNER 1993** - Wolf Donner, Spiel's noch einmal, Hollywood, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton, Mittwoch 30.6.1993, Nr.148, S.27
- DONOP 1902** - Lionel von Donop (Bearb.), Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Oelstudien in der Königl. Nationalgalerie, Berlin 1902
- DREY 1910** - Paul Drey, Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie, Stuttgart 1910
- DUNCAN 1976** - Carol Duncan, The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art, New York, London 1976
- EBERLEIN 1936** - Kurt Karl Eberlein, Die Düsseldorfer Malerschule und Immermanns Musterbühne, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch Bd. IX, Frankfurt a. M. 1936, S.228-238
- EBERTSHÄUSER 1976** - Heidi C. Ebertshäuser (Hrsg.), Adolph von Menzel. Das graphische Werk. Mit einem Vorwort von Jens Christian Jensen und einem Essay von Max Liebermann, 2 Bände, München 1976
- EBERTSHÄUSER 1979** - Heidi C. Ebertshäuser, Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule, München 1979
- EBERTSHÄUSER 1983** - Heidi C. Ebertshäuser, Kunsturteile des 19. Jahrhunderts. Zeugnisse - Manifeste - Kritiken zur Münchner Malerei, München 1983
- ECKER 1991** - Jürgen Ecker, Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991
- EDER 1980** - Ruth Eder, Theaterzettel, Dortmund 1980
- ELLWART 1985** - Ursula Ellwart, Menzels Friedrichbilder (1849-1860). Untersuchung zu ihrer zeitgenössischen Rezeption, Diss. Tübingen 1985
- ESCHENBURG 1986** - Barbara Eschenburg, Spätromantik und Realismus. Gemäldekataloge der Bayerischen Staatsgemälde Sammlungen, Band V, München 1986
- EYE/FALKE 1858** - A. von Eye, Jakob Falke (Hrsg.), Kunst und Leben der Vorzeit von Beginn des Mittelalters bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Skizzen nach Originaldenkmälern für Künstler und Kunstfreunde, gezeichnet und radiert von Willibald Maurer, 2. Band, Nürnberg 1858
- FAHNE 1937** - Anton Fahne, Die Düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf 1937
- FAHNE 1937a** - Anton Fahne, Meine Schrift "Die Düsseldorfer Malerschule" und ihre Gegner, Düsseldorf 1937
- FAHNE 1852** - Anton Fahne, Hasenclever's Illustration zur Jobsiade, 2. Aufl. Bonn und Köln 1852
- FALKE 1858** - Jacob Falke, Die deutsche Trachten- und Modenwelt. Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte. 2. Theil. Die Neuzeit, Leipzig 1858
- FALKE 1866** - Jacob Falke, Geschichte des modernen Geschmacks, Leipzig 1866
- FALKE 1871** - Jacob Falke, Die Kunst im Hause. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung, Wien 1871
- FEIST 1986** - Peter H. Feist in Zusammenarbeit mit Thomas Häntzsche, Ulrike Krenzlin und Gisold Lammel, Geschichte der deutschen Kunst 1760 - 1848, Gütersloh (Sonderband) 1986, zuerst Leipzig 1986

- FEIST 1986a** - Peter H. Feist, Adolph Menzel. Ein Realist aus dem Vormärz, in: Gustav Seeber (Hrsg.), Gestalten der Bismarckzeit, Band II, Berlin 1986, S.75-90
- FEIST 1987** - Peter H. Feist in Zusammenarbeit mit Dieter Dolgner, Ulrike Krenzlin und Gisold Lammel, Geschichte der deutschen Kunst 1848 - 1890, Leipzig 1987
- FÖRSTER 1860** - Ernst Förster, Geschichte der deutschen Kunst, Leipzig 1860
- FORSTER-HAHN 1977** - Françoise Forster-Hahn, Adolph Menzel's „Daguerrotypical“ Image of Frederick the Great: A liberal Bourgeois Interpretation of German History, in: Art Bulletin, June 1977, S.242-261
- FRANKE 1934** - Ernst A. Franke, Publikum und Malerei vom Biedermeier zum Impressionismus, Diss. Heidelberg 1934
- FRENZEL 1979** - Herbert A. Frenzel, Geschichte des Theaters. Daten und Dokumente 1470 - 1840, München 1979
- FRODL 1987** - Gerbert Frodl, Wiener Malerei der Biedermeierzeit, Rosenheim 1987
- FRODL/SCHRÖDER 1992** - Gerbert Frodl, Klaus Albrecht Schröder (Hrsg.), Wiener Biedermeier. Maler zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992
- FUCHS 1921** - Eduard Fuchs, Die Karikatur der europäischen Völker, 2 Bde., 4. Auflage München 1921
- GASSEN/HOFMANN 1988** - Richard W. Gassen, Karl-Ludwig Hofmann, Liberalnichtsotfsky und der deutsche Michel. Die Karikatur in der Revolution von 1848/49, Ludwigshafen 1988
- GEISMEIER 1966** - Deutsche Malerei des 19. Jahrhundert, Leipzig 1966
- GEISMEIER 1979** - Willi Geismeyer, Biedermeier. Das Bild vom Biedermeier, Zeit und Kultur des Biedermeier, Kunst und Kunstleben des Biedermeier, Leipzig 1979
- GEISMEIER 1984** - Willi Geismeyer, Die Malerei der deutschen Romantik, Stuttgart 1984
- GERMER 1991** - Stefan Germer, Alte Medien - Neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert, in: Monika Wagner (Hrsg.), Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek bei Hamburg 1991
- GERKENS/ZIMMERMANN 1993** - Gerhard Gerkens und Horst Zimmermann (Hrsg.), Gotthard Kuehl, 1850-1915. Mit Beiträgen von Heike Biedermann, Rachel Esner, Gerhard Gerkens, Dieter Hoffmann, Elmar Jansen, Jens Christian Jensen, Ute Neidhardt, Ausstellung Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, 28. März bis 9. Juni 1993, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck - Behnhaus, 20. Juni bis 22. August 1993, Leipzig 1993
- GIRODIE 1927** - André Girodie, Un peintre de fêtes galantes. Jean-Frédéric Schall (Strasbourg 1752 - Paris 1825), Strasbourg 1927
- GLASSBRENNER 1850** - Adolph Glassbrenner, Die Insel Marzipan, ein Kindermärchen. Mit Illustrationen von Theodor Hosemann, Hamburg 1850
- GOHR 1979** - Siegfried Gohr, Themen und Tendenzen rheinischer Genremalerei, in: Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. III Malerei, Düsseldorf 1979, S.191-208
- GONCOURT 1873-1874** - Edmond und Jules de Goncourt, L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2 Bände, Paris 1873-74
- GRAUTHOFF 1904** - Otto Grautoff, Moritz von Schwind, München 1904
- GRÖSSLEIN 1987** - Andrea Größlein, Die internationalen Kunstaussstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869-1888, Diss. Würzburg 1986, München 1987
- GROTE 1965** - Ludwig Grote (Hrsg.), Historismus und bildende Kunst, München 1965
- GURLITT 1888** - Cornelius Gurlitt, Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung, Dresden 1888
- GURLITT 1887-1889** - Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Italien, Belgien, Holland, Frankreich, England, Deutschland, 3 Bände, Stuttgart 1887-1889
- GURLITT 1924** - Cornelius, Die deutsche Kunst seit 1800, Berlin 1924
- GUROCK 1990** - Elisabeth Gurock, Fließende Gattungsgrenzen in der deutschen Kunstkritik und Malerei des 19. Jahrhunderts, Diss. Münster 1990
- GUYOT/DEBACQ 1837** - Guyot et A. Debacq, Album des Théâtres (Tome Premier), Paris 1837
- HAACK 1922** - Friedrich Haack, Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart, 2 Bde., Esslingen 6. Aufl. 1922
- HÄBERLIN 1855** - C. L. Häberlin, Sanssouci, Potsdam und Umgebung, Berlin, Potsdam 1855
- HAEFS/GILLE 1994** - Gabriele Haefs, Klaus Gille, Von Sittenstrenge und Aufbegehren. Die Wilhelminische Zeit, Hamburg 1994
- HÄRTL-KASULKE 1991** - Claudia Härtl-Kasulke, Karl Theodor Piloty (1826-1886). Karl Theodor Pilotys Weg zur Historienmalerei 1826-1855. (Mit einem kommentierten Katalog seiner Historienbilder), Diss. Freiburg i. Br., München 1991
- HAGEN 1857** - August Hagen, Die Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert. Eine Reihe von Vorlesungen mit erläuternden Beischriften. 2 Theile, Berlin 1857
- HAGER 1989** - Werner Hager, Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim, Zürich, New York 1989
- HAMANN 1914** - Richard Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Leipzig 1914

- HAMMANN 1925** - Richard Hamann, Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus, Leipzig, Berlin 1925
- HANSEN 1970** - Hans Jürgen Hansen, Das pompöse Zeitalter, Oldenburg, Hamburg 1970
- HANSLICK 1880** - Eduard Hanslick, Operncyklus im Foyer des k. k. Opernhauses in Wien. Vierzehn Kompositionen ausgeführt von Moritz von Schwind, München 1880
- HARTAU 1984** - Johannes Hartau, Don Quijotes Ästhetische Feldzüge - das „Erinnerungsblatt“ von Menzel und Hosemann aus dem Jahre 1834, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle III, 1984, hrsg. von Werner Hofmann und Martin Warnke, Hamburg 1984, S.97-98
- HEILMEYER 1914** - A. Heilmeyer, Über Kleinmalerei, in: Die Kunst unserer Zeit. Eine illustrierte Monatschrift für Moderne Kunst, 14. Jg., München 1914, S.65-85
- HEINISCH 1988** - Severin Heinisch, Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Wien, Köln, Graz 1988
- HERDING 1991** - Klaus Herding, Die Moderne: Begriff und Problem, in: Monika Wagner (Hrsg.), Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek bei Hamburg 1991, S.175-196
- HERMAND 1985** - Jost Hermand, Adolph Menzel. Das Flötenkonzert in Sanssouci. Ein realistisch geträumtes Preußenbild, Frankfurt a. M.1985
- HERMAND 1986** - Jost Hermand, Adolph Menzel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1986
- HERMANN 1965** - Georg Hermann, Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit. Eine Sammlung aus Briefen, Tagebüchern, Memoiren, Volksszenen und ähnlichen Dokumenten. Bearbeitung und Bildauswahl Hans Jürgen Hansen. Mit einer Vorbemerkung von Eugen Roth, Oldenburg und Hamburg 1965
- HIMMELHEBER 1988** - Georg Himmelheber, Kunst des Biedermeier 1815 - 1835. Architektur, Malerei, Plastik, Kunsthandwerk, Musik, Dichtung und Mode, Mitarbeit Brigitte Thanner, mit Beiträgen von Karl Otmar Frhr. von Aretin, Saskia Durian-Ress, Walter Dürr, Günter Häntzschel, München 1988
- HIRSCHBERG 1905/1906** - Franz Graf Pocci, in: Zeitschrift für Bücherfreunde. Monatsheft für Bibliographie und verwandte Interessen, hrsg. von Feodor von Zobelitz, 9. Jg. 1905/1906, Heft II, Febr. 1906, S.431-455, 471-483
- HIRTH 1886** - Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstils, München und Leipzig, dritte stark vermehrte Auflage 1886
- HISTORISMUS 1987** - Historismus. Angewandte Kunst im 19. Jahrhundert, Band I, Essays, Künstler und Firmen, Schmuck, Kleinplastik, Staatliche Kunstsammlungen, Kassel 1987
- HOCHHUTH 1991** - Rolf Hochhuth, Menzel. Maler des Lichts, Frankfurt am Main, Leipzig 1991
- HOFMANN 1991** - Werner Hofmann, Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 3. Ausg. 1991 (zuerst 1960)
- HOFSTÄTTER 1963** - Hans H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf, Köln 1963
- HOFSTÄTTER 1965** - Symbolismus und Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen, Köln 1965
- HOHENZOLLERN 1980** - Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Red.), Staatsgalerie Schleißheim. Verzeichnis der Gemälde, München 1980
- HOHENZOLLERN 1992** - Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsg.), Friedrich der Große. Sammler und Mäzen, Ausstellungskatalog Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 28. November 1992 bis 28. Februar 1993, München 1992
- HOJER 1986** - Gerhard Hojer (Hrsg.), König Ludwig II. - Museum Herrenchiemsee, München 1986
- HOLST 1989** - Christian von Holst, Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten der Natur, Staatsgalerie Stuttgart 1989
- HOLZINGER/ZIEMKE 1972** - Ernst Holzinger (Hrsg.), Hans-Joachim Ziemke (Bearb.), Städtisches Kunstinstitut Frankfurt am Main. Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, 2 Bde., Frankfurt am Main 1972
- HOOK/POLTIMORE 1987** - Philip Hook and Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, reprinted 1987
- HÜTT 1983** - Wolfgang Hütt, Johann Peter Hasenclever. Maler und Werk, Dresden 1983
- HÜTT 1984** - Wolfgang Hütt, Die Düsseldorfer Malerschule 1819 - 1869, Leipzig 1984 (Erstausgabe 1964)
- HÜTT 1986** - Wolfgang Hütt, Deutsche Malerei und Graphik 1750 - 1945, Berlin (Ost) 1986
- HÜTTINGER 1986** - Eduard Hüttinger, Richard Muther - Eine Revision, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1984-1986, Beiträge zur Kunst und Kunstgeschichte um 1900, Zürich 1986, S.9-24
- [IGELSHEIMER] 1844** - [Ludwig Igelsheimer], Die belgischen Bilder. Eine Parallele mit der Münchner Schule, in: Jahrbücher der Gegenwart, 1844, S.24-45
- IMMEL 1967** - Ute Immel, Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert, Diss. Heidelberg 1967
- IMMERMANN [1840]** - Karl Lebrecht Immermann, Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken, Leipzig, München o. J., zuerst 1840

- IMMERMANN 1862** - Karl Lebrecht Immermann, Tulifantchen. Ein Heldengedicht in drei Gesängen. Illustriert von Th. Hosemann, Berlin 1862
- IMMERMANN 1887** - Karl Lebrecht Immermann, Düsseldorfer Anfänge. Gesammelte Werke, Bd.I, Berlin, Stuttgart 1887 (Erstausgabe 1843)
- JENSEN 1972** - Jens Christian Jensen (Hrsg.), Carl Spitzweg und sein Münchner Malerkreis. Gemälde aus der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Schweinfurt 1972
- JENSEN 1978** - Jens Christian Jensen, Carl Spitzweg, Köln 4. Auflage 1978
- JENSEN 1982** - Jens Christian Jensen, Adolph Menzel, Köln 1982
- JOHNSON 1986** - E. D. H. Johnson, Paintings of the British Social Scene from Hogarth to Sickert, London 1986
- KAEMMERER 1897** - Ludwig Kaemmerer, Chodowiecki, Bielefeld und Leipzig 1897
- KAISER 1956** - Konrad Kaiser, Adolf Menzel 1815-1905, Berlin 1956
- KALKSCHMIDT 1945** - Eugen Kalkschmidt, Carl Spitzweg und seine Welt, München 1945
- KALNEIN 1979** - Wend Kalnein (Hrsg.), Die Düsseldorfer Malerschule, Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Düsseldorf, Düsseldorf 1979 und Mathildenhöhe Darmstadt 1979, Mainz 1979
- KANT 1984** - Michael Kant (Hrsg.), Die Universität in der Karikatur. Böse Bilder aus der kuriosen Geschichte der Hochschulen, Hannover 1984
- KARLINGER 1966** - Hans Karlinger, München und die Kunst des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Hans Thoma, München 1966
- KELLER 1971** - Harald Keller, Die Kunst des 18. Jahrhunderts, Propyläen Kunstgeschichte, Berlin 1971
- KELLER 1979** - Horst Keller, Deutsche Maler des 19. Jahrhunderts, München 1979
- KERN 1934** - G. J. Kern, Louis Friedrich Sachse, der Begründer des Berliner Kunsthandels. Ein Beitrag zur Geschichte der neueren Berliner Kunst und Kultur, in: Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins. Neue Folge der „Mitteilungen“, Heft 1, Berlin 1934, S.1-12
- KITSON 1967** - Michael Kitson, Barock und Rokoko. Architektur, Plastik, Malerei, Illustration, Zeichnung, Gütersloh 1967 (Originalausgabe London 1966)
- KOCH 1967** - Georg Friedrich Koch, Die Kunstausstellung, Berlin 1967
- KOOPMANN 1993** - Helmut Koopmann, Das Junge Deutschland. Eine Einführung, Darmstadt 1993
- KOOPMANN/SCHMOLL 1971** - Helmut Koopmann, J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1971
- KOSCHATZKY 1977** - Walter Koschatzky, Die Kunst der Zeichnung, Salzburg 1977
- KOSCHATZKY 1992** - Walter Koschatzky (Bearb.), Karikatur und Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik. Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, 5. Juni - 18. Oktober 1992, München 1992
- KOSCHNICK 1985** - Leonore Koschnick, Franz Kugler als Kulturpolitiker, Diss. Berlin 1985
- KOTZEBUE 1803** - August von Kotzebue, Die deutschen Kleinstädter. Ein Lustspiel in vier Akten. 1803, Text und Materialien zur Interpretation besorgt von Hans Schumacher, Berlin 1964
- KOTZEBUE 1806** - August von Kotzebue, Carolus Magnus. Ein Lustspiel in drei Aufzügen. Fortsetzung der deutschen Kleinstädter, 1806, in: Theater, 20. Bd., Wien und Leipzig 1841
- KRAFFT/SCHÜMANN 1969** - Eva Maria Krafft, Carl-Wolfgang Schümann (Bearb.), Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969
- KROLL 1944** - Bruno Kroll, Arthur Kampf, Bielefeld, Leipzig 1944
- KROLLMANN 1967** - Christian Krollmann (Hrsg.), Altpreußische Biographie, Bd.2, 1967
- KUGLER 1838** - Franz Kugler, Beschreibung der Kunstschatze von Berlin und Potsdam, 2 Teile (Teil I: Beschreibung der Gemälde-Galerie des Königlichen Museums, Teil II: Beschreibung der in der Königlichen Kunstammer vorhandenen Kunst-Sammlung), Berlin 1838
- KUGLER 1840** - Franz Kugler, Adolph Menzel, Geschichte Friedrichs des Großen, Berlin 1840
- KUGLER 1847** - Franz Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Großen, 2. Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers umgearbeitet und vermehrt von Dr. Jakob Burckhardt, Berlin 1847, (Erste Auflage von 1837)
- KULTERMANN 1981** - Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, Düsseldorf 1966, ungekürzte Ausgabe Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1981
- KULTERMANN 1987** - Udo Kultermann, Kleine Geschichte der Kunsttheorie, Darmstadt 1987
- KUNZE 1965** - Horst Kunze, Schatzbehälter. Vom besten aus der älteren deutschen Kinderliteratur, Berlin 1965
- LAMMEL 1987** - Gisold Lammel (Hrsg.), Adolph Menzel. Blätter mit Esprit, Humor und Satire, Berlin 1987
- LAMMEL 1988** - Gisold Lammel, Frideriziana und Wilhelmina, Dresden 1988
- LAMMEL 1992** - Gisold Lammel (Hrsg.), Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel, Leipzig 1992
- LAMMEL 1993** - Gisold Lammel, Adolph Menzel und seine Kreise, Dresden, Basel 1993
- LANGE 1894** - Julius Lange, Thorwaldsens Darstellung des Menschen. Ins Deutsche übertragen von Mathilde Mann, Berlin 1894

- LANGEMEYER/UNVERFEHRT 1984** - Gerd Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herweg Guratzsch, Christoph Stölzl (Hrsg.), Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe, München 1984
- LANGER 1992** - Brigitte Langer, Das Münchner Künstleratelier des Historismus, Diss. München, Dachau 1992
- LANKHEIT 1980** - Klaus Lankheit, Revolution und Restauration, Baden-Baden 1980 (zuerst 1965)
- LAUBE 1976** - Dietrich Laube (Hrsg.), Franz Pocci, Frankfurt a. M. 1976
- LENZ 1972** - Werner Lenz, Kleine Geschichte großer Lexika. Ein Beitrag zum „Internationalen Jahr des Buches“, Gütersloh, Berlin, München, Wien 1972
- LIERES UND WILKAU 1899/1900** - G. von Lieres und Wilkau, Kostümfeste am Berliner Hofe einst und jetzt. Ein Beitrag zur Jahrhundertwende, in: Velhagen und Klasings Neue Monatshefte, 14. Jg. 1899/1900, I. Bd., S. 529-546
- LIETZMANN 1968** - Hilda Lietzmann, Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, München 1968
- LINSMAIER 1977** - Paul Michael Linsmaier, Arthur von Ramberg (1819-1875), Diss. München 1977
- LIPP 1986** - Carola Lipp (Hrsg.), Schimpfende Weiber und patriotische Jungfrauen im Vormärz und der Revolution 1848/49, Tübingen 1986
- LÖHNEUSEN 1967** - Wolfgang Freiherr von Löhneusen, Kunst und Kunstgeschmack von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende, in: Hans-Joachim Schoeps (Hrsg.), Das Wilhelminische Zeitalter, Stuttgart 1967, S.87-120
- LUDWIG 1974** - Hans Ludwig, Theodor Hosemann, München 1974
- LUDWIG 1978** - Hans Ludwig (Hrsg.), Franz Burchard Dörbeck, Berlin 1978
- LUDWIG 1977** - Horst Ludwig (Bearb.), Malerei der Gründerzeit. Gemäldekataloge der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Bd.VI, München 1977
- LUDWIG 1986** - Horst Ludwig, Kunst, Geld und Politik um 1900 in München. Formen und Ziele der Kunstfinanzierung und Kunstpolitik während der Prinzregentenära (1886-1912), Berlin 1986
- LÜBKE 1905** - Wilhelm Lübke, Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko, hrsg. von Max Semrau, (Grundriß der Kunstgeschichte, 4. Band, 12. Auflage), Stuttgart 1905
- MANNLICH 1805/1810** - Johann Christian von Mannlich, Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemäldesammlungen zu München und zu Schleißheim, 2 Bde., München 1805, 3. Bd. 1810
- MEIER-GRÄFE** - Julius Meier-Gräfe, Der junge Menzel. Ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands, Leipzig 1904
- MENZEL 1984** - Adolph Menzel. Zeichnungen, Druckgraphik und illustrierte Bücher. Ein Bestandskatalog der Nationalgalerie, des Kupferstichkabinetts und der Kunstbibliothek Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1984
- MEYER 1965** - Georg Meyer, Das Konservationslexikon, eine Sonderform der Enzyklopädie. Ein Beitrag zur Geschichte der Bildungsverbreitung in Deutschland, Diss. Göttingen 1965
- MEYER 1895** - Julius Meyer, Zur Geschichte und Kritik der modernen deutschen Kunst, Leipzig 1895
- MITTELSTRASS 1967** - Eugen Mittelstrass, Bildung und Wissenschaft. Enzyklopädien in historischer und wissenssoziologischer Betrachtung, in: Die wissenschaftliche Redaktion, Heft 4, Mannheim 1967, S.81-104
- MITTLMEIER 1977** - Werner Mittlmeier, Die Neue Pinakothek in München 1843-1854. Planung, Baugeschichte und Fresken. Mit einem Beitrag über die Sammlung Ludwigs I. von Christoph H. Heilmann, München 1977
- MÖLLER 1935** - Adrian Lukas Möller, Wilhelm Amberg, ein vergessener großer deutscher Maler des 19. Jahrhunderts, in: Westermanns Monatshefte, 158, 1935, S.241-244
- MOTTE-HABER 1972** - Helga de la Motte-Haber (Hrsg.), Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst, Frankfurt a. M. 1972
- MÜLLER von KÖNIGSWINTER 1854** - Wolfgang Müller von Königswinter, Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren, Leipzig 1854
- MUNDT 1973** - Barbara Mundt, Historismus, Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen. Katalog des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bd.III, Berlin 1973
- MUNDT 1981** - Barbara Mundt, Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München 1981
- MUTHER 1893-1894** - Richard Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, 3 Bände, München 1893-94
- NATIONALGALERIE 1976** - Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen des 19. Jahrhunderts, Berlin 1976
- NEIDHARDT 1991** - Hans Joachim Neidhardt, Ludwig Richter, Leipzig 1991
- NESTROY 1846-1862** - Johann Nestroy, Freiheit in Krähwinkel. Posse mit Gesang in zwei Abteilungen und drei Akten, in: Komödien, hrsg. von Franz H. Mautner, 3. Band, Komödien 1846-1862, Frankfurt a. M. 1970
- NEUMANN 1896** - Carl Neumann, Der Kampf um die neue Kunst, Berlin 1896

- NIPPERDEY 1983** - Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat, München 1983
- NIPPERDEY 1990** - Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1866-1918. Erster Band. Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990
- NUTZ 1975** - Walter Nutz, Soziologie der trivialen Malerei, Stuttgart 1975
- OLBRICH 1988** - Harald Olbrich (Hrsg.), Geschichte der deutschen Kunst 1890-1918, Leipzig 1988
- OLDENBOURG/RUHMER 1983** - Rudolf Oldenbourg, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. 1. Teil: Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I, neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer, München 1922, Nachdruck München 1983
- OELMÜLLER 1959** - Willi Oelmüller, Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik, Stuttgart 1959
- OESTERREICH 1773** - Matthias Oesterreich, Beschreibung aller Gemählde, Antiquitäten, und anderer kostbarer und merkwürdiger Sachen, so in denen beyden Schlößern von Sans=Souci, wie auch in dem Schloße zu Potsdam und Charlottenburg enthalten sind, Berlin 1773
- OESTERREICH 1775** - Matthias Oesterreich, Beschreibung und Erklärung der Grupen, Statuen, ganzen und halben Brust-Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welcher die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen ausmachen, Berlin 1775
- ORMOND/BLACKETT-ORD 1987** - Richard Ormond, Carol Blackett-Ord u.a., Franz Xaver Winterhalter and the Courts of Europe 1830-70, National Portrait Gallery London, 30 October 1987 - 10 January 1988 and Petit Palais, 11 February - 7 May 1988, London 1987
- OSTINI 1906** - Fritz von Ostini, Wilhelm von Kaulbach, Bielefeld und Leipzig 1906
- PARET 1990** - Peter Paret, Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane, München 1990
- PECHT 1877-1881** - Friedrich Pecht, Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts. Studien und Erinnerungen, 3 Bände, Nördlingen 1877-1881
- PECHT 1887** - Friedrich Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, München 1887
- PECHT 1894** - Friedrich Pecht, Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen, 2. Bd., München 1894
- PETZET/NEUMEISTER 1980** - Werner Petzet, Werner Neumeister, Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs. Ludwig II. und seine Schlösser, München 1980
- PEVSNER 1986** - Nikolaus Pevsner, Die Geschichte der Kunstakademien, München 1986 (Nach der Neuauflage von 1973)
- PIEL 1963** - Friedrich Piel, Das historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst, in: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, Berlin 1963
- PIESKE 1988** - Christa Pieske, Bilder für jedermann. Wandbilddrucke 1840-1940. Mit einem Beitrag von Konrad Vanja, München 1988
- PIETSCH 1896** - Ludwig Pietsch, Ludwig Knaus, Bielefeld und Leipzig 1896
- PILTZ 1976** - Georg Piltz, Geschichte der europäischen Karikatur, Berlin (Ost) 1976
- POCCI 1926** - Franz Pocci, Das Werk des Künstlers Franz Pocci. Ein Verzeichnis seiner Schriften, Kompositionen und graphischen Arbeiten, München 1926
- POCHAT 1986** - Götz Pochat, Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986
- POR/RADNOTI 1990** - Peter Por, Sándor Radnoti (Hrsg.), Stilepoche. Theorie und Diskussion. Eine interdisziplinäre Anthologie von Winckelmann bis heute, Frankfurt a. M., Bern, New York, Paris 1990
- PRAUSE 1984** - Marianne Prause, Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1967-1979, mit Nachträgen zu den Jahren 1940-1966, München 1984
- PÜTTMANN 1839** - Hermann Püttmann, Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereins im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte, Leipzig 1839
- RACZYNSKI 1836-1841** - Athanasius Graf Raczyński, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Aus dem Französischen übersetzt von Friedrich Heinrich von der Hagen, 3 Bände, Berlin 1836-1841
- RAVE 1955** - Paul Ortwin Rave, Holzschnitte zu den Werken Friedrichs des Großen von Adolph Menzel, Berlin 1955
- REBER 1884** - Franz Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Leipzig 1884
- REGNET 1879** - Carl Albert Regnet, München in guter alter Zeit. Nach authentischen Quellen culturgeschichtlich geschildert, München 1879, Nachdruck München o.J.
- RIEGEL 1876** - Hermann Riegel, Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst, Hannover 1876
- RIEGL 1893** - Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893
- RISCH 1986** - Marianne Risch, Die Druckgraphik englischer Genremaler und die Düsseldorfer Malerschule 1920-1850, Diss. Kiel 1986
- ROEBLING 1971** - Hilmar Roebeling, Zur Kunsttheorie F. Th. Vischers, in: Helmut Koopmann und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd.1, Frankfurt a. M. 1971, S.97-112
- ROENNEFAHRT 1960** - Günther Roennefahrt. Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle, München 1960

- ROSELT 1966** - Christoph Roselt, „Arbeiter und Stadtrat“ von Johann Peter Hasenclever, in: Romerike Berge. Zeitschrift für Heimatpflege im Bergischen Land, Heft 2, Nov. 1966, S.73-79
- ROSENBERG 1879** - Adolf Rosenberg, Die Berliner Malerschule 1819-1879, Berlin 1879
- ROSENBERG 1887** - Adolf Rosenberg, Die Münchener Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871, Leipzig 1887
- ROSENBERG 1890** - Adolf Rosenberg, Aus der Düsseldorfer Malerschule. Studien und Skizzen, Leipzig 1890
- ROSENBERG 1894** - Adolf Rosenberg, Geschichte der Modernen Kunst. Zweite ergänzte Ausgabe, 2. und 3. Band, Leipzig 1894
- ROSENBERG 1901** - Adolf Rosenberg, Hermann Prell, Bielefeld und Leipzig 1901
- ROSENHAGEN 1908** - Hans Rosenhagen (Hrsg.), Uhde. Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen, Stuttgart und Leipzig 1908
- RÜMANN 1975** - Arthur Rümman, Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland, 1790-1860, Leipzig 1930, Nachdruck Osnabrück 1975
- RÜRUP 1984** - Reinhard Rürup, Deutschland im 19. Jahrhundert. 1815-1871, Göttingen 1984
- SCHAARSCHMIDT 1902** - Friedrich Schaarschmidt, Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert, Düsseldorf 1902
- SCHACK 1881** - Graf Adolf von Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1881
- SCHARFE/SCHENDA 1970** - Martin Scharfe, Rudolf Schenda, Fred Binder, Margret Tränkle, Loni Nelken, Horst Neisser, Heinz Schilling, Wandschmuckforschung am Tübinger Ludwig-Uhland-Institut, in: Zeitschrift für Volkskunde 66, 1970, S.87-165
- SCHASLER 1886** - Max Schasler, Ästhetik. Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst, 2 Bände, Leipzig, Prag 1886
- SCHEFFLER 1927** - Karl Scheffler, Geschichte der europäischen Kunst im 19. Jahrhundert, Berlin 1927
- SCHILLING 1971** - Heinz Schilling, Wandschmuck unterer Sozialschichten. Empirische Untersuchungen zu einem kulturalen Phänomen und seiner Vermittlung, Bern, Frankfurt a. M. 1971
- SCHIVELBUSCH 1986** - Wolfgang Schivelbusch, Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1986 (zuerst München, Wien 1983)
- SCHLINK 1982** - Wilhelm Schlink, Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz (Frankfurter historische Vorträge, H.8), Wiesbaden 1982
- SCHMALENBACH 1981** - Fritz Schmalenbach, Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935, neu verlegt Bern 1981
- SCHMARSOW 1897** - August Schmarsow, Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur, Leipzig 1897
- SCHMIDT 1958** - Werner Schmidt, Menzel und Watteau, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1958, S.317-324
- SCHMOLL 1970** - J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang - Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt, Köln 1970, S.77-95
- SCHNEIDER 1988** - Norbert Schneider, Kunst und Gesellschaft: Der sozialgeschichtliche Ansatz, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hrsg. von Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer und Martin Warnke, 3. durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin 1988, S.305-331
- SCHOCH 1979** - Rainer Schoch, Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz. Klaus Lankheit zum 65. Geburtstag, in: Städel Jahrbuch, hrsg. von Klaus Gallwitz und Herbert Beck, NF Bd.7, München 1979, S.171-186
- SCHÖNBERGER/SOEHNER 1963** - Arno Schönberger, Halldor Soehner, Die Welt des Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, München 1959, 2. Aufl. 1963
- SCHÖNE/VRIESEN 1959** - Günter Schöne, Hellmuth Vriesen, Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert, Katalog der Ausstellung im Theatermuseum München, München 1959
- SCHOEPS 1967** - Hans Joachim Schoeps (Hrsg.), Zeitgeist im Wandel. Das Wilhelminische Zeitalter, Stuttgart 1967
- SCHRÖTER 1954** - Schröter, Maler und Galerie: Das Verhältnis der Maler zu den öffentlichen Galerien Deutschlands im 19. Jahrhundert, Diss. Berlin (West) 1954
- SCHROTT 1963** - Ludwig Schrott, Biedermeier in München. Dokumente einer schöpferischen Zeit, München 1963
- SCHULTZ 1888** - J. Theodor Schultz, Die Gemälde der Schwabe-Stiftung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1888
- SCHULTZ 1982** - Klaus Schultz (Hrsg.), Münchner Theaterzettel 1807-1982. Altes Residenztheater, Nationaltheater, Prinzregenten-Theater, Odeon, München, New York, London, Paris 1982
- SCHUMANN 1885** - Paul Schumann, Barock und Rococo. Studien zur Baugschichte des 18. Jahrhunderts. Mit besonderem Bezug auf Dresden, Leipzig 1885
- SCHUSTER 1990** - Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Zwischen Romantik und Realismus, München 1990 (zugleich Ausstellungskatalog Nationalgalerie Berlin 31.8. - 4.11.1990)

- SCHWARZE 1978** - Michael Schwarze, Eine lustige Gesellschaft. 100 Münchener Bilderbogen in einem Band, Zürich 1978
- SCHWEERS 1981** - Hans F. Schweers, Gemälde in deutschen Museen. Katalog der in der Bundesrepublik Deutschland ausgestellten Werke, 2 Bände, München, New York, London, Paris 1981
- SCHWEERS 1986** - Hans F. Schweers, Genrebilder in Deutschen Museen. Verzeichnis der Künstler und Werke, München, New York, London, Paris 1986
- SCHWIND 1986** - Moritz von Schwind. Briefe 1822-70, Leipzig 1986
- SEIDEL 1908** - Paul Seidel, Fritz Werner als preußischer Geschichtsmaler. Ein Gedenkblatt, in: Hohenzollern=Jahrbuch, 12. Jg., Berlin, Leipzig 1908, S.62-69
- SEMPER 1860-63** - Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, 2 Bände, München 1860-63
- SENGLE 1971** - Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848, Band I, Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel, Stuttgart 1971
- SOINÉ 1990** - Knut Soiné, Johann Peter Hasenclever. Ein Maler im Vormärz, Neustadt /Aisch 1990
- SPRINGER 1858** - Anton Springer, Geschichte der bildenden Künste im 19. Jahrhundert, Leipzig 1858
- SPRINGER 1867** - Anton Springer, Der Rococostil, in: Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Berlin 1867, S.241-282
- STAROBINSKI 1988** - Jean Starobinski, Die Erfindung der Freiheit. 1700-1789, Frankfurt a. M. 1988
- STENDHAL** - Stendhal, Promenades dans Rome, 1827-1828, Band 1, Paris 1931, Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1968
- STERNBERGER 1974** - Dolf Sternberger, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Düsseldorf, Hamburg 1938, Ausgabe 1974
- STURZENEGGER 1970** - Hannes Sturzenegger, Volkstümlicher Wandschmuck in Zürcher Familien. Wesen und Funktion, Diss. Zürich, Bern 1970
- SUHR 1985** - Norbert Suhr, Christian Lotsch, Philipp Veit und Eduard von Steinle. Zur Künstlerkarikatur des 19. Jahrhunderts, Diss. Worms 1985
- TEEUWISSE 1986** - Nicolas Teeuwisse, Vom Salon zur Sezession: Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne, 1871-1900, Berlin 1986
- TIMM 1988** - Regine Timm (Hrsg.), Buchillustration im 19. Jahrhundert, Wiesbaden 1988
- TREUHERZ 1993** - Julian Treuherz, Victorian Paintings, London 1993
- TRIER/WEYRES 1979** - Eduard Trier, Willy Weyres (Hrsg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd.3, Malerei, Düsseldorf 1979
- TROLL 1914** - Alexander Troll, Arthur Kampf. Eine Kunstgabe für das deutsche Volk, hrsg. von der Freien Lehrervereinigung für Kunstpflege, Mainz 1914
- TSCHUDI 1899** - Hugo von Tschudi, Kunst und Publikum. Rede zur Feier des allerhöchsten Geburtstages seiner Majestät des Königs, Berlin 1899
- TSCHUDI 1906** - Hugo von Tschudi (Hrsg.), Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin 1906, 2 Bände, München 1906
- UECHTRITZ 1839/1840** - Friedrich von Uechtritz, Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben, 2 Bände, Düsseldorf 1839-40
- UHDE-BERNAYS 1920** - Hermann Uhde-Bernays, Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst, 9. vermehrte Auflage, München 1920
- UHDE-BERNAYS** - Hermann Uhde-Bernays, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert. 2. Teil: 1850-1900, neu herausgegeben von Eberhard Ruhmer, 1922, revidierte Neuauflage München 1983
- VISCHER 1845-1851** - Friedrich Theodor Vischer, Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen zum Gebrauch für Vorlesungen, 3 Bände, Reutlingen 1845-1851
- VOLBEHR 1908** - Theodor Volbehr, Arthur Kampf, in: Westermanns Monatshefte 104, 1908, S.463-481
- WACKERMANN 1969** - Erwin Wackermann, Münchhauseniana. Bibliographie der Münchhausen-Ausgaben und Münchhausiaden. Mit einem Beitrag zur Geschichte der frühen Ausgaben, Stuttgart 1969
- WAETZOLDT 1921** - Wilhelm Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker. Von Sandrart bis Rumohr, Leipzig 1921
- WAETZOLDT 1927** - Wilhelm Waetzoldt, Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht, Leipzig 1927
- WAGNER 1991** - Monika Wagner (Hrsg.) Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek bei Hamburg 1991
- WEHINGER 1988** - Brunhilde Wehinger, Paris - Crinoline. Zur Faszination des Boulevardtheaters und der Mode im Kontext der Urbanität und der Modernität des Jahres 1857, München 1988
- WEIGL 1960** - Eugen Weigl, Die Münchner Volkstheater im 19. Jahrhunderts. 1817 - 1900, München 1960
- WEIGMANN 1906** - Otto Weigmann (Hrsg.), Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart und Leipzig 1906
- WEISS 1860-1872** - Hermann Weiss, Kostümkunde, 3 Teile, Stuttgart 1860-1872

- WENDLAND 1987** - Henning Wendland, Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart, Aargau 1987
- WICHMANN 1984** - Siegfried Wichmann, Das Große Spitzweg Album, Herrsching 1984
- WICHMANN 1985** - Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg und die französischen Zeichner Daumier, Grandville, Gavarni, Doré, Ausstellung Haus der Kunst München, 23. November 1985 - 2. Februar 1986, München 1985
- WICHMANN 1991** - Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte, Frankfurt a. M., Berlin 1991
- WIEGMANN 1856** - Rudolph Wiegmann, Die königliche Kunst=Akademie zu Düsseldorf. Ihre Geschichte, Einrichtung und Wirksamkeit und die Düsseldorfer Künstler, Düsseldorf 1856
- WIENBARG 1834** - Ludolf Wienbarg, Ästhetische Feldzüge. Dem jungen Deutschland gewidmet, Hamburg 1834, neu hrsg. von Walter Dietze, Berlin und Weimar 1964
- WILDEROTTER/POHL 1991** - Hans Wilderotter und Klaus-D. Pohl (Hrsg.), Der letzte Kaiser. Wilhelm II. im Exil, Deutsches Historisches Museum Berlin, Gütersloh, München 1991
- WIRTH 1965** - Irmgard, Mit Adolph Menzel in Berlin, München 1965
- WIRTH 1965 a** - Irmgard Wirth, Adolph Menzel 1815-1905. Kat. Ausst. Haus am Tiergarten, Berlin 1965
- WIRTH 1990** - Irmgard Wirth, Berliner Maler im 19. Jahrhundert, Berlin 1990
- WITH 1979** - Christopher B. With, Adolph von Menzel and the German Revolution of 1848, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 42, 1979, S.2-3
- WITH 1975** - Christopher Becker With, Adolph Menzel, Diss. Los Angeles 1975
- WITTINGHAUSEN 1964** - Arty Wittinghausen, Kunstfahrt nach Krähwinkel, in: Alte und moderne Kunst 9, 1964, Nr.7, S.33-35
- WÖLFFLIN 1888** - Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München 1888
- WÖLFFLIN 1912** - Heinrich Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1912
- WÖLFFLIN 1915** - Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915). Mit einer Revision von 1933 als Nachwort, Basel, 13. Aufl. 1963
- WOLF 1982** - Sylvia Wolf, Politische Karikaturen in Deutschland 1848/49, Diss. München 1982
- WOLFF 1914** - Hans Wolff (Hrsg.), Oskar Bie (Einl.), Adolph von Menzels Briefe. Mit sechzehn Zeichnungen und den zu den Briefen gehörigen Federzeichnungen des Meisters, Berlin 1914
- WOLTMANN 1878** - Alfred Woltmann, Die Einkehr in das Volkstum, in der Sammlung: „Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte“, Berlin 1878
- WOLTMANN/WOERMANN 1888** - Alfred Woltmann, Karl Woermann (Hrsg.), Geschichte der Malerei, III. Die Malerei von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhundert, 3. Band, 2. Hälfte, Leipzig 1888
- WUSTMANN 1912** - Gustav Wustmann, Christian Gottfried Heinrich Geißler, der Zeichner der Leipziger Völkerschlacht, Leipzig 1912
- ZACHARIÄ 1840** - Just Friedrich Wilhelm Zachariä, Der Renommiste. Ein scherzhaftes Heldengedicht. Mit acht Federlithographien von Th. Hosemann, Berlin 1840
- ZAHN 1873** - Albert von Zahn, Barock, Rococo und Zopf, in: Zeitschrift für Bildende Kunst. Mit dem Beiblatt Kunst-Chronik, hrsg. von Carl von Lützow, 8. Band, Leipzig 1873, S.1-11, 33-44
- ZANGS 1992** - Christiane Zangs, Die künstlerische Entwicklung und das Werk Adolph Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik, Diss. Aachen 1987, Aachen 1992
- ZIEGLER 1899** - Theobald Ziegler, Die geistigen und sozialen Strömungen des Neunzehnten Jahrhunderts, Berlin 1899
- ZUR WESTEN 1912** - Walter von Zur Westen, Berlins graphische Gelegenheitskunst, Berlin 1912
- ZWEIG 1924** - Marianne Zweig (Hrsg.), Zweites Rokoko. Innenräume und Hausrat in Wien um 1830 - 1860, Wien 1924

*Ausstellungskataloge*

(sofern ohne Herausgeber- oder Autorenangaben)

- ANTWERPEN 1976** - Gustaf Wappers en zijn School, Ministerie van Nederlands Cultuur, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 26 juni tot 29 augustus 1976, Antwerpen 1976
- BERLIN 1891** - Oskar Wisnieski in der Königlichen National-Galerie 4. Dezember 1891 - 14. Januar 1892, Berlin 1891
- BERLIN 1896** - Internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1896. Zur Feier des 200-jährigen Bestehens der Königlichen Akademie der Künste, Katalog 4. Auflage, Berlin (1942)
- BERLIN 1983** - "...und abends in Verein". Johann Gottfried Schadow und der Berlinische Künstler-Verein, 1814-1840, Berlin Museum 17. Septemer bis 30. Oktober 1983, Berlin 1983
- BERLIN 1986** - Friedrich der Große, Ausstellung des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz anlässlich des 200. Todestages von König Friedrich II. von Preußen, Berlin 1986
- DARMSTADT 1976** - Akademie - Sezession - Avantgarde um 1900. Ein Dokument deutscher Kunst - Darmstadt 1901-1976, Kunsthalle Darmstadt 22. Oktober 1976 bis 30. Januar 1977, Darmstadt 1976
- FRANKFURT A. M. 1987** - Friedrich der Grosse. Sein Bild im Wandel der Zeiten. Ausstellung einer Auswahl druckgraphischer Bildnisse Friedrichs des Großen und seiner Zeit vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart zur 200. Wiederkehr seines Todestages, 12. November 1986 bis 15. Februar 1987, Historisches Museum, Frankfurt am Main 1987
- INGELHEIM 1990** - Biedermeier in Wien 1815-1848. Sein und Schein einer Bürgeridylle, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Rahmen der Internationalen Tage Ingelheim, Museum-Altes-Rathaus, Ingelheim am Rhein 29. April bis 24. Juni 1990, Mainz 1990
- KARLSRUHE 1984** - Spitzweg, Schwind, Schleich. Biedermeier und Vormärz. Gesichter einer Epoche, Europäische Kulturtag Karlsruhe, Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais 14. April bis 24. Juni 1984, Karlsruhe 1984
- LYON 1993** - Ernest Meissonier. Rétrospective, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 25 mars - 27 juin 1993, Paris 1993
- MARSEILLE 1987** - Adolphe Monticelli (1824-1886). Centre de la Vieille Charité Marseille, 12 Octobre 1986 - 4 Janvier 1987
- MÜNCHEN 1979** - Die Münchner Schule 1850-1914, Bayerische Staatsgemäldesammlung und Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e. V., 28. Juli bis 7. Oktober 1979, München 1979
- MÜNCHEN 1979 a** - Zwei Jahrhunderte Englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680 bis 1880, Haus der Kunst München, 21. November 1979 bis 27. Januar 1980, München 1979
- POTSDAM 1986** - Friedrich II. und die Kunst. Ausstellung zum 200. Todestag, 2 Bände, 19. Juli bis 12. Oktober 1986, Neues Palais in Sanssouci, hrsg. von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Potsdam 1986
- POTSDAM 1993** - Potsdamer Schlösser und Gärten. Bau- und Gartenkunst vom 17. bis 20. Jahrhundert, Ausstellung 26. Juni bis 22. August 1993, Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci 1993
- SCHWEINFURT 1981** - Adolph Menzel. Realist - Historist - Maler des Hofes. Gemälde, Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, und aus der Kunsthalle Bremen, ergänzt durch die Bestände der Kunsthalle Kiel, des Museums für Kunst und Kulturgeschichte zu Lübeck, Schweinfurt 1981
- WIEN 1985** - Graphische Sammlung Albertina. Adolph von Menzel 1805-1905. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen aus der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Deutsche Demokratische Republik. 304. Ausstellung 28. Februar bis 8. April 1985, Wien 1985

## *Lexika und Nachschlagewerke*

- BOETTICHER 1891/1901** - Friedrich von Boetticher. Malerwerke des 19. Jahrhunderts, 2 Bände, Dresden 1891-1901
- BROCKHAUS** - Brockhaus Konversationslexikon, verschiedene Ausgaben von der ersten bis zur neuesten Auflage
- BRUCKMANN 1981/1983** - Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert in 4 Bänden, München 1981-1983
- BRUCKMANN 1993/1994** - Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19./20. Jahrhundert (Geburtsjahrgänge 1871-1900), 5. Bd., München 1993, 6. Bd. München 1994
- BUSSE 1977** - Joachim Busse, Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1977
- DICTIONNAIRE** - Dictionnaire de L'Académie Francaise, Supplément, sixième edition Paris 1842
- ENCYCLOPEDIA** - Encyclopediia Universale dell'Arte, Venezia, Roma 1963
- HERDER** - Herders Conversations-Lexikon. Kurze aber deutliche Erklärung von allem Wissenswerthen aus dem Gebiete der Religion, Philosophie, Geschichte, Geographie, Sprache, Literatur, Kunst, Natur- und Gewerbekunde, Handel, der Fremdwörter und ihrer Aussprache, Freiburg 1854-1857
- HERDER-LEXIKON** - Lexikon der Kunst. Architektur. Malerei, Architektur, Bildhauerkunst, Freiburg, Basel, Wien 1989
- LEXIKON DER KUNST** - Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Leipzig 1968-1978, Nachdruck Berlin 1983
- MEYER** - Meyers Konversationslexikon, verschiedene Ausgaben von der ersten bis zur neuesten Auflage
- MÜHLFAHRT 1980** - Leo Mühlfahrt, Kleines Lexikon Karlsruher Maler, Karlsruhe 1980
- MÜLLER/SINGER** - Hermann Alexander Müller (Bearb.), Hans Wolfgang Singer (Hrsg.), Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, 6 Bände, 3. umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage, Frankfurt a. M. 1894-1922
- NAGLER** - Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc. Bearbeitet von Dr. G. K. Nagler, München 1840
- PIERER** - Universal-Lexikon der Gegenwart oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe, bearb. und hrsg. von H. A. Pierer, 3. Auflage Altenburg 1849-1852; Pierers Konversationslexikon 7. Auflage, Stuttgart 1892
- SEUBERT** - A. Seubert, Allgemeines Künstler-Lexicon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler, zweite Auflage, umgearbeitet und ergänzt, 3 Bände, Frankfurt a. M. 1882
- SPAMER** - Illustriertes Konversationslexikon. Vergleichendes Nachschlagebuch für den täglichen Gebrauch. Hausschatz für das deutsche Volk und „Orbis pictus“ für die studierte Jugend, Leipzig, Berlin 1878
- THIEME-BECKER** - Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexicon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände, Leipzig 1907-1950
- VOLLMER** - Hans Vollmer (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, 6 Bände, Leipzig 1953

## *Zeitschriften*

- DAHEIM** - Daheim. Hrsg. von Rob. König, TH. Herm. Pantenius u. a., Jg. 1-61, Leipzig und Bielefeld 1865-1925
- DEUTSCHES KUNSTBLATT** - Deutsches Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine, hrsg. von Friedrich Eggers, Jg. 1-9, Leipzig 1850-1859
- DIOSKUREN** - Die Dioskuren. Zeitschrift für Kunst, Kunstindustrie und künstlerisches Leben. Redaktion Max Schasler, Jg. 1-20, Berlin 1856-1875
- DÜSSELDORFER MONATSFESTE** - Düsseldorfer Monatshefte mit Illustrationen von Camphausen, Canton, Lorenz Clasen, Fröhlich, Hasenclever, Hildebrandt, Hosemann (Berlin), Hübner, Jordan, Krafft, Lessing, Leutze, Lilotte, Meyer (von Bremen), von Vormann, Ritter, Saal, Scheuren, Schrödter, Schwingen, Sonderland, Tidemand, Wieschbrink und mehrern Anderen. Redigiert von Lorenz Clasen, Düsseldorf 1847-1861

- FLIEGENDE BLÄTTER** - Fliegende Blätter, Hrsg. S. Braun und F. Schneider, München 1845-1846
- GARTENLAUBE** - Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt, Red. Ferd. Stolle, Jg. 1-80, Leipzig 1853-1932
- KLADDERADATSCH** - Kladderadatsch. Organ für und von Bummler (Jg. 3ff: Humoristisch-satyrisches Wochenblatt), Red. E. Dohm, Berlin 1848-1944
- KUNSTBLATT** - Kunstblatt, hrsg. von Ludwig von Schorn, später von Ernst Förster, Franz Kugler, Jg. 1816-1849, Tübingen, Stuttgart 1816-1849
- KUNSTCHRONIK** - siehe Zeitschrift für bildende Kunst
- KUNST FÜR ALLE** - Die Kunst für Alle, hrsg. von Friedrich Pecht, später Fr. Schwartz, Jg.1-60, München 1885-1945
- KUNST UND KÜNSTLER** - Kunst und Künstler, Bd. 1-32, Berlin 1902/03-1933
- KUNST UND LEBEN** - Kunst und Leben, Jg.1-3, Stuttgart 1877/78-1880
- KUNST UNSERER ZEIT** - Die Kunst unserer Zeit. Chronik des modernen Kunstlebens, Red. E. Hanfstaengl, Jg. 1-23, München 1889/90-1912
- MODERNE KUNST** - Moderne Kunst. Illustrierte Zeitschrift, hrsg. von Richard Bong, Berlin 1886-1902
- MUSEUM** - Museum. Blätter für bildende Kunst, red. von Franz Kugler, Jg. 1-5, Berlin 1833-1837
- ÜBERLAND UND MEER** - Über Land und Meer, Red. Otto Baisch, Jg. 1-65, Stuttgart 1858-1923
- VELHAGEN & KLASINGS MONATSHEFTE** - Velhagen und Klasings (neue) Monatshefte, Jg. 4ff, Leipzig 1889/90ff
- WESTERMANN'S MONATSHEFTE** - Westermann's illustrierte deutsche Monatshefte für das gesamte geistige Leben der Gegenwart, Bd.1-139, Braunschweig 1856-1925
- ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST** - Zeitschrift für bildende Kunst. Mit dem Beiblatt **KUNST-CHRONIK**, hrsg. von Carl von Lützwow, Leipzig 1866-1932

## Künstlerverzeichnis

Dieses Künstlerverzeichnis erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Aufgeführt sind Maler des 19. Jahrhunderts, die im Verlauf ihres Lebens das Rokoko im weitesten Sinne auf irgendeine Weise in ihren Bildern verarbeitet haben. Die in der Arbeit erwähnten Künstler sind fettgedruckt und, falls vorhanden, mit einem Abbildungsverweis versehen.

### Abkürzungen:

Bö	Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, 2 Bände, Dresden 1891-1901
Busse	Joachim Busse, Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1977
CD	Carol Duncan, The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art, Diss. New York, London 1976
HH	J. Theodor Schultz, Die Gemälde der Schwabe-Stiftung in der Hamburger Kunsthalle. Erste größere Sammlung englischer Ölbilder auf dem Continent in Verbindung mit Werken von ausgewählten deutschen, französischen und belgischen Meistern. Ein historisch-kritischer Rundgang, Hamburg 1888
HP	Philip Hook and Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, reprinted 1987
MS	Hermann Alexander Müller (Bearb.), Hans Wolfgang Singer (Hrsg.), Allgemeines Künstler-Lexicon. Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. Dritte umgearbeitete und bis auf die neueste Zeit ergänzte Auflage, 6 Bände, Frankfurt a. M. 1896-1922
MüMa	Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert in vier Bänden, München 1981-1983
Seub	A. Seubert, Allgemeines Künstler-Lexicon oder Leben und Werke der berühmtesten bildenden Künstler. Zweite Auflage, umgearbeitet und ergänzt, 3 Bände, Frankfurt a. M. 1882
TB	Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bände, Leipzig 1907-1950
Voll	Hans Vollmer (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, 6 Bände, Leipzig 1953

### Schlüssel:

Name, Vorname(n), Lebens- oder Tätigkeitsdaten, Studien-, Schaffensorte oder Nationalität, bevorzugte Bildgattungen, Literaturverweise [], Abbildungsverweise.

ACHILLE-Fould, Georges (18.-.....), Französin, Kostümgenre 16.-18. Jh. [TB],  
 AERNI, Franz Theodor (1853-1918), schweizer Landschaftsmaler in Rom [HP, TB]  
 AGTHE, Curt (1862-.....), Berlin, Genre [TB]  
 ALBRECHT, Carl (1859-1927), Porzellanmaler, Stilleben [TB, Voll]  
 L'ALLEMAND, Sigmund (1840-.....), Wien, Schlachten- und Bildnismaler, Reiter, Hist. [MS, Seub, TB]  
 ALVAREZ, Luis (1836-1901), Madrid, Rom, Genre, Kostüm, Hist. [HP, MS]  
**AMBERG**, Wilhelm August Lebrecht (1822-1899), Berlin, Genre [MS, TB], Abb.90  
**ANDREOTTI**, Federigo (1847-1930), Rom, Florenz, Genre [MS, TB], Abb.219  
**ANDREWS**, Henry (tätig 1830-1868), Brite, Genremaler, fälschte Watteaubilder [HP, TB], Abb.236  
 ANGELI, Heinrich von (1840-.....), Wien, Düsseldorf, Historie, Genre, Kostümgenre [TB]  
 ANTONIO, Cristobal de (spätes 19.Jh.), Spanier, Paris, Genremaler [HP, TB]  
**APPERT**, Pauline (1810-.....), Französin, Pastell- und Miniaturmalerin [HP, TB], Abb.232  
 ARONS, Philipp (1821-1902), Berlin, Porträt, Genre [MS, TB]  
 AUGUSTE, Jules-Robert (....-.....), Franzose, Bildhauer, Genre [CD, TB]  
 AURELI, J.  
 AYLWARD, James D. (spätes 19. Jh.), Brite [HP]  
 BAKALOWICZ, Ladislaus (1833-.....), Krakau, Warschau, Porträt, Genre [HP, Seub, TB]  
 BARBAGLIA, Giuseppe (1841-1910), Mailand, Genre, Porträt [HP, MS, Seub, TB]  
 BARBUDO, F.

BARBUDO-SANCHEZ, Salvador (1858-1917), Spanier, Rom, Interieur, Bildnis [Busse, HP, TB, MS]  
 BARNES, Edward Charles (....-1882), Brite [HP]  
 BARRAUD, Francis (....-1924), Brite [HP]  
 BAUDE, Charles François (1855-....), Paris [Voll, TB]  
 BAUER, F.  
 BAUR, Albert jr.  
 BAURNFEIND, Moritz (1870-....), Wien, München, u.a. Illustrator [TB]  
 BAYARD, Emil Antoine (1837-1891), Franzose, Zeichner, Genre, Dekoration [HP, MS, TB]  
**BAYERLEIN**, Fritz (1872-....), München, Landschaft [TB], Abb.150  
 BAYES, Alfred Walter (1832-1909), Brite, Zeichner, Radierer, Genre [HP, TB]  
**BEARDSLEY**, Aubrey (1872-1898), Brite, Zeichner, Karikaturist, Illustr., [TB, u.v.a.], Abb.313  
**BECKER**, Karl Ludwig Friedrich (1820-1900), Berlin, Genre, Hist. [MS, TB], Abb.88  
 BECKMANN, Konrad (1846-1942), München, Genre [MS, Seub, TB]  
 BECKMANN, Wilhelm (1852-1942), Düsseldorf, Hist., Porträt [MS, TB, Voll]  
**BEDA**, Francesco (1840-1900), Italiener, Genre [HP, TB], Abb.216  
 BEDINI, Paolo (1844-1924), Italiener, Genre, Kostüm, Aquar. [HP, TB]  
 BEGAS, Oskar (1828-1883), Berlin, Historie, Bildnis, hist. Genre [TB]  
**BENCZUR**, Gyula (1844-1920), Ungar, München, Budapest, Hist., Portr., Genre [MS, MüMa, TB], Abb.112  
**BENLLIURE** y Gil, José (1855-1919), Spanier, Rom, Genre, Hist. [MS, TB], Abb.207  
 BENNETT, Frank Moss (1874-1953), Brite [HP]  
**BESSON**, Faustin (1821-1882), Paris, religiöse Themen, Genre [HP, TB], Abb.229, 230  
**BEUCHOT**, Jean Baptiste (1821-....), Franzose, Dekorateur, Maler, Genre [HP, TB], Abb.228  
 BEYFUS, Hermann (1857-1898), Wien, München, Porträt, Genre [MS, TB]  
 BEYSCHLAG, Robert (1838-1903), München, Genre [MS, TB]  
 BLAAS, Eugen von (1843-1931), Venedig, Volksgenre [MS, Voll, TB]  
**BLECHEN**, Karl (1798-1840), Berlin, Landschaft, Theater, Genre [TB], Abb.25, 26  
**BLES**, David (1821-1899), Belgier, Genre, Kostüm [MS, TB], Abb.251  
 BLOCK, Josef (1863-....), München, Berlin, bibl. Hist., real. Genre, Interieur [TB]  
 BLUM, Maurice (1832-....), Franzose, Paris, Porträt, Interieur, Genre [HP, TB]  
 BODDIEN, Georg von (1850-....), Dresden, militär. Hist. [TB]  
 BOHN, Heinrich (tätig 1868-1882), Berlin, Genre, Porträt, Landschaft [TB]  
 BOILLY, Louis Léopold (1761-1845), Franzose, Paris, Porträt, Genre, Kostüm, Kleinmeister [CD, TB]  
 BOLDINI, Giovanni (1824-1931), Italiener, London, Paris, Porträt, Genre, Landschaft [HP, MS]  
 BONINGTON, Richard Parkes (1801-1828), Brite, Paris, Aquarellmaler, hist. Genre [CD, TB]  
**BORCKMANN**, August (1827-1890), Berlin, hist. Genre [MS, TB], Abb.91  
 BORNTRÄGER, Ludwig (....-nach 1858), Deutscher [HP, MS, TB]  
 BOUCHERVILLE, Adrien de (....-1912), Franzose, Paris, Figuren-, moderne Genrebilder, Aquarell [HP, TB]  
 BOUGHTEN, Georges Henry (1833-1905), Brite, Amerika, Genre, Landschaft [HP, MS, TB]  
 BOUTIBONNE, Edouard (1816-1897), Franzose, Porträt, Genre, Pastell [TB]  
 BOUTIGNY, Emile Paul (1854-1929), Paris, Militär, Schlachten [Busse, TB]  
 BOUVIER, Pietro (1839-1927), Italiener, Mailand, Genre [HP, TB]  
**BOYER**, Otto (1874-1912), Düsseldorf, Weimar, u.a. Illustr. [TB], Abb.305  
 BRACK, Emil (1860-1905), Berlin, München, Genre [HP, TB]  
 BRANDIS, August von (1862-....), Berlin, Aachen, rel. Themen, Interieur [TB]  
 BREAKSPEARE, William A. (1855-1914), Brite [HP]  
**BRELING**, Heinrich (1849-1872), München, Genre, Radierungen [MS, TB], Abb.121, 122  
 BREYER, Robert (1866-....), München, Berlin, Stilleben, Interieur, Portr. [TB]  
 BRÜNING, Edmund (1865-....), Berlin, Zeichn., Illustration [Busse]  
**BRÜTT**, Ferdinand (1849-....), Düsseldorf, Weimar, Genre [MS, TB], Abb.189  
 BRUGO, Giuseppe (spätes 19. Jh.), Italiener, München, Bildnis, Genre [HP, TB]  
 BRUNNER, Alois (1859-1941), München, Aquarell, Glasmal., Illustration [Busse, Voll]  
 BUCHBINDER, Josef (1838-....), Pole, München, Warschau, Port., Genre, rel. Themen [TB]  
 BUCHBINDER, Simeon (1853-....), Pole, Krakau, Berlin, Genre, Porträt [TB]  
 BUCHNER, Hans (1856-1941), Deutscher, Genre [HP]  
 BÜTTNER, Max Paul Emil (1855-....), Dresden, Genre, Porträt [TB]  
 BULLOUIN, L. G. (spätes 19. Jh.), Franzose [HP]  
 BURFIELD, James M. (erwähnt 1865-1883), Brite, Düsseldorf, Genre [TB]  
 BURMEISTER, Paul (1847-....), München, Hist., Genre [MüMa, MS, TB]  
 BURNAUD, Eugène (1850-1921), Schweizer, Paris, Maler, Radierer [TB, Voll]  
 BUROW, F.  
 BUSCH, Wilhelm (1832-1908) Hannover, Düsseldorf, München, Zeichn., Maler, Dichter [MS, Seub, TB]  
 BYON

- CACCIDRELLI, Victor (spätes 19. Jh.), Italiener, Genre [HP]  
 CALOSCI, Arturo (1855-1926), Florenz, Genre, Porträt [HP, MS, TB]  
**CAMPHAUSEN**, Wilhelm (1818-1885), Düsseldorf, Historie, Militär, Schlachten [MS, TB], Abb.68  
 CANELLA, A. (spätes 19.Jh.), Italiener [HP]  
 CARAUD, Joseph (1821-1901), Franzose, Paris, hist. und Orientgenre [HP, MS, TB]  
**CAREL TEN KATE**, Herman Frederik (1822-1891), Holländer, Amsterdam, Paris, Genre, Zeichn. [HP, MS, Seub, TB], Abb.254  
**CAROLUS**, Jean (spätes 19. Jh.), Belgier [HP], Abb.253  
 CAROLUS, Ludovicus, Antonius (1814-1865), Belgier, hist. Genre aus der Zeit Louis XV., Radierer [MS, TB]  
 CARPEAUX, J.-B. (1927-1875), Franzose, Bildhauer, Zeichn. [CD, TB]  
**CASADO** del Alisal, José (1832-1886), Spanier, Hist., Schlachten [MS, TB], Abb.205  
 CASANOVA y ESTORACH, Antonio (1847-1896), Spanier, Rom, Paris, hist. Genre im Stil Fortunys, Historie, Radierer, Illustration [HP, MS, TB]  
 CAVÉ, Elizabeth, Französin [CD]  
**CECCHI**, Adriano (2.Hälfte 19. Jh.), Florenz, Genre [HP, MS, TB], Abb.220  
 CECCONI, Lorenzo (1867-....), Italiener, Rom, Aquarelllandschaften, hist. Genre [HP, TB]  
 CEDERSTRÖM, Baron Thure von (1843-1942), Schwede, Düsseldorf, Weimar, München, Genre, Kostümbilder [HP, MS, TB]  
 CERIEZ, Théodore (1832-1904), Belgier, Genre aus der Zeit Louis XV [HP, TB]  
 CERVI, G. (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]  
 CHANET, Gustave (spätes 19. Jh.), Franzose, Paris, Genremaler [HP, TB]  
 CHARTRAN, Théobald (1849-1907), Franzose, hist. Genre, Porträt [TB]  
 CHAVET, Victor Joseph (1822-1906), Franzose, Paris, Rokokogenre, Porträt [HP, MS, TB]  
 CHAVEZ y ARTIZ (od. CHAVES y ORTIZ), José de (2. Hälfte 19. Jh.), Spanier, Historie, Genre [HP, TB]  
 CHELMINSKI, Jan (1851-1925), Warschau, München, Genre, Jagd, Militär [MS, TB]  
**CIARDI**, Emma (1879-....), Venedig, Rokoko-, Parkszenen [HP, TB], Abb.315  
 CIPOLLA, Fabio (1854-....), Italiener, Rom, Genre, Kostüm [HP, TB]  
 CIPRIANI, Nazzareno (1843-....), Rom, Venedig, Genre, Landschaft [MS, TB]  
 CLAUDIUS, Wilhelm Ludwig Heinrich (1854-....), Dresden, Berlin, Landschaft, Genre [MS, TB], Abb.92  
 CLEMENTZ, Hermann (1852-....), Berlin, Historie, Genre, Porträt [TB]  
 CLOSS, Gustav Karl Adolf (1864-....), München, Stuttgart, Berlin, Illustrator, Maler [TB]  
**CODINA Y LANGLIN**, Victoriano (1844-1911), Spanier, Barcelona, Rom, Bildhauer, Kupferstecher, Maler, Genre, Landschaft, Porträt, Dekoration [HP, MS, TB], Abb.209  
 COESSIN DE LA FOSSE, Charles Alexandre (1829-....), Paris, hist. Genre, Landschaft, Porträt [HP, MS, TB]  
 COGNIET, Léon (1794-1880), Franzose, Paris, Historie, Porträt [MS, TB]  
 COL, J(e)an David (1822-1900), Belgier, Antwerpen, Genre [HP, MS, TB]  
**CONTI**, Tito (1842-1924), Florenz, Genre, Halbfig. [HP, MS, TB], Abb.218  
 COOKESLEY, Margaret Murray (....-1927), Britin, Orientgenre [HP, TB]  
**CORINTH**, Lovis (1858-1925), München, Maler, Radierer, Lithograph [Voll, TB], Abb.321  
 CORTAZZO (I), Oreste (1836-....), Paris, Maler, Radierer [HP, TB]  
 COSTA, Oreste (1836 od. 1851-....), Italiener, Genre, Stilleben [HP, TB]  
 CRETIVS, Konstantin Johann Franz (1814-1901), Histoire, Genre [TB]  
**CROEGERT**, Georges (1848-....), Belgier, Paris, Feinmalerei, Genre [HP, TB], Abb.226  
**CZACHORSKI**, Ladislaus von (1850-1911), Warschau, Dresden, München, Historie, Genre [MüMa, MS, Seub, TB], Abb.141  
 DADD, Frank (1851-1929), London, Maler, Illustrator [TB]  
 DALLA NOCE,... (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]  
 DALSGAARD, Christen (1824-1907), Däne, Kopenhagen, Genre [HP, MS, Seub, TB]  
 DANSAERT, Léon Marie Constant (1830-1909), Belgier, Brüssel, Paris, Genre 18. Jh. [HP, MS, Seub, TB]  
 DAUMIER, Honoré (1810-1879), Franzose, Maler, Lithograph, Bildhauer, Illustration [CD, TB]  
 DAVID, Jules (1808-1892), Franzose, Lithogr., Genre, Aquarell [CD, TB]  
 DAVIDSON, Thomas (tätig 1863-1893), Brite, London, Genre, Historie [HP, TB]  
 DEBUCOURT, Philibert J., Franzose [CD]  
**DELFOSE**, Eugène (1825-1865), Belgier, Historie, Genre, Porträt [HP, TB], Abb.252  
 DETTI, Cesare Auguste (1847-1914), Italiener, Paris, Porträt, hist. Genre [HP, TB]  
 DETTI, E.  
 DEULLY, Eugène Auguste François (1860-....), Franzose, Porträt, Figurenbilder [HP, TB]  
 DEVERIA, Achille (1800-1957), Franzose, Paris, Maler, Zeichner, Lithograph, Radierer, Bildnis, Aquarell, hist. Genre [CD, TB]  
 DEVERIA, Eugène (1805-1865), Franzose, Paris, hist. Genre, Porträt [TB]  
**DIAZ** de la Peña, Virgilio Narcisso (1808-1876), Franzose, Maler, Lithograph, Genre, Landschaft [CD, TB], Abb.30

- DICKSEE**, Margaret Isabel (1858-1903), London, Genre [TB], Abb.237
- DIDIONI**, Francesco (1859-1895), Italiener, Bildnis, hist. Genre [HP, TB]
- DIEZ**, Julius (1870-....), München, Maler, Zeichner, Kunstgewerbe [TB], Abb.295
- DIEZ**, Wilhelm (1839-1907), München, Genre, Militär, Jagd [MS, TB], Abb.120
- DIVINI**, Augusta (spätes 19. Jh.), Italienerin [HP]
- DOEPLER**, Emil d. J. (1855-1922), München, Berlin, Genre, Landschaft, Zeichner [Busse, MS, TB, Voll]
- DOEPLER**, Karl Emil (1824-1905) Dresden, München, Weimar, Berlin, Maler, Kostümzeichner [Busse, Ms, TB]
- DOLLMAN**, Herbert P. (1856-....), Brite, London, Figurenbilder, Zeichner [HP, TB]
- DORSCH**, Ferdinand (1875-....), Dresden, Wien, Maler, Porträt [TB], Abb.296
- DOVASTON**, Marie (spätes 19., frühes 20.Jh.), Britin [HP]
- DOWNING**, Delapoer (tätig 1885-1902), Brite, London, Tier- und Genrebilder [HP, TB]
- DRIENDL**, Thomas (1807-1853), Deutscher, München, Lithograph [HP, TB]
- DRÖLLING**, Louise Adéone (1797- nach 1831), Paris, London?, Genre, Porträt [CD, TB]
- DUBOY**, M.
- DUCRO**, A., Rom
- DULAC**, Edmund (1882-....), Paris, London, Illustrator [TB], Abb.312
- DULUARD**, Hippolyte Francois Léon (1871-....), Franzose, Paris, Porträtlithographie, Stadtansichten, Genre, Aquarell [HP, TB]
- DYCK**, Hermann (1812-1874), München, Maler, Radierer, Genre, Ansichten [HP, MS, TB]
- EBERT**, Carl (1821-1885), München, Landschaft [MS, Seub, TB]
- EERELMAN**, Otto (1839-1926), Antwerpen, Den Haag, Genre, Tiere, Lithograph [HP, MS, TB]
- EGLEY**, William Maw (tätig 1843-1898), Brite, London, Genre [TB]
- EICHSTAEDT**, Rudolf (1857-....), Berlin, Geschichts-, Bildnismaler [MS, TB, Voll]
- EMDEN**, Harry (Spätes 19.Jh.), Düsseldorf, Berlin, Genre [TB]
- EMELÉ**, Wilhelm (1830-1905), München, Wien, Freiburg, Schlachten [MS, TB]
- ENDE**, Felix von (1856-....), Düsseldorf, München, Landschaft, Genre [HP, MS, TB]
- ENDER**, Eduard (1822-1883), Wien, Paris, Genre, Historie, Stilleben, Miniatur [TB]
- ENDER**, Thomas (1793-1875), Wien, Landschaft, Radierer
- ENGL**, Hugo (1852-1926), München, Innsbruck, Jagd, Illustrator [Busse, MS, TB], Abb.125
- ENHUBER**, Karl von (1811-1867), München, Genre [MS, Seub, TB]
- ERDMANN**, Otto (1834-1905), München, Düsseldorf, Genre [HP, MS, TB], Abb.182-188
- ERLER**, Fritz (1868-....), Breslau, Paris, Maler [TB, Voll], Abb.293
- EWERS**, Hein(d)rich (1817-1885), Düsseldorf, Genre [Bö, TB]
- EVERS**, Heinz (ebd.?)
- FANTIN-LATOURE**, Henri (1836-1904), Franzose, Maler, Graphiker [CD, TB]
- FAUVELET**, Jean Baptiste (1819-1883), Bordeaux, Genre, Stilleben, Blumen [HP, MS, Seub, TB]
- FAVRETTO**, Giacomo (1849-1887), Venedig, Genre [HP, MS, TB], Abb.214, 215
- FERRAGUTI**, Arnaldo (1862-1925), Italiener, Pastell, Bildnis, Genre Illustration [HP, MS, TB]
- FEUERBACH**, Anselm (1829-1880), Düsseldorf, München, Paris, Rom, Wien, Venedig, Bildnis, Historie, Genre [MS, TB, u.v.a.], Abb.266
- FICHEL**, Eugène (1826-1895), Paris, Genre [HP, MS, TB], Abb.156
- FLAMENG**, François (1856-1923) Paris, Genre, Kostüm des 18.Jh., Historie, Porträt, Radierer, Illustrator [HP, MS, TB]
- FLASHAR**, Max (1855-1915), Berlin, München, Porträt, Genre, Gesellschaftsbilder im Rokokokostüm, Illustration [TB]
- FLÜGGEN**, Gisbert (1811-1859), Düsseldorf, München, Genre [Bö, MüMa, MS, Seub, TB]
- FORNARI**, E. (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]
- FORTUNY** y Carbo, Mariano (1838-1874), Spanier, Paris, Italien, Spanien, Maler, Radierer [MS, TB, Seub], Abb.203
- FOX**, George (tätig 1873-1889), Brite, London, ländl. Genre [HP, TB]
- FRAGONARD**, Théophile (1806-1876), Franzose, Blumen-, Figurenmaler, Genre, Zeichn. [CD, TB]
- FRANGIAMORE**, Salvatore (1853-1915), Italiener [HP]
- FRANKE**, Albert Joseph (1860-1924), Breslau, München, Genre [HP, MüMa, TB], Abb.174, 175, 327
- FRANZ**, Gottfried (1846-1905), München, Maler, Illustrator [TB]
- FREIWIRTH-LÜTZOW**, Oskar (1862-....), Genf, Düsseldorf, Paris, München, St. Petersburg, Maler [TB]
- FRIEDERICI**, Walter (1874-1943), Dresden, Lithographie, Genre, Interieur [TB, Voll], Abb.298
- FRIEDRICH**, Harald (1858-....), Dresden, Genre, Bildnis [Busse, MS, TB], Abb. 192, 193
- FRIEDRICH**, Waldemar (1846-1910), Berlin, Weimar, Maler, Illustrator [MS, TB]
- FRIESECKE**, J. C.
- FRIESEKE**, Frederick Carl (1874-....), Deutsch-Amerikaner, Rokoko-, Gesellschaftsgenre [TB]
- FRITH**, William Powell (1819-1909) London, hist., lit. Genre „neuer Hogarth“, „engl. Menzel“, Porträt [HP,

- MS, TB]  
**GABRINI**, Pietro (1856-1926), Italiener, Historie, Landschaft, Rel., Aquarell [HP, TB]  
**GAISSER**, Jakob Emanuel (1825-1899), Augsburg, München, Genre [HP, MüMa, MS, Seub, TB],  
 Abb.103-105  
**GAMPENRIEDER**, Karl (1860-....), München, Paris, Genre, Porträt [MS, TB], Abb.137  
**GARLAND**, Charles Trevor (tätig 1874-1901), Brite, London, Paris, Genre, Kinderszenen [HP, TB]  
**GARNEREY**, Hyppolyte (1787-1858), Franzose, Maler, Kupferstecher, Aquarellist [TB]  
**GARRIDO**, Eduardo Leon (1856-mind.1907), Spanier, Paris, Genre aus der Zeit Louis XV. [TB]  
**GATTI**, Annibale (1828-1909), Florenz, Historie, Fresko [HP, MS, TB]  
**GAUGENGIGL**, Ignaz Marcel (1855-1932), München, Genre, Radierer [HP, MüMa, TB], Abb.127, 128  
**GAUPP**, Gustav Adolf (1844-1918), Stuttgart, Wien, London, München, Lithogr., Hist., Port. [MüMa, MS,  
 Seub, TB]  
**GEBAUER**, Ernst Paul E. (1782-1865), Berlin, Porträt [TB]  
**GEFFCKEN**, Walter (1872-1950), München, Paris, Italien, Maler [TB, Voll], Abb.270-273, 275, 276,  
 278-288  
**GEIGER**, Caspar Augustin (1847-1924), Venedig, München, Kaiserslautern, Historie, Genre [MS, TB],  
 Abb.146  
**GEIGER**, Nicolaus (1849-1897), München, Berlin, Bildhauer, Maler [MS, TB]  
**GEISSLER**, Carl Peter (1802-1872), Leipzig, Nürnberg, Illustrator [Seub]  
**GEISSLER**, Christian Gottfried Heinrich (1770-1844), Kupferstecher, Illustrator [TB]  
**GEORGI**, Walter (1871-....), Leipzig, Dresden, Karlsruhe, Maler, Zeichner [TB]  
**GERHARD**, Ernst (1867-....), München, Landschaft [TB]  
**GEYER**, Johann (1807-1875), München, Augsburg, Genre, Lithograph [Bö, MüMa, MS, TB], Abb.32, 33  
**GIACHI**, E. (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]  
**GIERYMSKI**, Maksymilian (1846-1874), Warschau, München, Genre, Jagd [HP, MS, Seub, TB], Abb.140  
**GILARDI**, Pier Celestino (1837-1905), Turin, Florenz, Porträt, Genre [HP, MS, Seub, TB]  
**GIMENO**, Andrés (1879-....), Spanier [HP]  
**GISBERT**, Antonio (1835-1870), Madrid, Historie, Genre [HP, MS, TB]  
**GISELA** (Reznicek), Josef (1851-1899), Wien, Genre [MS, TB]  
**GIULIANO**, Bartolomeo (1835-1909), Turin, Florenz, Mailand, Historie, Landschaft [TB, MS]  
**GIUSTI**, Giuseppe (1872-....), Rom, London, Landschaft, Porträt [TB]  
**GLIBERT**, Albert (1832-1917), Belgier, Genre, Radierung, Kostüme Louis XIV-XVI. [HP, TB]  
**GLINDONI**, Henry Gillard (1852-1913), Brite, London, Genre [HP, TB]  
**GOETZE**, Otto (1868-1931), Leipzig, München, Berlin, Porträt, Radierer [TB]  
**GONCOURT**, Jules de (1830-1870), Franzose, Radierungen nach Rokokokünstlern [CD, TB]  
**GONZALES**, Juan Antonio (1842-mind.1914), Spanier, Genre, Interieur, Fortuny-Manier, Porträt [HP, Seub,  
 TB]  
**GORDON**, Robert James (tätig 1871-1893), Brite, London, Genre [HP, TB]  
**GOW**, Andrew Carrick (1848-1920), London, Aquar., Genre, Hist., Portr., Militär, Zeichn. [MS, TB, Seub],  
 Abb.248  
**GRAEF**, Gustav (1821-1895), München, Berlin, Historie, Wandmalerei, Genre [MS, TB]  
**GRISON**, Francois Adolphe (1845-1914), Franzose, Emailmalerei, Genre im Stil Meissoniers [HP, TB]  
**GROCHOLSKI**, Stanislaw Tadeusz (1858-....), Krakau, München, Genre [TB]  
**GRÖNVOLD**, Markus Fredrik Steen (1845-1929), Kopenhagen, München, Landsch., Genre, Hist., Bildnis  
 [HP, MS, TB]  
**GROM-ROTTMAYER**, Hermann (1877-....), München, Wien, Genre, Landschaft [TB]  
**GRUEBER**, Albrecht (1847-1888), München, Genre [TB]  
**GUARDA(E)BASSI**, Guerrino (1841-....), Rom, rel.u. Historie, Genre, Aquarell [HP, MS, TB], Abb.217  
**GÜNTHER**, Otto Edmund (1838-1884), Düsseldorf, Weimar, Königsberg, Genre [MS, TB]  
**GÜTERBOCK**, Leopold (ca.1820-1881), Berlin, Paris, Rom, Genre [MS, TB]  
**GUILLEMIN**, Alexandre-Marie (1817-1880), Paris, Genre [HP, Seub, TB]  
**GUTSCHMIDT**, Richard (1861-....), München, Maler, Illustrator [TB]  
**GUYS**, Constantin (1805-1892), Franzose, Genre, Figuren, Pferde [CD, TB]  
**HACKL**, Gabriel von (1843-ca.1919), Wien, München, Genre [Busse, MS, Seub, TB], Abb.119  
**HÄBERLIN**, Carl von (1832-1911), Stuttgart, Düsseldorf, München, hist. Genre, Wandbilder [TB]  
**HAGN**, Louis (Ludwig) von (1819-1898), Berlin, München, Genre, Interieur, Landschaft, Hist. [MüMa, MS,  
 TB], Abb.59, 97, 98  
**HAIGH-WOOD**, Charles (1856-1927), London, Genre, Porträt, Aquar., Radierer [Busse, Voll], Abb.243, 244  
**HAINES**, „William Henry“ (auch Pseud.), (1812-1884), Brite, Landschaft, Genre [HP, TB]  
**HALLAVANYA**, Emilie von (1874-....), Graz, Paris, München, Blumen, Porträt, Kostüm [TB]  
**HALM**, Peter (1854-....), Berlin, München, Graphiker [TB]  
**HAMZA**, Johann (1850-1927), Wien, Genre [HP, MS, TB], Abb.85

HAMZA, Hans, derselbe?

- HASENCLEVER**, Johann Peter (1810-1853), Düsseldorf, München, Genre, Hist. [Bö, MS, TB], Abb.3, 4, 7
- HAUG, Robert von (1857-1922), Stuttgart, München, Maler, Lithograph [Busse, HP, MS, TB]
- HEILBUTH, Ferdinand (1826-1889), München, Paris, Genre, Bildnis [HP, MS, TB]
- HELLWIG**, Theodor (1815-ca.1857), Berlin, Genre, Lithograph [MS, Seub, TB], Abb.62
- HENNINGS, Johann Friedrich (1838-1899), Düsseldorf, München, Landschaft, Genre [HP, MS, TB]
- HERMANN, Heinrich (1862-....), Düsseldorf, Landschaft, Architektur, Interieur, Lithograph [TB]
- HERMANN, Rudolf (1860-....), München, Hannover, Landschaft, Stadtansichten, Wandgemälde [TB]
- HERNANDEZ**, Daniel (1856-....), Rom, Paris, Aquarell, Genre [HP, TB], Abb.234, 235
- HERPFER, Carl (1836-1897), München, Genre [HP, MS, Seub, TB]
- HERRISON, Louis François (1811-1859), Franzose [HP]
- HERTEL, Albert (1843-1912), Berlin, Rom, Landschaft, Stilleben [MS, TB]
- HERTERICH, Ludwig Ritter v. (1856-1932), München, Genre, Hist., Portr., Fresken [Busse, MS, TB, Voll]
- HESS, Eugen (1824-1862), München, Antwerpen, Paris, Genre, Jagd, Radierer [Busse, MS, TB]
- HIDDEMANN, Friedrich Peter (1829-1892), Düsseldorf, Genre [MS, TB]
- HIERL-DERONCO, Otto (1859-....), München, Historie, myst.rel., Kostüm, Bildnis [MS, TB]
- HILDEBRAND, Ernst Wilhelm (1833-....), Berlin, Karlsruhe, Hist., Portr., Genre [MS, TB]
- HILLINGFORD, Robert Alexander (1828-1902), Düsseldorf, London, Genre, Historie [HP, MS, TB]
- HÖCKER**, Paul (1854-1910), Berlin, München, Italien, Genre, Bildnis [Busse, MS, TB], Abb.291
- HOFF**, Carl Heinrich d.Ä. (1838-1890), Karlsruhe, Paris, Dü'dorf, Genre, Schriftsteller [MS, TB], Abb.181
- HOFFMANN, Anton (1863-....), München, Illustrator, Hist. [HP, TB]
- HOFMANN-ZEITZ, Ludwig (1832-1895), München, Genre, Hist., Zeichner [Busse, MS, Seub, TB]
- HOLMBERG**, August (1851-1911), München, Genre, Graphik, Medailleur, Konservator [MS, TB], Abb.162
- HOLYOAKE**, Rowland(e) (1834-1894), London, Genre, Landschaft, Portr. [Busse, HP, TB], Abb.242
- HORSLEY, John Calcott (1817-1903), London, Genre, Historie, Bildnis, Radierer [HP, MS, TB]
- HOSEMANN**, Theodor Friedrich Wilhelm (1807-1875), Dü'dorf, Berlin, Genre, Illustr. [TB], Abb.51, 54-57
- HÜBNER**, Heinrich (1869-....), Düsseldorf, Berlin, Genre, Bildnis, Interieur [Busse, TB], Abb.263
- HÜNTEN**, Emil Johannes (1827-1902), Düsseldorf, Hist., Schlachten, Militär, Illustr. [Busse, MS, TB],  
Abb.71
- HUGHES, Arthur (1832-1915), London, Genre, Bildnis, Landschaft, Illustr. [HP, MS, TB]
- HUGHES, Edwin (tätig 1861-1892), Brite, London, Genre [HP, TB]
- HUGHES, Talbot (1869-1942), Brite, London, Historie, Genre, Landsch., Bildnis, Stilleben [HP, TB]
- HUNTER, John Young- (1874-1955), London, Genre, Landschaft, Bildnis [Busse, TB, Voll]
- INDONI, Filippo (spätes 19. Jh.), Rom, Genre [MS, TB]
- INDUNO, Domenico (1815-1878), Mailand, Historie, Genre, Bildnis [HP, MS, Seub, TB]
- INNOCENTI**, Guglielmo (spätes 19. Jahrhundert), Italiener [HP], Abb.222
- ISABEY, Eugène Louis Gabriel(1803-1886), Franzose, Landschaft, Marine, Genre [CD, TB]
- JACKSON**, Helen (....-1911), London, Genre, Kinder, Illustr. [TB], Abb.159
- JACQUET, Jules (1841-1913), Franzose, Paris, Kupferstecher, v.a. Meissonier [TB]
- JANK**, Angelo (1868-1940), München, Jagd, Sport, Porträt, Aquarell [Busse, TB], Abb.290
- JANSSEN, Peter (1844-1908), Düsseldorf, Historie, Fresken [Seub, TB]
- JIMENEZ y ARANDA, José (1837-1903), Sevilla, Genre, Illustrator [HP, MS, TB]
- JIMENEZ, Louis (1845-....), Spanien, Rom, Paris, Genre [MS, Seub, TB]
- JOHANNOT, Tony (1803-1852), Franzose, Illustr., Lithograph, Zeichn. [CD, TB]
- JUETTNER, Franz Albert (1865-1926), Berlin, Wolfenbüttel, Aquar., Zeichn., Karikatur [Busse, TB]
- JUNKER, Hermann Philipp d.Ä. (1838-1899), Frankfurt, Paris, Genre, Historie, Bildnis [Seub, MS, TB]
- KAEMMERER**, Frederik Hendrik (1839-1902), Paris, Den Haag, Genre, Landschaft [HP, MS, Seub, TB],  
Abb.256
- KAMPF**, Arthur von (1864-1950), Düsseldorf, Berlin, Genre, Historie, Graphik, Akademiedir. [MS, TB],  
Abb.80, 81
- KANOLDT, Edmund Friedrich (1845-1904), Weimar, Rom, München, Karlsruhe, Landsch., Illustr. [MS, TB]
- KAULBACH**, Friedrich August von (1850-1920), Nürnberg, München, Porträt, Genre, Salon [MS, Seub,  
TB], Abb.131, 133
- KAULBACH**, Hermann (1846-1904), München, Historie, Genre, Illustr. [Busse, MS, Seub, TB], Abb.117,  
329
- KAULBACH, Wilhelm von (1805-1874), Düsseldorf, München, Portr., Hist., Illustr., Wandm. [MS, Seub, TB]
- KELLER**, Albert von (1844-1920), Schweizer, München, Paris, Genre, Akt, Int., Salonm. [Busse, MS, Seub,  
TB], Abb.101
- KELLER, Ferdinand (1842-1922), Karlsruhe, Hist., Landsch., Bildnis [Seub, MS, TB]
- KÉMÉNDY, Jenő Eugen von (1860-1925), Ungar, Budapest, München, Miniatur, Genre [HP, MS, TB]
- KENNEDY, Edward Sherard (tätig 1863-1890), Brite, London, hist. Genre [HP, TB]
- KERCKHOVE, Ernest van den (1840-1879), Belgier, Brüssel, Historie, Genre [HP, TB]

- KILBURNE, George Goodwin (1839-1924), Brite, London, Genre, Holzschnitt, Aquarell [HP, MS, Seub, TB]  
 KIRCHBACH, Frank (1859-1912), Dresden, München, Frankfurt, Historie, Porträt, Genre, Landsch. [MS, TB]  
 KIRCHHOFF, Johann Jakob (1796-1848), Berlin, Porträt, Miniatur, Illustr., Lithogr. [MS, TB]  
 KIRCHNER, Otto, gen. Kirchner-Eckart (1887-....), München, Genre, Bildnis [TB]  
 KLEINMICHEL, Julius (Ferdinand J. Theodor) (1846-1892), Königsberg, Dü'dorf, Berlin, Leipzig, Genre, Rokokogenre, Illustr. [HP, MS, TB]  
 KLEY, Heinrich (1863-1945 oder 1954), Karlsru., München, Illustr., Genre, Portr., Int., Still. [Busse, TB, Voll]  
**KLIMSCH**, Eugen (1839-1896), Frankfurt, Miniatur, Bildnis, Genre, Graphik [MS, TB], Abb.194, 195  
 KLINCKENBERG, Eugène (1858-....), Brüssel, Paris, Rom, München, Genre [MS, TB]  
 KLOPSCH, Lotte  
 KNAB, Ferdinand (1834-1902), München, Architektur., Landschaft [MS, Seub, TB]  
 KNARREN, Petrus Renier Hubertus (1826-1896), Brüssel, Genre [HH]  
**KNAUS**, Ludwig (1829-1910), Düsseldorf, Paris, Berlin, Genre, Bildnis [MS, Seub, TB], Abb.176-178  
 KNÖTEL, Richard (1857-1914), Berlin, Hist., Militär, Kostüm, Lithogr., Illustr., Schriftsteller [Busse, TB]  
**KNOOP**, August Hermann (1856-1939), Paris, München, Genre [MüMa, TB], Abb.134-136  
 KNOWLES, George Sheridan (1863-1931), Brite, London, Aquarell, MA-, Empire- und Rokokogenre [HP, TB]  
**KOCH**, (Karl) Georg (1857-1936), Berlin, Genre, Hist., Tiere, Schlachten [Busse, MS, TB], Abb.95  
 KOCH, Hermann (1856-1939), Nürnberg, München, Genre [MüMa, MS, TB]  
 KOCH, Max (1859-....), Berlin, Paris, Potsdam, Panorama, Dekoration, Kunstgewerbe [Bö, MS, TB]  
 KÖGLER, Kaspar (1838-1923), München, Wiesbaden, Genre [Bö, TB]  
**KOERLE**, Pancraz (1823-1875), München, Wien, Genre, Kostüm, Bildnis [Bö, MS, Seub, TB], Abb.106, 107  
**KOHTZ**, Rudolf (1874-....), Düsseldorf, Berlin, Fig., Landschaft, Stilleben [TB], Abb.308  
 KOLBE, Ernst (1876-1945), Rokokogenre, Landschaft [TB]  
 KOPPERS, Julia (1855-....), Bonn, Düsseldorf, Genre, Bildnis [TB]  
 KRAMER, J.v. (1841-1908), Augsburg, Nürnberg, München, Bildhauer [TB]  
 KRATKÉ, Charles Louis (1848-1921), Franzose, Paris, Maler, Radierer [HP, TB]  
 KRATZER, Hans (1874-ca.1915), München, Rokokogenre, Porzellanmaler [TB]  
 KRAUS, Friedrich (1826-1894), Berlin, Salonmalerei, hist. Genre [TB]  
 KRELING, Wilhelm (1855-....), Nürnberg, München, Genre, Dekoration [MS, TB]  
 KRESSE, Oswald (1858-....), Leipzig, München, Holzschneider, Zeichn., Portr., Genre [Busse, MS, TB]  
 KRETZSCHMER, Johann Hermann (1811-1890), Berlin, Düsseldorf, Rom, Hist., Genre, Orient-, Kriegsmaler [MS, Seub, TB]  
 KRONBERG, Julius Johann Ferdinand (1850-1821), Stockholm, Dü'dorf, Paris, München, Hist., Genre, Porträt [HP, MS, Seub, TB]  
**KUEHL**, Gotthardt Johann (1850-1915), München, Paris, Dresden, Genre, Einfluß Fortunys, Historie [HP, MS, TB], Abb.299, 300  
**KÜHLES**, August (1859-1926), Düsseldorf, München, Landschaft, Genre [Busse, TB], Abb.129  
 KUSCHEL, Max (1862-....), Breslau, Berlin, München, Genre, Landschaft, Mythol., Portr., Rel. [Busse, TB]  
**KUSTODJEFF**, Boris (1878-1927), St. Petersburg, Maler, Bildhauer, Graphiker [TB], Abb.261  
 LABBÉ, Emile Charles (....-1885), Franzose, Algier, Blumen, Landschaft, Tiere [CD, TB]  
**LAMBERT**, André (1884-....), Paris, München, Aquar., Rel., Mythol., Graphik [TB], Abb.311  
 LAMI, Eugène Louis (1800-1890), Franzose, Paris, Lithograph, Aquarell, Genre, Salon [CD, TB]  
 LANCEROTTO, Egisto (1847-1916), Venedig, Genre, Historie, Kostüm [HP, MS, TB]  
 LANDINI, Andrea (1847-....), Florenz, Bildnis, Genre, Blumen [HP, MS, TB]  
**LANGENMANTEL**, Ludwig von (1854-1922), München, Historie, Porträt, Genre [Busse, MS, TB], Abb.118  
**LANGHAMMER**, Arthur (1854-1901), München, Illustr., Genre [MS, TB], Abb.289  
 LANZONI, P. (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]  
 LARCHER, André Emile (Mitte 19. Jh.), Franzose, Paris, Genre, Historie [HP, TB]  
**LARSSON**, Carl Olof (1853-1919), Stockholm, Genre, Landschaft, Illustr., Histor., Wandm. [MS, TB], Abb.258  
**LATOUCHE**, Gaston (1854-1913), Paris, Genre, Illustr. [TB], Abb.233  
**LEFLER**, Franz (1831-1898), Prag, Wien, Genre, Hist., Porträt [MS, TB], Abb.197, 198  
 LEFLER, Heinrich (1863-1919), Wien, München, Landschaft, Graphik, Kunstgewerbe [MS, TB]  
 LEIGHTON, Edmund Blair (1853-1922), Brite, London, Historie [HP, TB]  
 LEJEUNE, Eugène (1818-1897), Franzose, Paris, Bildnis, Genre, Rokokogenre, Kinder, Märchen [TB]  
 LELOIR, Maurice (1853-....), Paris, Genre, Rel., Mytholog., Fresken [HP, MS, TB]  
 LEON y ESCOSURA, Ignacio de (1834-1901), Madrid, Paris, Genre, Interieur [Bö, HP, MS, Seub, TB]  
**LEPAGE**, J. (spätes 19. Jh.), Franzose [HP], Abb.224  
 LERCHE, Vincent Stoltenberg (1837-1892), Norweger, Dü'dorf, Genre, Architektur., Aquar. [HH, HP, MS, Seub, TB]  
**LESKER**, Ludwig (1840-1890), Stuttgart, München, Wien, Historie, Fresken [Busse, MS, TB], Abb.145

- LESLIE, Charles Robert (1794-1859), Engl.-Amerikaner, London, Genre, Bildnis [HP, MS, Seub, TB]  
 LESREL, Adolphe Alexandre (1839-1890), Paris, Porträt, Genre in der Art Meissoniers, Kostüm [HP, MS, Seub, TB]  
 LESUR, Victor Henri (1863-1900?), Franzose, Paris, Genre, Porträt, Landschaft, Marinen [HP, TB]  
 LEVIS, Max (1863-....), Karlsruhe, München, Wien, Fig., Bildnis [HP, TB]  
 LEWIN, Stephen (spätes 19., frühes 20. Jh.), Brite, London, Genre [HP, TB]  
 LEYENDECKER, Paul Joseph (1842-....), Paris, Genre, Figuren, Bildnis, Ansichten [HP, MS, TB]  
 LIEDTKE, Alfred (1877-1914), Berlin, Potsdam, Dekoration, Landschaft, Aquarell, Lithogr. [TB], Abb.265  
 LIEZEN-MAYER, Alexander von (1839-1898), Wien, München, Stuttgart, Historie, Genre, Porträt [MS, Seub, TB], Abb.116  
 LINDER, Lambert (1841-1889), München, Stuttgart, Genre, Bildnis [HP, MüMa, Seub, TB], Abb.130  
 LÖWITH, Wilhelm (1861-1932), Wien, München, Genre [HP, MS, TB], Abb.171, 172, 325  
 LOGSDAIL, William (1859-1944), Brite, Architektur, Landschaft, Porträt [HP, TB], Abb.246  
 LOMAX, John Artur (1857-....), London, München, Manchester, Genre [HP, TB], Abb.245  
 LONZA, Antonio (1846-....), Venedig, Genre, Kostüm [MS, TB], Abb.213  
 LOOSCHEN, Hans (1859-1923), Berlin, Still., Landsch., Bildnis, Genre [Busse, MS, TB], Abb.309  
 LOOZ-CORSWAREM, Walter Graf von (1874-....), Antwerpen, Berlin, Militär, Bildnis [TB]  
 LOSSOW, Heinrich (1843-1897), München, Genre, Konservator i. Schleißheim [HP, MüMa, MS, TB], Abb.108-111  
 LOUET, Alfred  
 LOWCOCK, Charles Frederick (....-1922), Brite, London, Genre [HP, TB]  
 LUCAS, John Seymour (1849-1923), London, Genre 17., 18. Jh. [HP, MS, TB]  
 LULVÈS, Jean (1833-1889), Paris, Berlin, Rom, Genre, Historie [MS, Seub, TB]  
 LUZZI, Cleto (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]  
 MACLISE, Daniel (1860-1943), Brite, Bildnis, Historie, Zeichner, Lithograph [HP, TB]  
 McCORMICK, Arthur David (1860-1943), Brite, Historie, Genre, Marine, Landschaft [HP, TB], Abb.239  
 MADOU, Jean Baptiste (1796-1877), Belgier, Brüssel, Lithogr., Aquarell, Porträt, Genre [HP, MS, Seub, TB]  
 MAGGIORANI, Luigi (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]  
 MAILLOT, Théodore Pierre Nicolas (1826-1888), Paris, Hist., Figuren, Porträt [HP, MS, TB]  
 MAKART, Hans (1840-1884), München, Wien, Historie, Mythol., Dekoration, Salonm. [MS, Seub, TB]  
 MANÈS, Josef (1820-1871), Prag, Genre, Rokokogenre, Graphik [TB]  
 MANTEGAZZA, Giacomo (1853-1920), Mailand, Genre, Schlachten, Illustr. [HP, Seub, TB]  
 MARCHETTI, Ludovico (1853-1909), Italiener, Paris, Genre, Zeichn. [HP, TB]  
 MAR(C)KELBACH, Alexandre Pierre Jacques (1824-1906), Brüssel, Genre, Historie [HP, Seub, MS]  
 MARSCHALL, Georg (1871-....), Berlin, Paris [TB]  
 MARSTRAND, Wilhelm Nicolai (1810-1873), Kopenhagen, Genre, Historie, Bildnis [HP, MS, Seub, TB]  
 MARTENS, Willem Johannes (1838-1895) Amsterdam, Berlin, Rom, Genre, Bildnis, Landschaft [HP, MS, TB], Abb.255  
 MARTIN, Fritz (1859-....), München, Bildnis, Genre [Bö, TB]  
 MARTINETTI, Angelo (spätes 19. Jh.), Italiener, Rom, Stilleben [HP, TB]  
 MASSANI, Pompeo (1850-1920), Italiener, Genre, Porträt, Landschaft [HP, MS, TB]  
 MATANIA, Fortunino (1881-....), Italiener, London, Genre, Schlachten [HP, TB], Abb.241  
 MATEJKO, Jan (Johann) (1838-1893), Krakau, München, Historie, Bildnis [MS, Seub, TB]  
 MATTSCHASS, Erich (1866-....), Berlin, Düsseldorf, Historie, Genre [TB]  
 MAURIN, Antoine (Mitte 19. Jh.), Franzose, Paris, Genre [CD, TB]  
 MAURIN, Nicolas Eustache (1799-1850), Franzose, Historie, Lithograph [CD, TB]  
 MEGGENDORFER, Lothar (1847-1925), München, Genre, Illustr., Schriftsteller [Busse, MS, TB]  
 MEISEL, Ernst (1838-1895), München, Historie, Genre [HP, MüMa, MS, Seub, TB], Abb.114, 115  
 MEISSONIER, Jean Charles (1848-1917), Paris, Genre, Aquarell [HP, MS, Seub, TB]  
 MEISSONIER, Jean-Louis-Ernest (1815-1891), Paris, Hist., Genre, Illustr. [HP, MS, Seub, TB], Abb.89, 151, 154, 155, 157  
 MELZMACHER, E. (spätes 19. Jh.), Deutscher [HP]  
 MENZEL, Adolph (1815-1905), Berlin, Genre, Hist., Illustr., Graphik [HP, MS, Seub, TB], Abb.1, 19, 38, 40-44, 46-49, 63-67, 69, 70, 75, 170  
 MENZLER, Wilhelm (1846-....), Deutscher, München, Genre, Parkszenen [HP, TB]  
 MESSERSCHMITT, Pius Ferdinand (1858-1915), München, Historie, Genre [MS, TB]  
 MEYER, Beatrice (spätes 19. Jh.), Französin [HP]  
 MEYER, Claus (August Eduard Nicolaus) (1856-1919), Nürnberg, München, Karlsruhe, Düsseldorf, Genre [MS, TB], Abb.163  
 MEYER, Otto (1839-mind.1968), Berlin, Genre, Bildnis, Landschaft [TB]  
 MEYER-Mainz, Paul (1864-1909), Düsseldorf, Paris, München, Genre, Bildnis [TB]  
 MEYERHEIM, Franz (1838-1880), Berlin, Genre [MS, Seub, TB]

- MILLAIS, Sir John Everett (1829-1896), London, Genre, Bildnis, Zeichner [HH, MS, Seub, TB]  
MILLET, Francis David (1846-1912), Amerik., Antw., Münch., Genre, Bildn., Fresko, Illustr., Kunstgew.  
[MS, TB]  
MILLET, Jean-François (1814-1875), Franzose, Paris, Porträt, Landschaft, Genre, Graphik [CD, TB]  
MOCHI, Giovanni (1829-1892), Italiener [HP]  
MOLIN, Oreste da (1856-1921), Venedig, Genre [MS, TB]  
MONFALLET, Adolphe François (1816-1900), Franzose, Genre, Rokokogenre [HP, MS, TB]  
MONNIER, Henry Bonaventure (1805-1877), Franzose, Paris, London Zeichn., Lithograph, Karikaturist,  
Aquarell [CD, TB]  
MONTICELLI, Adolphe (1824-1886), Franzose, Genre, Rokokogenre, Figuren [CD, TB]  
MOREAU, Adrien (1843-1906), Franzose, Genre, Radierung [HP, MS, Seub, TB]  
MORIN, Edmond (1824-1882), Franzose, Aquarell, Illustr., Radierer, Lithograph [CD, TB]  
MORISOT, Berthe Marie Pauline (1841-1895), Französin, Paris, Malerin, Lithographie, Radiererin [CD, TB]  
MORRIS, Philipp Richard (1836-1902), London, Genre, Historie, Porträt [HP, MS, Seub, TB]  
MORO, Ferruccio (1859-....), Italiener [HP]  
MÜLLER-CORNELIUS, Ludwig (1864-1946), München, Genre, Jagd  
MÜNZER, Adolf (1870-....), Düsseldorf, München, Maler, Zeichner [TB]  
**MULREADY**, Augustus E. (tätig 1863-1886 od. 1905), Brite, London, Genre [HP, TB], Abb.250  
**MULTERER**, Franz (1864-1920), München, Paris, Genre, Interieur [Busse, TB], Abb.264  
MUNKACSY, Mihály (Michael Lieb) (1844-1909), Budapest, München, Paris, Dü'dorf, Genre [MS, Seub,  
TB, Voll]  
**MUNSCH**, Josef (1832-1896), Wien, München, Genre, Hist., Lithogr. [HP, MüMa, MS, Seub, TB], Abb.158,  
160, 161  
MUXEL, Joseph Anton (1786-1842), München, Hist., Bildnis, Miniatur [MüMa, MS, TB]  
NAVONE, Edoardo (tätig 1873-1887), Italiener [HP]  
**NEVEN DU MONT**, August L. M. (1866-1909), Düsseldorf, London, Bildnis, Fig., Landschaft [Busse, TB],  
Abb.310  
NISSL, Rudolf (1870-1955), München, Still., Interieur, Akt [Busse, TB]  
NOEL, Alphonse Léon (1807-1884), Franzose, Paris, Lithogr. [CD, TB]  
NUNES VAIS, Italo (1860-....), Florenz, Neapel, Genre, Bildnis [HP, MS, TB]  
**OENICKE**, Clara Wilhelmine (1818-1899), Berlin, Historie, Genre, Bildnis [TB], Abb.61  
**OER**, Theobald Reinhold Freiherr von (1807-1885), Dresden, Dü'dorf, Rom, Hist., Genre, Illustr., Radierer  
[TB], Abb.60  
OLIVER, William (tätig 1867-1882), Brite [HP]  
O'NEILL, Henry Nelson (1817-1880), Brite, London, Histor., Landschaft, Genre, Bildnis [TB]  
OPPENHEIMER, Joseph (1876-....), München, London, Berlin, Bildnis, Landsch., Still., Interieur [Busse, TB]  
**ORCHARDSON**, William Quiller (1832-1910), London, Bildnis, Genre [HP, MS, Seub, TB], Abb.240  
ORSELLI, Arturo (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]  
**OTTO**, Carl (1830-1902), München, Hist., Genre, Bildnis, Holzschneider [MüMa, MS, Seub, TB], Abb.113  
**OUTIN**, Pierre (1839-1899), Franzose, Paris, Bildnis, Genre [HP, TB], Abb.225  
OUTIN, S.  
PAGLIANO, Eleuterio (1826-1903), Italiener, Historie, Genre, Landschaft, Bildnis [MS, Seub, TB]  
**PALMAROLI y GONZALES**, Vicente (1834-1896), Madrid, Rom, Historie, Genre, Bildnis [HP, MS, Seub,  
TB], Abb.206  
PANERAI, Ruggero (1862-1923), Italiener, Florenz, Genre, Tier, Landschaft, Bildnis [HP, MS, TB],  
PAPE, W.  
PAPPERITZ, Georg (1846-1918), Dresden, Antwerpen, München, Maler, Bildhauer, Dichter [MS, TB]  
**PARADES**, Vicenta de (1850-....), Spanier [HP], Abb.211  
PASCUTTI, Antonio (spätes 19. Jh.), Österreicher [HP]  
PASSINI, Ludwig Johann (1832-1903), Wien, Venedig, Rom, Aquarell, Genre, Bildnis [HP, MS, Seub, TB]  
PASTORIS, Federico (1837-1884), Italiener, Florenz, Paris, Rom, Historie, Genre, Radierer [TB]  
PAULSEN, Fritz (1838-1898), Dü'dorf, München, Paris, Berlin, Porträt, Genre [MS, Seub, TB]  
PAYTON, Joseph (tätig 1861-1870), Brite [HP]  
**PECHMANN**, Heinrich von (1826-1905), München, Genre, Portr., Hist., Konserv. Schleißheim, NPinak.  
[MS, Seub, TB], Abb.143  
PECHT, August Friedrich (1814-1903), München, Paris, Leipz., Dresd., Historie, Lith., Genre, Bildn.,  
Kritiker [MS, Seub, TB]  
PÉCRUS, Charles François (1826-1907), Franzose, Paris, Marine, Genre [HP, MS, Seub, TB]  
**PELLAR**, Hanns (1886-....), Wien, Frankfurt, Portr., Miniatur, Illustr. [TB, Voll], Abb.302-304  
PELLEGRIN, Louis Antonin Victor (1836-1884), Franzose, Paris, Genre, Hist. [HP, MS, Seub, TB]  
PELUSO, Francesco (1836-....), Italiener [HP]  
PERALTA del Campo, Francisco (....-1897), Sevilla, Rom, Fig., Bildnis, Stilleben [TB]

- PERCY-MORAN, E.
- PEREZ**, Alonso (tätig 1893-1914), Spanier, Genre [Bö, HP, TB], Abb.212
- PERRAULT, Léon Bazile (1832-1908), Franzose, Paris, Porträt, Genre, Hist. [TB]
- PHILIPPOTEAUX, H.
- PICHLER, Adolf (1835-1905), München, Historie, Genre, Bildnis [TB]
- PIGLHEIN**, Bruno Elimar Ulrich (1848-1894), Hamburg, Dresden, Weimar, München, Genre, Rel. [Bö, MS, TB], Abb.320
- PIPPICH, Karl (1862-1932), Wien, Genre, Militär, Landschaft, Aquarell, Bildnis [HP, MS, TB]
- PLASSAN, Antoine Émile (1817-1903), Paris, Genre [HP, MS, TB]
- POCCI**, Franz Graf von (1907-1876), München, Maler, Lithograph, Zeichner, Rad., Dichter, Musiker [MS, Seub, TB], Abb.17
- POHLE**, Hermann Emil d. J. (1863-1914), Düsseldorf, Historie, Genre, Bildnis, Landsch. [MS, Seub, TB], Abb.190
- POMPEUS, Carlo (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]
- PONCELET, Maurice Georges (spätes 19. Jh.), Franzose [HP]
- PONTES, André de (spätes 19. Jh.), Spanier [HP]
- POPPE**, Fedor (1850-....), Berlin, München, Paris, Bildnis, Genre [MS, TB], Abb.83
- POSTIGLIONE**, Salvatore (1861-1906), Italiener, Historie, Genre, Bildnis, Dekoration [TB], Abb.223
- POTT, John Laslett (1837-1898), Engländer, Genre [HP, MS, Seub, TB]
- PRELL**, Hermann Heinrich (1854-1922), Dresden, Berlin, Rom, Hist., Fresko, Bildhauer [Busse, MS, TB], Abb.191
- PREUSSER, L. (spätes 19. Jh.), Aquar.
- PREUSSNER, Maria
- PREVIATI, Gaetano (1852-1920), Florenz, Mailand, Genre, Rel., Pastell, Illustr. [MS, TB]
- PRIECHENFRIED, Alois Heinrich (1867-1953), Österreicher [HP]
- PRIETO, Mario Jimenez (spätes 19. Jh.), Spanier [HP]
- PUTZ**, Leo (1869-1940), München, Meran, Genre, Bildnis, Blumen, Landsch., Illustr. [Busse, TB, Voll], Abb.292, 294, 326
- QUAGLIO, Angelo II (1829-1890), Paris, München, Theaterm., Dekoration [MüMa, MS, Seub, TB]
- RACKHAM**, Arthur (1867-....), London, Illustr., Fig., Landsch. [TB], Abb.314
- RÄUBER**, Wilhelm Carl (1849-1926), München, Hist., Genre, Bildnis [MS, Seub, TB], Abb.123, 124
- RAMBERG**, Arthur Georg Freiherr von (1819-1875), München, Weimar, Rom, Hist., Genre, Lith., Zeichn. [MS, Seub, TB], Abb.99, 100
- RANDANINI, Carlo (....-1884), Italien, Rom, Genre [HP]
- RANSONNET-Villez, Baronin Elise von, verehel. Gräfin Nandor-Nemes (1843-1899), Wien, Budap., Bildn., Genre [Bö, TB]
- RASCH, Heinrich (1840-1913), München, Karlsruhe, Landsch., Marine [Bö, HP, MS, TB]
- RAUDNITZ, Albert (tätig 1873-1898), München, Genre, Portr. [Bö, Busse, HP]
- RAUPP**, Karl (1837-1918), München, Darmstadt, Frankfurt/M., Landsch., Genre [MüMa, MS, Seub, TB], Abb.318
- REGGIANINI, Vittorio (1858-....), Italiener, Modena, Genre [HP, TB]
- REID, George Ogilvy (1851-1928), Brite, Edinburgh, Genre, Landschaft, Marine [HP, TB]
- REIMER, Georg (1828-1866), Düsseldorf, Weimar, Berlin, Wiesbaden, Genre [Bö, MS, Seub, TB]
- REINICKE, René (1860-1926), Düsseldorf, München, Weimar, Fig., Genre, Landsch. [Bö, MS, TB]
- REISZ, Hermann (1865-....), Österreicher [HP]
- REJCHNAN, Stanislaw (1858-1919), Pole, Wien, Paris, Maler, Illustr. [TB]
- RENAZZI, Eugen von (1863-....), München, Florenz, Genre, Bildnis [MüMa, TB]
- RENOIR, Pierre Auguste (1841-1919), Franzose, Maler, Graphiker, Bildhauer [CD, TB]
- REPIN, Juri
- REYNTJENS, Henricus Engelbertus (1817-mind. 1878), Amsterdam, Interieur, Historie, Genre [HP, MS]
- RICCI**, (Alfredo oder) Arturo, Italiener, Florenz, Genre [HP, TB], Abb.221, 330
- RICHTER, Adrian Ludwig (1803-1884), Dresden, Rom, Genre, Illustr. [MS, Seub, TB]
- RICHTER, Gustav Karl Ludwig (1823-1884), Berlin, Paris, Rom, Bildnis, Genre, Orient, Litograph [TB]
- RING, Max (1857-1925), Dresden, Karlsruhe, Paris, Berlin, Genre, Bildnis [MS, TB]
- ROEBER, Fritz (1851-1924), Düsseldorf, Hist., Genre, Aquar., Litho. [Bö, MS, Seub, TB]
- RÖCHLING**, Carl (1855-1920), Karlsruhe, Berlin, Milit., Schlachten, Genre [Bö, MS, TB], Abb.79
- ROEGGE, Wilhelm Ernst Friedrich (1829-1908), Düsseldorf, München, hist. Genre [HP, MS, Seub, TB]
- ROEHN**, Jean Adolphe Alphonse (1799-1864), Paris, Genre, Hist., Interieur, Bildn., Zeichn. [HP, MS, Seub, TB], Abb.227
- ROGIER, Camille, Franzose, Paris, Aquarell, Illustr., Rad., Lithograph [CD, TB]
- ROQUEPLAN**, Camille Joseph Etienne (1800-1855), Franzose, Paris, Hist., Genre, Landschaft, Marine [CD, TB], Abb.24

- ROSATI, Giulio (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]
- ROSEN, Georg Johann Otto von (1843-1923), Stockholm, Leipzig, Weimar, Antw., Hist., Portr., Aquar., Rad. [Busse, MS, Seub, TB]
- ROSENTHAL, Toby Edward (1848-1917) München, Dt.-Amerikaner, San Francisco, Genre, Bildnis [MS, Seub, TB]
- ROSIER**, Jean Guillaume (1858-1931), Antwerpen, Paris, Mecheln, Hist., Genre, Bildn. [HP, TB], Abb.257
- ROSS, Christian Meyer (1843-1904), Norweger, Kopenhagen, München, Genre, Bildn. [MS, TB]
- ROSSI, Lucius (1846-1913), Paris, Genre Einfluß Fortuny, Bildnis, Illustr. [HP, TB]
- ROTTMANN, Mozart (1874-....), Ungar, Budapest, Wien, München, Rokokogenre, Genre [TB]
- ROUSSIN, Georges (1854-....), Franzose, Maler, Zeichner [TB]
- RUBEN, Franz Leo (1842-1920), Wien, Venedig, Genre, Bildnis, Landsch. [HP, MS, Seub, TB]
- RUSS, Franz (1844-1906), Wien, Paris, Genre [TB]
- SADLER, Walter Dendy (1854-1923), Brite, Genre [HP, TB]
- SALA y FRANCÉS**, Emilio (1850-1910), Spanier, Paris, Madrid, Rokokogenre, Landsch. [HP, MS, TB], Abb.210
- SALA, Eugenio (1866-1908), Italiener, Landsch. [TB]
- SALINAS, Juan Pablo (1871-1946), Rom, Genre [HP, MS, TB]
- SALTINI, Pietro (1839-1908), Florenz, Genre [TB]
- SANDERSON-WELLS, John (1871-1955), Brite [HP]
- SANTA CRUZ y BUSTAMENTE, Ramiro de (spätes 19. Jh.), Spanier [HP]
- SARGENT**, John Singer (1856-1925), Amerikaner, Paris, London, Bildnis, Salonm., Genre, Landsch. [MS, TB], Abb.260
- SAVINI, Alfonso (1836-1908), Bologna, Bildnis, Genre, Blumen [Bö, TB]
- SAVINI Alfredo (1868-1924), Bologna, Fig., Bildnis [Bö, TB]
- SCHACHINGER, Gabriel (1850-1912), München, Genre, Hist. [Bö, MS, TB]
- SCHALL**, Jean Frédéric (1752-1825), Franzose, Straßburg, Paris, Maler, galante Szenen, mytholog., Genre [CD, TB], Abb.22
- SCHERENBERG, Hermann (1826-1897), Berlin, Düsseldorf, Paris, Bildnis, Genre [TB]
- SCHEUREN, Kaspar Johann Nepomuk (1810-1887), Düsseldorf, Landschaft, Genre, Graphik [MS, Seub, TB]
- SCHEURENBERG**, Josef (1846-1914), Dü'dorf, Berlin, Kassel, Portr., hist. Genre [Bö, HP, MS, Seub, TB], Abb.93, 94
- SCHILL, Adolf (1848-1911), Düsseldorf, Wien, Stuttgart, Architekt, Kunstgewerbler, Aquar. [Bö, MS, TB]
- SCHIRMER, Robert (1850-1923), Berlin, Vorlagenwerke, Bildhauer [TB]
- SCHIVERT, Victor (1863-1900), Graz, München, Genre, Illustr. [Bö, MüMa, MS, TB]
- SCHLESINGER, Felix (1833-1910), Hamburg, Düsseldorf, Antwerp., Frankf./M., Genre [Bö, MS, Seub, TB]
- SCHLITT, Heinrich (1849-....), München, Genre, Friese, Illustr. [Bö, MS, TB]
- SCHLÖSSER, Carl Bernhard (1832-1914), Frankf./M., Paris, Rom, London, Genre, Bildn., Rad. [Bö, MS, Seub, TB]
- SCHLÖSSER, Hermann Julius (1832-1894), Dü'dorf, Paris, Rom, Berlin, Hist., Akt, Bildn. [MS, Seub, TB]
- SCHMIDT-MICHELSEN**, Alexander (1859-1908), München, Paris, Berlin, Aquar., Landschaft, Genre [Bö, Busse, MS, TB], Abb.306, 307
- SCHMITZBERGER, Joseph (1851-....), München, Rokokogenre, Tier, Jagd, Landschaft [TB]
- SCHMUTZLER**, Leopold (1864-1940/1), Wien, München, Rokokogenre, Bildn., Salonm. [Bö, MüMa, TB], Abb.138
- SCHNEIDER, Hermann (1847-1918), München, Hist., Bildnis, Illustr. [Bö, MS, Seub, TB]
- SCHÖBEL**, Georg (1860-....), Berlin, Hist., Illustr. [Bö, MS, TB], Abb.74, 76, 82, 84
- SCHÖBEL, Wilhelm
- SCHÖLLER, Johann Christian (1782-1851), Elsaß, Wien, Maler, Zeichner [TB]
- SCHOULTZ, Emma von (....-1882), Berlin, Genre, Bildnis [TB]
- SCHRADER, Julius Friedrich Anton (1815-1900), Berlin, Düsseldorf, Hist., Bildnis [Bö, MS, Seub, TB]
- SCHRAM, Alois Hans (1864-1919), Wien, Hist., Genre, Bildn., Plakat, Bildhauer [Bö, MS, TB]
- SCHRAMM, Victor (1865-1929), München, Bildn., Hist., Illustr. [MS, TB]
- SCHRAUDOLPH, Claudius d. J. (1843-1902), München, Stuttgart, Genre, Illustr. [MS, TB]
- SCHREINER, Wilhelm
- SCHREUER, Wilhelm (1866-1933), Düsseldorf, Rokokokostümbilder, Milit., Genre [TB]
- SCHRÖDER, Albert Friedrich (1854-....), München, Fig., Bildnis, Illustr. [Bö, MS, TB]
- SCHRÖDL, Norbert (1842-1912), Berlin, Paris, Rom, Frankf./M., Bildn., Allegorien [Bö, MS, Seub, TB]
- SCHROEDTER**, Adolf (1805-1875), Düsseldorf, Berlin, Karlsruhe, Maler, Genre, Zeichner, Illustr. [HH, MS, Seub, TB], Abb.6
- SCHUCH**, Werner Wilhelm Gustav (1843-1918), Berl., Hann., Düsseldorf, München, Schlachten, Landsch., Wandm. [Bö, MS, Seub, TB], Abb.78
- SCHURIG, Felix (1852-1907), Dresden, Weimar, Bildnis, Rokokogenre, Genre [MS, Seub, TB]

SCHUSTER, Josef

SCHUSTER-WOLDAN, Raffael (1870-1951), München, Berlin, Porträt, Rel., Genre, Hist. [Busse, TB, Voll]

SCHWENINGER, Karl d. Ä. (1818-1887), Wien, Bibl., Genre, Bildnis, Landsch. [HP, MS, TB]

**SCHWENINGER**, Karl d. J. (1854-1903), Wien, Rokokogenre, Illustr. [Bö, MS, TB], Abb.199-202

**SCHWIND**, Moritz von (1804-1971), Wien, München, idealromant. Genre, Hist., Wandm., Illustr. [Bö, MS, Seub, TB], Abb.11, 13, 14, 15, 16

SEEBACH, Lothar Hans Emmanuel von (1853-1930), Deutscher [HP]

**SEILER**, Carl Wilhelm Anton (1846-1921), München, Berlin, Rokokogenre, hist. Genre [Bö, MüMa, HP, TB], Abb.166-169

SEITZ, Anton (1829-1900), Nürnberg, München, Genre [Bö, MS, Seub, TB]

SEITZ, Rudolf von (1842-1910), München, Maler, Kunstgew., Illustr., Konserv. Bayr. Nat.Mus. [Bö, MS, Seub, TB]

SERRA, Ernesto (1860-....), Italiener, Genre [TB]

SERRA y PORSON, José (1824-1910), Spanier, Madrid, Maler [HP, TB]

SERRURE, Auguste (1825-1903), Belgier, Antwerpen, hist. Genre [HP, Seub, TB]

SHADE, William August (1848-1890), Amerikaner, Düsseldorf, Rom, Genre, Bildnis [HP, MS, TB]

**SHIELDS**, Thomas W. (1849-1920), New York, Paris, Hist., Genre [Busse, TB], Abb.259

SIMM, Franz Xaver (1853-1918), München, Wien, Genre, Wandm., Illustr. [Bö, HP, MS, TB]

SIMMONS, Paul Henri (1865-1932), Franzose [HP]

SIMON, Erich M. (1892-....), Berlin, Maler, Illustr, Gebrauchsgr., Kunstgew. [Voll]

SIMON, Lucien (1861-....), Paris, Bretagne, Genre, Aquar., Marine [TB]

**SKARBINA**, Franz (1849-1910), Berlin, Genre, Hist., Stimmungsbilder [Bö, MS, Seub, TB], Abb.73

SLOCOMBE, Frederick Albert (1847-....), London, Landschaft, Genre, Rad. [HP, MS, TB]

SÖLLNER, Paul (1877-1947), Rokokogenre, Genre [Voll]

SOLDENHOFF, Alexander Jules Jakob Joseph von (1849-1902), Pole, Landschaft, Genre, Theater [HP, TB]

**S(s)OMOFF**, Konstantin Andrejewitsch (1869-....), Petersburg, Maler, Illustr. [Voll], Abb.316, 317

SORBI, Raffaello (1844-1931), Florenz, Genre, Hist. [Bö, HP, MS, TB]

SOULACROIX, Charles Joseph Frédéric (1825-....), Paris, Florenz, Bildhauer, Genre, Wandm., Aquar. [HP, MS, TB]

SPANGENBERG, Gustav Adolph (1828-1891), Hamburg, Berlin, Genre, Historie, Bildnis [TB]

SPIRIDON, Ignace (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]

**SPITZWEG**, Carl (1808-1885), München, Genre, Illustrator [Bö, TB], Abb.27, 28, 29, 35, 36, 37

STAHL, Friedrich (1863-....), München, Rom, Maler, Illustr. [TB]

STAMMEL, Eberhard (1833-1906), Düsseldorf, Genre [TB]

STEFANELLI, L. (spätes 19. Jh.), Italiener [HP]

STEHLE, A., Bildhauer ?

**STELZNER**, Heinrich (1833-1910), Nürnberg, München, hist. Genre, Graphik [Bö., MüMa, MS, TB], Abb.132

STEVENS, Alfred (1823-1906), Belg.-Franzose, Maler, Salon, Genre, Bildnis [CD, TB]

STIEPEVICH, Vincent (spätes 19. Jh.), Russe [HP]

STONE, Frank (1800-1859), London, Bildnis, hist. Genre, Illustr. [TB]

**STONE**, Marcus (1840-1921), London, Italien, Paris, hist. Genre, Kostüm, Illustr. [HP, MS, Seub, TB], Abb.238

STOREY, George Adolphus Augustus (1834-1919), Liverpool, London, Bildnis, Genre [HH, MS, Seub, TB]

STRAETEN, G. van der

**STRYOWSKI**, Wilhelm August (1834-1917), Danzig, Genre, Landsch. [Bö, Busse, MS, Seub, TB], Abb.196

STUBENRAUCH, Hans (1875-1941), München, Maler, Illustr. [TB, Voll]

STURTEVANT, Erich (1869-....), Frankfurt/O., Historie, Landschaft, Illustr. [TB]

SWYN COP, Philippe (1878-....), Brüssel, Granada, Bildnis, Wandm., Illustr. [TB]

SZEKÉLY von Adámos, Bertalan (1835-1910), Budapest, München, Hist., Fresk., Mythol. [Bö, Busse, MS, Seub, TB]

**SZINYE-MERSE**, Pál (1866-1923), Ungar, München, Budapest, Genre, Landsch., Fig. [Busse, MS, TB], Abb.322

TARENGHI, Enrico (1848-....), Italien, Rom, Genre, Architektur, Aquarell [HP, TB]

TASSAERT, Nicolas, Franzose [CD]

TAVERNIER, Paul (1852-....), Paris, hist. Genre, Rad. [TB]

TENRÉ, Charles Henri (1864-1926), Franzose [HP]

THIEROT, Henri Marie (1863-1905), Franzose, Reims [TB]

**THOMA-HÖFELE**, Karl (1866-1923), Schweizer, München, Glasmaler [Busse, TB, Voll], Abb.262

THUMANN, Paul (1834-1908), Berlin, Leipzig, Dresden, Illustr., Hist., Genre, Bildn. [Bö, MS, Seub, TB]

TICHY, Hans (1861-1925), Österreicher, Wien, Genre, rel., Landschaft [HP, TB]

TISSOT, James Joseph (1836-1902), Paris, hist. Genre, Kostüm, Bildnis, Salonm., Aquar. [HP, MS, TB]

- TODT, Max (1847-1890), Düsseldorf, München, Genre, Kostüm [Bö, MS, TB]  
TOMBA, Casimiro Aldini (1857-1929), Italien, München, Rom [TB]  
TORDI, Sinibaldo (1876-1955), Italien, Maler [HP, TB]  
TORRINI, Pietro (1852-....), Florenz, Genre [HP, MS, TB]  
**TOUDOUZE**, Edouard (1848-1907), Paris, Genre, Hist., Illustr. [HP, MS, Seub, TB], Abb.231  
**UHDE**, Fritz (Friedrich Karl Hermann) von, Dresden, Paris, München, Genre, rel. Darst. [TB], Abb.267- 269  
**UFER**, Johannes (1874-....), Dresden, Aquarell, Genre [TB], Abb.297  
UNGEWITTER, Hugo (1869-....), Düsseldorf, Hist., Militär, Jagd [TB]  
**VAUTIER**, Benjamin Marc Louis d. Ä. (1829-1989), Schweizer, Düsseldorf, Genre, Illustr. [Bö, HH, TB],  
Abb.179, 180  
**VELTEN**, Wilhelm (1847-1929), Petersburg, München, Genre, Jagd [Bö, MüMa, MS, TB], Abb.164, 165  
VERGEAUD, J.E.A.  
VERNET, Carle (1758-1836), Franzose, Pferdemaler, Lithograph [CD, TB]  
VERNON, Arthur Longley (tätig 1871-1922), Brite [HP]  
**VILLEGAS Y CORDERO**, José (1848-1922), Spanier, Rom, Genre, Historie [HP, MS, Seub, TB], Abb.204  
**VINEA**, Francesco (1845-1902), Florenz, Genre [MS, TB], Abb.208  
VINIEGRA y LASSO, Salvador (1862-1915), Spanier, Rom, span. Genre [HP, Seub, TB]  
VIRY, Paul Alphonse (spätes 19. Jh.), Franzose, Genre [HP, TB]  
VÖSCHER, Jakob  
VOGEL, Hugo (1855-1934), Düsseldorf, Berlin, Paris, Hist., Genre, Bildnis [Bö, S, TB]  
VOLKHART, Max (1848-1935), Düsseldorf, Genre, Hist., Bildnis, Rad. [HP, MS, TB]  
**VOLKMER**, Hans (1870-....), München, Maler [TB], Abb.139  
VOLLON, Alexis (1865-....), Paris, Bildnis, Genre, Rad., Fig., Zeichn. [Busse, TB]  
**VOLTZ**, Johann Michael (1784-1858), Nördlingen, Augsburg, Maler, Kupferstecher, Radierer, Karikaturist,  
[Seub, MS], Abb.8, 9, 12  
WALDAU, Grete (1868-....), Berlin, Architekturmalerin [TB]  
WALLER, Samuel Edmund (1850-1868), Gloucester, London, Illustr., Zeichn., Graphik, Genre [HP, MS, TB]  
WALSER, Karl (1877-1943), Zürich, Maler, Graphiker, Illustr., Bühnenbild [TB, Voll]  
**WAPPERS**, Gustaaf (Egidius Karel G.), (1803-1874), Antwerpen, Historie, Bildnis, Genre [TB], Abb.96  
WARD, Edward Matthew (1816-1879), London, Maler [TB]  
**WARTHMÜLLER**, Robert Müller gen. (1859-1895), Berl., Kassel, Münch., Paris, Hist., Genre, Landsch.,  
Bildn. [Bö, MS, TB], Abb.77  
**WATTER**, Joseph (1838-1913), München, hist. Genre, Dekoration, Illustr. [Bö, MS, Seub, TB], Abb.144  
WATTIER, Charles Emile (1800-1868), Paris, hist. Genre, Deckenm., Rad., Lithograph [CD, HP, MS, TB]  
WEHLE, Robert (1815-1905), Dresden, „malender Dilettant“, Rad. [TB]  
**WEISER**, Joseph Emanuel (1847-1911), München, Genre, Kostüm, Bildn. [Bö, MS, Seub, TB], Abb.126, 148  
WEISS, Emile Georges (1861-....), Paris, Genre [HP, MS, TB]  
WEISZ, Adolf (1838-....), Österreicher, Budapest, Genre [HP, TB]  
**WENIG**, R., Abb.149  
WENZELL, A. B.  
**WERNER**, (Alexander Friedrich) Fritz (1827-1908), Berlin, Kupferst., Rad., hist. Genre [Bö, HP, MS, Seub,  
TB], Abb.72  
**WIEDEN**, Ludwig (1869-....), Wien, Landschaft, Stilleben [TB], Abb.301  
**WILLIS**, Charles (spätes 19. Jh.), Brite [HP], Abb.249  
WILMS, Hubert  
WILTON, L. G.  
**WINTERHALTER**, Franz Xaver (1805-1873), München, Paris, Karlsruhe, u.a., Lithogr., Bildnis [Bö, MS,  
Seub, TB], Abb.58  
WIRTH, Anna Marie (1846-....), Wien, München, Genre, Stilleben [Bö, MS, TB]  
**WISNIESKI**, Oskar (1812-1891), Berlin, Zeichner, Rad., Genre [Bö, MS, Seub, TB], Abb.97  
WODZINSKI, Jozef von (1859-....), Warschau, München, Maler [TB]  
WOLF, Franz Xavier (spätes 19. Jh., 1896-....), Österreich, Wien, Maler, Radierer [HP, TB]  
WRIGHT, Gilbert Scott (spätes 19. Jh.), Brite [HP]  
WYNGAERDT, Petrus Theodorus (oder WIJNGAERDT, Pieter Theodoor) (1816-1893), Holländer, Den  
Haag, Genre, Bildnis, Lithograph [HP, MS, TB]  
**YEAMES**, William Frederick (1835-1918), Engl., Italien, Dresden, London, Genre, Hist. [HP, Seub, MS,  
TB], Abb.247  
ZEWY, Karl (1855-1929), Wien, Genre, Bildnis, Landschaft [HP, MS, TB]  
ZIEGLER, Walter (1859-1932), Wien, München, Maler, Graphiker [Bö, MS, TB]  
ZOPPI, Antonio (1860-1926), Italiener, Genre [HP, TB]

## Abbildungsverzeichnis

Die zu den abgebildeten Werken gehörigen Angaben konnten nicht immer vollständig ermittelt werden. Falls nicht ausdrücklich anders vermerkt, sind sämtliche Abbildungen von der Verfasserin gemachte Fotografien von Originalen, bzw. von fotografischen oder anderen Vorlagen sowie Fotokopien, deren Herkunft im einzelnen unter dem jeweiligen Titel aufgeschlüsselt ist.

**1**

**Adolph Menzel, Das Flötenkonzert in Sanssouci, 1852**

Öl/Leinwand, 142 x 205 cm, bez.: Adolph Menzel, Berlin 1852, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

Foto: Postkarte Jörg P. Anders, Berlin

**2**

**Louis Gallait, Die Abdankung Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipp II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555, 1842**

Öl/Leinwand, 122,1 x 170,3 cm, bez.. u. r.: Louis Gallait.1842, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, kleinere Wiederholung des Originals (485 x 683 cm) in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel

Foto: Wilhelm Schlink, Jacob Burckhardt und die Kunsterwartung im Vormärz (Frankfurter Historische Vorträge Heft 8), Wiesbaden 1982, Abb.1

**3**

**Johann Peter Hasenclever, Jobs' Heimkehr, 1838**

Öl/Leinwand, 56,5 x 64,5 cm, bez.. u. r.: J. P. Hasenclever 1838, Heimatmuseum Remscheid

Foto: Knut Soigné, Johann Peter Hasenclever: ein Maler im Vormärz, Neustadt/Aisch 1990, Abb.4

**4**

**Johann Peter Hasenclever, Jobs im Examen, 1840**

Öl/Leinwand, 71 x 99 cm, bez.. u. r.: J. P. Hasenclever 1840, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München

Foto: Knut Soigné, Johann Peter Hasenclever: ein Maler im Vormärz, Neustadt/Aisch 1990, Abb.5

**5**

**Kortum, Zwei Advokaten**

Holzschnitt

Fotokopie: Leben, Meinungen und Thaten von Hieronimus Jobs dem Kandidaten, fünfte, neu revidierte und mit einem Titelkupfer nach Ramberg vermehrte Auflage, Hamm und Crefeld 1839, S.155

**6**

**Adolph Schroedter, Don Quixote**

Öl/Leinwand, 54,5 x 46 cm, bez. u. r., Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie, Berlin

Foto: Eduard Trier, Willy Weyres (Hrsg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 3. Bd. Malerei, Düsseldorf 1979, S.206

**7**

**Johann Peter Hasenclever, Arbeiter und Stadtrat im Jahre 1848, um 1848/50**

Öl/Leinwand, 154,5 x 224 cm, bez.. u. l.: J. P. Hasenclever, Kunstmuseum Düsseldorf

Foto: Knut Soigné, Johann Peter Hasenclever: ein Maler im Vormärz, Neustadt/Aisch 1990, Abb.10

**8**

**Johann Michael Voltz, Der Zeitgeist, 1819**

Radierung, koloriert

Foto: Eduard Fuchs, Die Karikatur der europäischen Völker. Erster Teil. Vom Altertum bis zum Jahre 1848, 4. Aufl. München 1921, S.240

9

**Johann Michael Voltz, Der Antizeitgeist, 1819**

Radierung, koloriert

Foto: Eduard Fuchs, Die Karikatur der europäischen Völker. Erster Teil. Vom Altertum bis zum Jahre 1848, 4. Aufl. München 1921, S.241

10

**Philipp Veit, Vormärzlich - Nachmärzlich**

Federzeichnung

Fotokopie: Norbert Suhr, Christian Lotsch, Philipp Veit und Eduard von Steinle. Zur Künstlerkarikatur des 19. Jahrhunderts, Worms 1985, Abb.52

11

**Moritz von Schwind, Höflichkeit (XVIII. Jahrhundert) - Höflichkeit (XIX. Jahrhundert), 1847**

Holzschnitte für die "Fliegenden Blätter" nach Zeichnungen Schwinds

Foto: Otto Weigmann, Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart, Leipzig 1906, S.251

12

**Johann Michael Voltz, Der Bürgermeister von Krähwinkel wird vor Ärger grün und gelb und hebt die Sitzung auf**

Radierung, aquarelliert, 202 x 237 mm

Foto: Gerd Langemeyer, Gerd Unverfehrt, u. a., Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe, München 1984, S.276, Abb.203

13

**Moritz von Schwind, Das Publikum in Krähwinkel ist ganz weg, Krähwinkeliade, um 1824**

Lithographie, 10,6 x 17,5 cm

Foto: Otto Weigmann, Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart, Leipzig 1906, S.27

14

**Moritz von Schwind, Ein Krähwinkler erlegt einen Drachen, 1826**

Lithographie nach Federzeichnung Schwinds

Foto: Otto Weigmann, Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart, Leipzig 1906, S.53

15

**Moritz von Schwind, Die Frau Ober-Floss- und Fischmeisterin ist unerträglich, 1826**

Lithographie nach Federzeichnung Schwinds

Foto: Otto Weigmann, Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart, Leipzig 1906, S.53

16

**Moritz von Schwind, Der Bürgermeister von Krähwinkel kommt zu sich selbst, 1826**

Lithographie nach Federzeichnung Schwinds

Foto: Otto Weigmann, Schwind. Des Meisters Werke in 1265 Abbildungen, Stuttgart, Leipzig 1906, S.52

17

**Franz Pocci, Kritikus**

Schattenriß

Fotokopie: Dieter Laube (Hrsg.), Franz Pocci. Kindereien, Frankfurt am Main 1976, S.127

18

**Tragische Geschichte**

Illustrationen zu Adelbert von Chamisso

Fotokopie: Fliegende Blätter, Band I, München 1845, S.44f

19

**Adolph Menzel und Theodor Hosemann, Erinnerungsblatt an das Stiftungsfest des Vereins der jüngeren Künstler, 31. Oktober 1834**

Lithographie, 38,3 x 31 cm, Kunsthalle Hamburg

Foto: Gisold Lammel, Adolph Menzel. Blätter mit Esprit, Humor und Satire, Berlin 1987, S.75

**20**

**Joseph Anton Koch, Karikatur auf die Kunstpraxis an der Hohen Carlsschule in Stuttgart**

Feder in Schwarzgrau über Bleistift, aquarelliert, 35 x 50,1 cm, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Stuttgart

Foto: Christian von Holst, Joseph Anton Koch 1768-1839, Ansichten der Natur, Staatsgalerie Stuttgart 1989, S.115, Kat. Nr.1, Abb.14, 61

**21**

**Wilhelm von Kaulbach, Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutze der Minerva, um 1850**

Öl/Leinwand, 81 x 178,5 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München

**22**

**Jean-Frédéric Schall, L'heure du plaisir, 1785**

Ölgemälde, Collection Arthur Veil-Picard (?), Paris

Foto: André Girodie, Un peintre de fêtes galantes. Jean Frédéric Schall (Strasbourg 1752 - Paris 1825), Strasbourg 1927, Taf.V

**23**

**Johann Gottfried Schadow, Johann Heinrich Stürmer, Das Geburts-Fest des Duc de Roquelaure, 1822**

Radierung von Johann Heinrich Stürmer, koloriert, Plattengröße 27,5 x 34 cm, beschr. u. l. "Schadow del.", u. r.

"Stürmer sculpsit", u. M. "Das Geburts=Fest des Duc de Roquelaure", VBK, Berlin

Fotokopie: "... und abends in Verein." Johann Gottfried Schadow und der Berlinische Künstler-Verein 1814-1840., Berlin Museum, 17. September bis 30. Oktober 1983, Berlin 1983, S.237, Kat. Nr. 232

**24**

**Camille Roqueplan, La cueillette des cerises (Jean-Jacques Rousseau)**

Ölgemälde, Privatsammlung, Cannes

Foto: Adolphe Monticelli (1824-1886), Centre de la Vieille Charité Marseille, 12 octobre 1986 - 4 janvier 1987, S.31

**25**

**Karl Blechen, Park der Villa d'Este, um 1831/32**

Öl/Leinwand, 127,5 x 94 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

Foto: Postkarte, Staatliche Museen zu Berlin

**26**

**Karl Blechen, Im Park von Terni, nach 1830**

Öl/Leinwand, 105 x 78,5 cm, Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt

Foto: Peter Schäfer (Hrsg.), Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt, Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Schweinfurt 1977, Kat. Nr.16, Taf.10

**27**

**Carl Spitzweg, Badende Frauen am Meer bei Dieppe, 1857**

Kopie nach Eugène Isabey, Öl/Leinwand, 37 x 65 cm

Foto: Hermann Uhde Bernays, Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert, 2. Teil: 1850 - 1900. Neu hrsg. von Eberhard Ruhmer, München 1983, S.33

**28**

**Carl Spitzweg, Badende Nymphen**

Öl/Leinwand, 40,5 x 54 cm, Privatbesitz

Foto: Manuel Albrecht, Carl Spitzwegs Malerparadies, Stuttgart 1968, Sonderausgabe Mailand 1979, S.141, Abb.39

**29**

**Carl Spitzweg, Gesellschaft im Walde mit Tänzerin, um 1851**

Öl/Leinwand, 35 x 45,2 cm, Privatbesitz

Foto: Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte, Frankfurt am Main/Berlin 1991, S.111f.

**30**

**Narcisse Diaz de la Peña, Société élégante dans un parc, um 1830-40**

Ölgemälde, Reims

Foto: Adolphe Monticelli (1824-1886), Centre de la Vieille Charité Marseille, 12 octobre 1986 - 4 janvier 1987, S.34

**31**

**Sir David Wilkie, Testamentseröffnung, 1820**

Öl/Holz, 76 x 115 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek München

Foto: Postkarte, Joachim Blauel, Gauting, Deutscher Kunstverlag, München Berlin

**32**

**Johann Geyer, Concilium Medicum, 1843**

Öl/Leinwand, 116 x 125 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung München ?

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

**33**

**Johann Geyer, Heimkehr vom Maskenball**

Öl/Leinwand, 113 x 127 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek München

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 2. Band, München 1981, S.24

**34**

**Le Postillon de Lonjumeau**

Illustration zum Vaudeville von Adolphe Charles Adam, 2. Akt, Szene 6

Fotokopie: Guyot et A. Debacq, Album des Théâtres (Tome Premier), Paris 1837

**35**

**Carl Spitzweg, Begrüßung im Park, um 1838**

Öl/Karton, 17,2 x 31,5 cm, Privatbesitz

Foto: Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg und die französischen Zeichner Daumier, Grandville, Gavarni, Doré, Haus der Kunst München, 23. November 1985 - 2. Februar 1986, München 1985, Abb.30

**36**

**Carl Spitzweg, Der Antrag, 1838/40**

Öl/Leinwand, 31,5 x 26,5 cm, Privatbesitz

Foto: Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg und die französischen Zeichner Daumier, Grandville, Gavarni, Doré, Haus der Kunst München, 23. November 1985 - 2. Februar 1986, München 1985, Abb.33

**37**

**Carl Spitzweg, Heimkehr**

Öl/Leinwand, 47 x 27 cm, bez.. u. r.

Foto: Hermann Uhde-Bernays, Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst, 9. vermehrte Aufl.. München 1920, Abb.59

**38**

**Adolph Menzel, Titeleinfassung zum 3. Band von Graf Raczynskis Geschichte der neuen deutschen Kunst, Berlin 1841, 1835**

Feder auf Stein, 25,3 x 20,1 cm

Fotokopie: Heidi C. Ebertshäuser, Adolph von Menzel. Das graphische Werk, 1. Band, München 1976, S.113

**39**

**Venus Medici**

Kopie im Park von Schloß Sanssouci, Potsdam

40

**Adolph Menzel, Vier Gestalten aus Gersaints Ladenschild**

Bleistiftzeichnung/gelbl. Papier, 12,8 x 20,9 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

Fotokopie: Werner Schmidt, Menzel und Watteau, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1958, S.418, Abb.177

41

**Adolph Menzel, Stehende Dame und Fräulein aus Gersaints Ladenschild. Drei Damen in halber Gestalt**

Bleistiftzeichnung, 23,4 x 30,9 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

Fotokopie: Werner Schmidt, Menzel und Watteau, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1958, S.418, Abb.178

42

**Adolph Menzel, Stehender Herr aus Gersaints Ladenschild nebst zwei Damen. Darüber zwei weitere in halber Gestalt, darunter zwei in ganzer Gestalt mit drei Halbfiguren**

Bleistiftzeichnung, 20,8 x 12,6 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

Fotokopie: Werner Schmidt, Menzel und Watteau, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1958, S.419, Abb.179

43

**Adolph Menzel, Ein sitzendes Paar und drei Damen**

Bleistiftzeichnung, 12,8 x 20,8 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

Fotokopie: Werner Schmidt, Menzel und Watteau, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1958, S.420, Abb.180

44

**Adolph Menzel, Lagernde Gesellschaft von fünf Damen und zwei Herren im Freien**

Bleistiftzeichnung, 12,8 x 20,9 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

Fotokopie: Werner Schmidt, Menzel und Watteau, in: Festschrift Johannes Jahn zum XXII. November MCMLVII, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Karl-Marx-Universität Leipzig, Leipzig 1958, S.420, Abb.181

45

**Antoine Watteau, Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint, 1720**

Öl/Leinwand, 166 x 306 cm (zwei Teile), Staatliche Schlösser und Gärten Berlin, Schloß Charlottenburg

Foto: Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsg.), Friedrich der Große, Sammler und Mäzen, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 28. November 1992 bis 28. Februar 1993, München 1992, S. 97, Abb.2

46

**Adolph Menzel, Königliche Familie am Tisch sitzend**

Holzstich, Illustration zur Geschichte Friedrichs des Großen 1840-42

Foto: Franz Kugler, Adolph Menzel, Die Geschichte Friedrichs des Großen, Berlin o.J., S.44

47

**Adolph Menzel, Vorstellung der Königin**

Holzstich, Illustration zur Geschichte Friedrichs des Großen, 1840-42

Foto: Franz Kugler, Adolph Menzel, Die Geschichte Friedrichs des Großen, Berlin o. J., S.131

48

**Adolph Menzel, Herausgabe des Archivschlüssels**

Holzstich, Illustration zur Geschichte Friedrichs des Großen 1840-42

Foto: Franz Kugler, Adolph Menzel, Die Geschichte Friedrichs des Großen, Berlin o. J., S.260

49

**Adolph Menzel, Friedrich der Große in Rheinsberg**

Holzstich, Illustration zur Geschichte Friedrichs des Großen 1840-42

Foto: Franz Kugler, Adolph Menzel, Die Geschichte Friedrichs des Großen, Berlin o. J., S.109

50

**Antoine Watteau, Die Einschiffung nach Cythera**

Öl/Leinwand, 129 x 194 cm, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg, Berlin

Foto: Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsg.), Friedrich der Große, Sammler und Mäzen, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 28. November 1992 bis 28. Februar 1993, München 1992, S.101, Abb.7

51

**Theodor Hosemann, Der Antrag oder Liebespaar im Park**

Öl/Leinwand, 32,5 x 27 cm, Berlin? (Ehem. Besitz Adolf Hitler)

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Fotothek

52

**Bildergalerie Friedrichs des Großen im Schloß Sanssouci, Potsdam**

Foto: Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsg.), Friedrich der Große, Sammler und Mäzen, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 28. November 1992 bis 28. Februar 1993, München 1992, S.98, Abb.4

53

**Jean-Baptiste Pater, Tanz im Freien**

Öl/Leinwand, 102 x 143 cm, Eigentum des Hauses Hohenzollern, ehem. Hohenzollernmuseum Schloß Monbijou, Staatliche Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg, Berlin

Foto: Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hrsg.), Friedrich der Große, Sammler und Mäzen, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 28. November 1992 bis 28. Februar 1993, München 1992, S.149

54

**Theodor Hosemann, Der Sonntagstanz (Tanzvergnügen), 1839**

Öl/Holz, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

Foto: Irmgard Wirth, Berliner Maler im 19. Jahrhundert, Berlin 1990, S.237, Abb.306

55

**Theodor Hosemann, Münchhausen zieht sich am Zopf aus dem Sumpf, 1839**

Federzeichnung, Illustration zum Münchhausen

Foto: Ingeborg Becker, Theodor Hosemann. Illustrator – Graphiker – Maler des Berliner Biedermeier.

Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz mit Beständen der Sammlung Wilfried Göpel, 1.6. – 23.7.1983, Wiesbaden 1983, S.8

56

**Theodor Hosemann, Münchhausen beim General Elliott, 1839**

Federzeichnung, Illustration zum Münchhausen

Fotokopie: Gottfried August Bürger, Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen. Nach der Ausgabe von 1788. Mit einem Nachwort von Max Lüthi, Zürich 1978, S.140

57

**Theodor Hosemann, Illustration zur "Insel Marzipan", 1850**

Foto: Adolf Glassbrenner, Die Insel Marzipan, ein Kindermärchen. Mit Illustrationen von Theodor Hosemann, Hamburg 1850, S.8 gegenüber

58

**Franz Xaver Winterhalter, Kaiserin Eugénie à la Marie-Antoinette, 1854**

Öl/Leinwand, 92,7 x 73,7 cm, bez. u. r.: fr. Winterhalter Paris 1854, The Metropolitan Museum of Art, New York

Foto: Richard Ormond, Carol Blackett-Ord u. a., Franz Xaver Winterhalter and the Courts of Europe 1830-70, National Portrait Gallery London, 30 October 1987 – 10 January 1988 and Petit Palais, 11 February - 7 May

1988, London 1897, S.127, Kat Nr.52

**59**

**Louis von Hagn, Konversationsszene in Kostümen des 18. Jahrhunderts**

(“Konversation im Park zu Rheinsberg”, “Vorlesung des jungen Goethe am Weimarer Hof”) 1856

Öl/Leinwand, Damenflügel, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci

Foto: Ulrich Frewel, Potsdam

**60**

**Theobald von Oër, Kahnfahrt Friedrichs II. in Rheinsberg 1739, 1858**

Öl/Leinwand, Damenflügel, Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci

Foto: Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci

**61**

**Klara Oenicke, Friedrich II. und sein Page, 1846**

Öl/Leinwand, Damenflügel, Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci

Foto: Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci

**62**

**Theodor Hellwig, Konzertszene in Rokokokostümen, um 1846**

Öl/Leinwand, Damenflügel, Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci

Foto: Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci

**63**

**Adolph Menzel, Empfang der Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Sohn**

Heinrich zu Marburg im Jahre 1248, 1847/48

Kreide auf Karton, 311 x 525 cm, ehem. Marburg, Kaiser-Friedrich-Museum, Kriegsverlust

Foto: Kunstgeschichtliches Institut Universität Freiburg, Diathek

**64**

**Adolph Menzel, König Friedrichs II. Tafelrunde in Sanssouci, 1850**

Öl/Leinwand, 204 x 175 cm, ehemals Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin, verschollen

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

**65**

**Adolph Menzel, Huldigung der Stände Schlesiens zu Breslau im Jahre 1741, 1855**

Öl/Leinwand, 97,5 x 136,4 cm, bez.. u. r. Adolph Menzel/1855, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin

Foto: Jens Christian Jensen, Adolph Menzel, Köln 1982, S.25, Abb. 23

**66**

**Adolph Menzel, Friedrich der Große und General Fouqué auf der Terrasse von Sanssouci, 1852**

Öl/Leinwand, 34 x 26 cm, bez. u. r.: Adolphe Menzel Berlin 1852, Museum Narodowe, Poznan

Foto: Nationalgalerie. Gemälde, Zeichnungen, Ausstellung 1980, Adolph Menzel,

Hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, DDR, S.215

**67**

**Adolph Menzel, Offizier in Interimgala von 1756**

Lithographie aus: Die Armee Friedrichs des Großen in ihrer Uniformierung, 3 Bände, Berlin 1851-1857

Foto: Heidi C. Ebertshäuser, Adolph von Menzel. Das graphische Werk, 1. Bd., München 1976, S.590

**68**

**Wilhelm Camphausen, Friedrich der Große mit seinen Generalen, 1870**

Öl/Leinwand, 196,5 x 172,5 cm, Kunstmuseum Düsseldorf

Foto: Gartenlaube 1, 1912, S.9

69

**Adolph Menzel, Friedrich und die Seinen bei Hochkirch 13. /14. Oktober 1758, 1856**

Öl/Leinwand, 295 x 378 cm, verschollen

Foto: Kunstgeschichtliches Institut Universität Freiburg, Diathek

70

**Adolph Menzel, Fliehendes Pferd**

Holzstich, Illustration zur Geschichte Friedrichs des Großen 1840-42

Foto: Franz Kugler, Adolph Menzel, Geschichte Friedrichs des Großen, Köln 1988,

S.58

71

**Emil Johann Hünten, Der Besuch Friedrichs des Großen in Crefeld am 10. Juni 1793**

Foto: Die Gartenlaube 50, 1902, S.349

72

**Fritz Werner, Bibliothek Friedrichs des Großen in Schloß Sanssouci**

Ölgemälde, Privatbesitz

Foto: Paul Seidel, Fritz Werner † als preußischer Geschichtsmaler. Ein Gedenkblatt, in: Hohenzollern-Jahrbuch, 12. Jg., Berlin, Leipzig 1908, S.66 gegenüber

73

**Franz Skarbina, Friedrich der Große im Park von Sanssouci oder Lebensabend, 1878**

Öl/Leinwand, bez.. u. 1. F. Skarbina

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

74

**Georg Schöbel, Fridericus immortales, um 1890**

Ölgemälde, bez.. u. r. G. Schöbel

Foto: Hans Dollinger, Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten, München 1986, S. 145

75

**Adolph Menzel, Friedrich der Große an der Leiche des Großen Kurfürsten, 1878**

Grisaille, 67 x 50 cm, bez.. u. r. Ad. Menzel 78

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

76

**Georg Schöbel, Die Generale Friedrichs des Großen an der Bahre des Königs**

Foto: Die Gartenlaube 62, 1914, S.384f

77

**Robert Warthmüller, Friedrich der Große an der Leiche Schwerins**

Ölgemälde, bez..u. 1. Warthmüller

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

78

**Werner Schuch, Zieten**

Foto: Die Gartenlaube 57, 1909, Kunstbeilage 6

79

**Carl Röchling, Friedrich der Große bei Zorndorf vor der Front des Regiments von Bülow 25. Aug. 1758**

Foto: Moderne Kunst 19, 1904/05, S.18f

80

**Arthur Kampf, Friedrich der Große und der schlafende Zieten**

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

81

**Arthur Kampf, Choral von Leuthen, um 1887**

Karton oder Fresko, bez. u. r. A. Camphausen, Dü...,

Foto: Die Kunst unserer Zeit, VI,2, 1896, Bildteil

82

**Georg Schöbel, Friedrich der Große und Voltaire in der Galerie von Sanssouci**

Foto: Die Gartenlaube 58, 1910, S. 121

83

**Fedor Poppe, Bei Friedrich dem Großen in Sanssouci**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

84

**Georg Schöbel, Im Park von Rheinsberg**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

85

**Johann Hamza, Kriegsrat unter Friedrich dem Großen**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

86

**Kaiser Wilhelm II. vom Kostümfest 1897**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 14, 1899/1900, I.Bd., S.528 gegenüber

87

**Oskar Wisnieski Tanzende (Tanz im Freien, um 1858?)**

Aquarell, 34,8 x 55,4 cm

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

88

**Karl Becker, Eine Bilderversteigerung**

Öl/Leinwand, 123 x 158 cm, bez., Gemäldegalerie Dresden, Pillnitz

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

89

**Ernest Meissonier, Amateurs de peinture, 1860**

Öl/Holz, 35,5 x 28,5 cm, bez. u. r. EMeissonier 1860, Musée d'Orsay, Paris

Foto: Ernest Meissonier. Rétrospective, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 25 mars - 27 juin 1993, Paris 1993, S. 121

90

**Wilhelm Amberg, Rokoko (Ausschnitt)**

Öl/Leinwand, 85 x 64,5 cm, bez.

Foto: Zentralarchiv, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin

91

**August Borckmann, Voltaire im Voltairezimmer, 1874**

Öl/Leinwand, 82 x 58 cm, ehemals Schloß Sanssouci, seit 1945 verschollen

Foto: Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci

92

**Wilhelm Claudius, Vornehme Kundschaft**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

93

**Josef Scheurenberg, Ländliches Fest im 18. Jahrhundert, 1878**

Öl/Leinwand, 71 x 92 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin

Foto: Irmgard Wirth, Berliner Maler im 19. Jahrhundert, Berlin 1990, S.437, Abb.581

**94**

**Josef Scheurenberg, Liebespaar in der Rosenlaube, 1882**

Ölgemälde, bez. u. 1.: Scheurenberg 1882

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**95**

**Georg Koch, Fürstliche Jagd**

Foto: Daheim 40, 1904, S. 11

**96**

**Gustaf Wappers, Jonge Kunstenares in mijmering, 1857**

Öl/Leinwand, 79 x 63 cm, bez. r. u.: Gustaf Wappers 1857

Foto: Gustaf Wappers en zijn School, Ministerie van Nederlandse Cultuur, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 26 juni tot 29 augustus 1976, cat. nr. 1187.

**97**

**Louis von Hagn, Figuren in Rokoko**

Ölskizze/Leinwand, 23 x 45 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

**98**

**Louis von Hagn, Im Garten Colonna in Rom, 1871**

Öl/Holz, 34 x 25,5 cm, bez. u. 1.: LvH 1871, Privatbesitz, München

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 2. Bd., München 1981, S.83

**99**

**Arthur von Ramberg, Begegnung am See, Anfang der 1870er Jahre**

Foto: Friedrich Pecht, Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert, München 1887, S.216 gegenüber

**100**

**Arthur von Ramberg, Szene am Wasser**

Holz, 20,7 x 16,5 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 3. Bd., München 1983, S.324

**101**

**Albert von Keller, Zur Audienz, 1872**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte, 16, 1901/02, 2.Bd., S.226, Abb.2

**102**

**Carl Herpfer, Ein Rosenkavalier**

Öl/Leinwand, 75 x 59,5 cm, bez. u. 1.

Foto: Katalog Neumeister Auktion 235, 17.9.1986, S.129, Nr.632

**103**

**Jakob Emmanuel Gaisser, Beim Kartenspiel im Rokosalon**

Öl/Holz, 30 x 37 cm

Foto: Katalog Neumeister Auktion 251, 14.6.1989, S. 144, Nr.404

**104**

**Jakob Emmanuel Gaisser, Beim Kartenspiel im Rokosalon**

Öl/Holz, 30 x 37 cm

Foto: Katalog Neumeister Auktion 251, 14.6.1989, S. 144, Nr.403

**105**

**Jakob Emmanuel Gaisser, Die Kartenspielerinnen**

Öl/Holz, 37 x 31 cm, bez.: Gaisser

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler des 19. Jahrhundert, 1.Bd., München 1981, S.387

**106**

**Pancraz Koerle, Titel unbekannt**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**107**

**Pancraz Koerle, Ein Liebesgruß oder En passant, 1868**

Öl/Leinwand, 83 x 67,5 cm, bez. u. 1.: P. Körle München 1868

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler des 19. Jahrhundert, 2.Bd., München 1981, S.360

**108**

**Heinrich Lossow, Der junge Dichter und die Sphinx, 1868**

Ölgemälde, 115,5 x 86,5 cm, bez. u. 1.: Heinr.Lossow 1868, Kunsthandel

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

**109**

**Heinrich Lossow, Der Gedenktag im Boudoir**

Öl/Leinwand, 36,5 x 29 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler des 19. Jahrhundert, 3.Bd., München 1983, S.76

**110**

**Heinrich Lossow, Am Morgen, 1887**

Bez. u. 1.: H.L.87

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

**111**

**Heinrich Lossow, Das Erwachen**

Bez. r. o.

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

**112**

**Gyula Benczúr, Ludwig XV. im Boudoir der Dubarry, 1874**

Bez. u. 1. Benczúr Gyula München 1874, Verbleib unbekannt

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

**113**

**Carl Otto, Marie Antoinettes Huldigung am französischen Hof, 1877**

Ölgemälde, bez. u. 1.: C. Otto. 1877, Verbleib unbekannt

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

**114**

**Ernst Meisel, Abschied der Marie-Antoinette von Ludwig XVI., 1880**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

**115**

**Ernst Meisel, Nahe Versöhnung**

Öl/Leinwand, Verbleib unbekannt

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

116

**Alexander von Liezen-Mayer, Maria Theresia säugt das Kind einer armen Frau, 1867**

Foto: Die Kunst unserer Zeit X,1 1898/99, S.36 gegenüber

117

**Hermann Kaulbach, Friedrich der Große und Johann Sebastian Bach**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

118

**Ludwig von Langenmantel, Der weiße Kakadu**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 24, 1909/10, I.Bd., S.232 gegenüber

119

**Gabriel von Hackl, Das Wunderkind**

Öl/Leinwand, 106 x 141 cm, bez.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

120

**Wilhelm Diez, Rast**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

121

**Heinrich Breling, Rast vor einem Haus, 1885**

Ölgemälde, bez. u. r.: H. Breling 85

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

122

**Heinrich Breling, Spaziergang**

Ölgemälde, 23,5 x 16 cm

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

123

**Wilhelm Räuber, Am Parktor**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

124

**Wilhelm Räuber, Kurzer Besuch**

bez. u. l.

Foto: Die Kunst unserer Zeit, XII, 1902, 2, S. 192 gegenüber

125

**Hugo Engl, Jagdfrühstück**

Foto: Die Gartenlaube 54, 1905,1, S.245

126

**Joseph Emmanuel Weiser, Im Atelier**

Öl/Holz, 38 x 61 cm, beschädigt, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

127

**Ignaz Marcel Gaugengigl, Reiter und Dorfpfarrer, 1877**

Öl/Holz, 27 x 25 cm, bez. u. l.: Gaugengigl 1877, München Privatbesitz

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 1. Bd. München 1981, S.396

128

**Ignaz Marcel Gaugengigl, Concert, 1887**

Ölgemälde, bez. u. r. und betitelt: The first hearing I.M.Gaugengigl '87

Foto: Die Kunst unserer Zeit IV, 1893,1, S.48 gegenüber

129

**August Kühles, Wiederkehr** (rechte Tafel eines Triptychons)

Pappe, 75 x 50 cm, Süddt. Privatbesitz

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 2. Bd., München 1981, S.405

130

**Lambert Linder, Flötenkonzert**

Öl/Leinwand, 87 x 83 cm, bez. u. r. L. Linder München, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek München

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 3. Bd., München 1983, S.65

131

**Friedrich August von Kaulbach, Im Boudoir um 1870-75**

87 x 59 cm, bez. u. l.: Fritz A. Kaulbach

Foto: Klaus Zimmermann, Friedrich August von Kaulbach 1850-1920, München 1980, S.160

132

**Heinrich Stelzner, Musizierende Gesellschaft im Schloßpark**

Öl/Leinwand, 59,7 x 74,5 cm, bez. u. l., Privatbesitz, München

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

133

**Friedrich August Kaulbach Mädchen im Walde, 1875**

Öl/Holz, 43 x 28,5 cm, bez., Kunstmuseum Düsseldorf

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

134

**August Hermann Knoop, Es lebe was wir lieben, 1891**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

135

**August Hermann Knoop, Rokokofest in der Amalienburg zu Nymphenburg, 1901**

Öl/Leinwand, 59 x 70 cm, bez. u. r.

Foto: Katalog Neumeister Auktion 236, 5.11.1986, Nr.677

136

**August Hermann Knoop, Morgentoilette im Boudoir**

Öl/Holz, 21 x 12 cm, bez. u. l.

Foto: Katalog Neumeister Auktion 262, 12.6.1991, Nr.490

137

**Karl Gampenrieder, Maienmorgen**

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

138

**Leopold Schmutzler, Zwei Damen und Kavalier, 1889**

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

139

**Hans Volkmer, Mozarts erste Liebe**

Foto: Die Kunst unserer Zeit VII, 1895/96,2, S. 124 gegenüber

140

**Maksymilian Gierymski, Die Jagd, 1872**

Öl/Leinwand, 66,5 x 117,5 cm, bez. u. l.: M.Gierymski 1872, Muzeum Narodowe, Warschau

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 2.Bd., München 1981,

S.26

**141**

**Ladislav von Czachorski, Frauenbildnis**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**142**

**Heinrich von Pechmann, Dolce farniente, 1874**

Wandbild auf grober Leinwand im westlichen Gobelinzimmer, Schloß Linderhof

**143**

**Die Einschiffung nach Cythera**

Kopie nach Watteau, Supraporte in Schloß Linderhof

**144**

**Josef Watter, Am Waldesrand**

Nach dem Ölgemälde

Fotokopie: Die Gartenlaube 25, 1877, S.245

**145**

**Ludwig Lesker, Nährstand, 1880**

Wandbild, Prunktreppenhaus Schloß Herrenchiemsee

**146**

**Caspar Augustin Geiger, Bad der Venus**

Kopie nach Boucher, Supraporte im Ankleidezimmer Schloß Linderhof

**147**

**Ankleidezimmer, Schloß Herrenchiemsee (1878-1885)**

Foto: Postkarte, Fotoverlag Huber, Garmisch-Partenkirchen

**148**

**Joseph Emanuel Weiser, Ausmalungen des Badezimmers im Schloß Herrenchiemsee**

nach Boucher

**149**

**R. Wenig, Schlittenfahrt Ludwigs II.**

Foto: Michael Petzet, Werner Neumeister, Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs. Ludwig II. und seine Schlösser, München 1980

**150**

**Fritz Bayerlein, Zur Redoute**

Foto: Die Gartenlaube 50, 1902, S.68f

**151**

**Jean-Louis-Ernest Meissonier, Die Schachspieler, 1856**

Öl/Holz, 27 x 21,6 cm, bez. u. r. E. Meissonier 1856 ?

Foto: Ernest Meissonier. Rétrospective, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 25 mars - 27 juin 1993, Paris 1993, S. 118

**152**

**Gustave Mequillet, L'Atelier de la grande maison a Poissy, zw. 1873-1878**

Aquarell, 44 x 56 cm, bez.: G. Mequillet

Foto: Ernest Meissonier. Rétrospective, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 25 mars - 27 juin 1993, Paris 1993, S.76

153

**Kostüm, nach welchem Meissonier seinen "Liseur vert" malte**

Foto: Ernest Meissonier. Rétrospective, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 25 mars - 27 juin 1993, Paris 1993, S.81

154

**Jean-Louis-Ernest Meissonier, Le petit messenger, 1834**

Öl/Holz, 24 x 19 cm, Bez. u. l.: EMeissonier 1834, Privatslg.

Foto: Ernest Meissonier. Rétrospective, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 25 mars - 27 juin 1993, Paris 1993, S. 110

155

**Jean-Louis-Ernest Meissonier, Rast an einem Landgasthof**

Wallace Collection, London

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

156

**Eugène Fichel, Im Maleratelier, 1869**

Öl/Holz, 21 x 27 cm, bez.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

157

**Jean-Louis-Ernest Meissonier, Un peintre montrant des dessins, um 1850**

Öl/Holz, Wallace Collection, London

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

158

**Joseph Munsch (zugeschr.), Im Künstleratelier**

Öl/Holz, 32 x 24 cm

Foto: Katalog Neumeister Auktion 226, 13.,14.3.1985, Nr. 1130

159

**Helen Jackson, Zwei Kunstbetrachter**

Öl/Leinwand, 41 x 32 cm, bez. u. r.

Foto: Katalog Neumeister Auktion 234, 2.7.1986, Nr.539

160

**Josef Munsch, Beim Schachspiel**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

161

**Josef Munsch, Ein Trinkspruch, 1895**

Ölgemälde, bez. u. l.: J. Munsch 1895 München, Verbleib unbekannt

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

162

**August Holmberg, Pause**

Foto: Die Kunst für Alle 3, 1888, S.281

163

**Claus Meyer, Flötenspieler**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

164

**Wilhelm Velten, Vor dem Wirtshaus**

Öl/Holz, 15,5 x 24 cm, bez. u. r.: W.Velten

Foto: Katalog Neumeister Auktion 269, 23.9.1992, Nr.731

**165****Wilhelm Velten, Reiter vor der Amalienburg**

Öl/Holz, 14,4 x 23,5 cm, bez. u. r.: W. Velten

Foto: Katalog Neumeister Auktion 262, 12.6.1991, Nr.636

**166****Carl Seiler, Zwei Schachspieler, 1898**

Öl/Holz, 28 x 20 cm, bez. u. r. C. Seiler 1898

Foto: Katalog Neumeister Auktion 246, 29.6.1988, Nr.524

**167****Carl Seiler, Kneipgelage, 1903**

Ölgemälde, 20 x 22,5 cm, bez. u. l.: C.Seiler 1903

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**168****Carl Seiler, Nach dem Diner**

Ölgemälde, bez. u. l.

Foto: Die Kunst unserer Zeit XVIII, 1907, S.167

**169****Carl Seiler, Glückliche Tage in Schleißheim, 1911**

Öl/Holz, 35 x 51 cm, bez. u. r.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

**170****Adolph Menzel, Hofhall in Rheinsberg, 1862**

Pastell und Gouache 31 x 41 cm, bez. u. r. von der Mitte: Menzel Berl: 1862, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

**171****Wilhelm Löwith, Ein seltenes Blatt**

19 x 15 cm, bez. u. l.: W. Löwith

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**172****Wilhelm Löwith, In der Kneipe**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**173****Wilhelm Löwith in seinem Atelier**

Foto: Brigitte Langer, Das Münchner Künstleratelier des Historismus, Diss. München, Dachau 1992, S.145

**174****Albert Joseph Franke, Geographische Streitfragen, 1907**

Öl/Holz, 17,5 x 24 cm, bez. u. r.: A. J. Franke

Foto: Katalog Neumeister Auktion 273, 17.3.1993, Nr.440

**175****Albert Joseph Franke, Fröhliche Herrenrunde**

Öl/Holz, 26 x 31,7 cm, bez. u. l.

Foto: Katalog Neumeister Auktion 263, 18.9.1991, Nr.519

**176****Ludwig Knaus, Wie die Alten sangen, so zwitschern auch die Jungen, 1869**

Foto: Die Kunst für Alle 5,1889/90, S.68 gegenüber

177

**Ludwig Knaus, Verliebte Paare, Picknick im Walde, Maskenfest im Park**

Dekorativer Zyklus nach Watteau. Drei von fünf Gemälden, meist ca. 57 x 113 cm, jedes bez.: L. Knaus nach Watteau für den Speisesaal des eigenen Hauses

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

178

**Ludwig Knaus, Mädchen aus der Stadt, 1877**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

179

**Benjamin Vautier, Nicht bei der Sache, 1859**

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

180

**Benjamin Vautier, Der Toast auf die Braut, 1870**

Ölgemälde, bez. u. r.: B. Vautier 1879, Kunsthalle Hamburg

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

181

**Karl Hoff, Besuch auf dem Lande**

52 x 38 cm

Foto: Zentralarchiv, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin

182

**Otto Erdmann, Der Antrag, 1880**

bez. u. l.: O. Erdmann Df 80

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

183

**Otto Erdmann, Hochzeit in Sicht**

bez. u. l.: O. Erdmann Df

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

184

**Otto Erdmann, Verwickelt, 1885**

bez. u. r.: O. Erdmann ?

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

185

**Otto Erdmann, Künstler bei Hofe, 1888**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

186

**Otto Erdmann, Gruß vom Geliebten, 1888**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

187

**Otto Erdmann, Kammerkätzchen**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

188

**Otto Erdmann, Rokoko**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

189

**Ferdinand Brütt, Der blinde Geiger**

Foto: Die Gartenlaube 32, 1884, S.64f

190

**Hermann Emil Pohle, Im Park**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

191

**Hermann Prell, Leopold von Dessau und die Anneliese**

Foto: Die Gartenlaube 37, 1889, S.672f

192

**Harald Friedrich, Ein Besuch bei Watteau, 1883**

Foto: Die Gartenlaube 32, 1884, S.673

193

**Harald Friedrich, Der Brief**

Öl/Leinwand, 70 x 90 cm, bez.

Foto: Katalog Neumeister Varia Auktion 55, 9.5. 1990, Nr.856

194

**Eugen Klimsch, Parkszene, um 1892**

Foto: Die Kunst unserer Zeit VII, 1895/96,2, S.48 gegenüber

195

**Eugen Klimsch, Fächerbild mit Motiven nach Watteau**

Foto: Die Kunst unserer Zeit VII, 1895 /96,2, S.56f

196

**Wilhelm August Stryowski, Chodowiecki in Danzig**

bez. u. r.

Foto: Die Gartenlaube 51, 1903, S.497

197

**Franz Lefler, Tanzunterricht**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 5, 1890/91, II.Bd., zw. S.472 und 473

198

**Franz Lefler, Gratulation**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 5, 1890/91, II.Bd., zw. S.472 und 473

199

**Carl Schweningen, Ein Plauderstündchen**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

200

**Carl Schweningen, Tanzstunde im Grafenschloß**

Foto: Die Gartenlaube 38, 1890, S.280f

201

**Carl Schweningen, Maskenprobe**

Foto: Moderne Kunst 19, 1904/05, Abb. XIX.14XLII

202

**Carl Schweningen, Auf der Terrasse des Herrenhauses**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

203

**Mariano Fortuny y Carbo, Die Modellwahl oder Aktmodellprobe vor den Akademikern von S. Luca, 1872**

Corcoran Gallery, Washington

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

**204**

**José Villegas y Cordero, Zwei Kavaliere, einen Degen bewundernd, 1876**

82,5 x 63 cm, Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.336

**205**

**José Casado del Alisal, Der Sieger**

Foto: Die Kunst für Alle 9, 1894, S.64 gegenüber

**206**

**Vicente Palmaroli y Gonzales, Beim Antiquitätenhändler**

Öl/Holz, 70 x 91 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

**207**

**José Benlliure y Gil, Die Liebesinsel**

Foto: Die Kunst für Alle 18, 1903, S. 143

**208**

**Francesco Vinea, Im Reich der Träume**

Foto: Moderne Kunst 13, 1898/99, Abb.XII.1

**209**

**Victoriano Codina y Langlin, Neuigkeiten von einem Freund**

Öl/Holz, 45 x 37 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.308

**210**

**Emilio Sala, Freilichtmalerei im vorigen Jahrhundert**

Foto: Die Kunst unserer Zeit I, 1890, S.196 gegenüber

**211**

**Vicenta de Parades, Die erste Braut des Königs**

Foto: Moderne Kunst 17, 1902/03, S.240

**212**

**Alonso Perez, Auf der Wippe**

Foto aus; Modern Kunst 13, 1898/99, Abb.LI

**213**

**Antonio Lonza, Seltene Künstler**

Foto: Die Gartenlaube 39, 1891, S.488f

**214**

**Giacomo Favretto, Auf der Promenade**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**215**

**Giacomo Favretto, Solo - endlich allein**

Foto: Die Kunst unserer Zeit XIII, 1902, S.48 gegenüber

**216**

**Francesco Beda, Maler und Modell, 1881**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

217

**Guerrino Guardebassi, Fischen im Bassin, 1875**

42,5 x 28,5 cm, bez. 1875 Roma, Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.316

218

**Tito Conti, Die heimliche Bewunderin, 1871**

Öl/Holz, 34 x 24,5 cm, bez. Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.308

219

**Federigo Andreotti, Geheime Botschaft**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

220

**Adriano Cecchi, Großvater erzählt**

Foto: Daheim 28, 1892, S.749

221

**Arturo Ricci, Im Atelier, vor 1896**

bez. u. r.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

222

**Guglielmo Innocenti, Die Puppe, 1872**

Öl/Holz, 41,9 x 54 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Christie's Int. Magazin, Sept. - Oct. 1988, S.39

223

**Salvatore Postiglione, A la Watteau**

Foto: Moderne Kunst 8, 1893/94, Abb.VIII.w-No.IV

224

**J. Lepage, Die Kenner**

34 x 25,5 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.322

225

**Pierre Outin, Vor dem Wirtshaus**

86,5 x 67 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.329

226

**Georges Croegaert, Fasan zum Diner**

49 x 59 cm, bez. u. l. Georges Croegaert Paris, Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S. 104

227

**Jean Adolphe Alphonse Roehn, Die Schelte**

Öl/Holz, 46 x 38 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.332

228

**Jean Baptiste Beuchot, Das neue Dienstmädchen**

54,5 x 49,5 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.304

229

**Faustin Besson, Auf dem Markt, 185?**

Öl/Leinwand, 145 x 234 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Christie's Intern. Magazin, Feb. - March 1986, S. 15

230

**Faustin Besson, Die Kirschenpflücker, 1858**

108,5 x 81 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.304

231

**Edouard Toudouze, Hilfsbereit**

Foto: Moderne Kunst 17,1902/03, Abb.XVII.25.LXXXVIII

232

**Pauline Appert, Der Blumenstand**

44,5 x 59,5 cm, bez. u. r.: P. Appert

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.302

233

**Gaston LaTouche, Nächtliches Fest**

Foto: Die Kunst für Alle 28, 1913, S.289 gegenüber

234

**Daniel Hernandez, Kunststudien, 1896**

bez. u. l.: Daniel Hernandez Paris 1896

Foto: Die Kunst unserer Zeit VIII, 1896/97,2, S.7 gegenüber

235

**Daniel Hernandez, Überrascht, vor 1908**

bez. u. l.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

236

**Henry Andrews, Fête Champêtre**

106,5 x 169 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.302

237

**Margaret Isabel Dicksee, Der erste Auftrag - Sir Thomas Lawrence als Kind**

bez. u. r.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

238

**Marcus Stone, Die Frau des Spielers**

Foto: Moderne Kunst 6, 1891/92, Abb.LVII

239

**Arthur David McCormick, Der Spaziergang**

99,5 x 125 cm, bez. u. r., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.325

240

**William Quiller Orchardson, Voltaire bei dem Herzog von Sully**

Foto: Die Kunst für Alle 8, 1893, S.72 gegenüber

241

**Fortunino Matania, Eine gelungene Aufführung**

55 x 76,5 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.326

242

**Rowlande Holyoake, Der erste Regenschirm**

Foto: Die Gartenlaube 51, 1903,2, S.329

243

**Charles Haigh-Wood, Zarter Gruß, 1897**

bez. u. l.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

244

**Charles Haigh-Wood, Gentlemen - the ladies, 1904**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

245

**John Arthur Lomax The squires song, um 1894**

Foto: Die Kunst unserer Zeit VIII, 1896/97,2, S.7 gegenüber

246

**William Logsdail Auf der Piazza im 18. Jahrhundert**

160,5 x 120,5 cm, bez. u. r., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.323

247

**William Frederick Yeames, The finishing touch**

126,5 x 200,5 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionar of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.339

248

**Andrew Carrick Gow, Die Siegeshotschaft von Valmy, Sept. 1792**

Foto: Die Gartenlaube 55,1907, S.817

249

**Charles Willis, Rare Drucke**

51 x 67,5 cm, bez. u. r., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.337

250

**Augustus E. Mulready, Die Kunstkenner**

25,5 x 30,5 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.328

**251**

**David Bles, Genreszene**

bez. u. r: David Bles

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

**252**

**Eugene Delfosse The laughing stock, 1859**

71,5 x 58 cm, bez. u. r.: E.Delfosse 1859, Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.310

**253**

**Jean Carolus, Der Besuch der Schneiderin, 1866**

86,5 x 122,5 cm, bez., Brüssel, Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.306

**254**

**Hermann Frederik Carel ten Kate, Die Kunstkenner, 1859**

Öl/Holz, 23,5 x 33 cm, bez., Kunsthandel

Foto: Philipp Hook, Mark Poltimore, Popular 19th Century Painting. A Dictionary of European Genre Painters, Woodbridge, Suffolk 1986, S.335

**255**

**Willem Johann Martens, Blumenkenner**

Foto: Moderne Kunst 1, 1887/88

**256**

**Frederik Hendrik Kämmerer, Der Stammhalter**

Foto: Moderne Kunst 1, 1887/88, S.41

**257**

**Jean Guillaume Rosier, Menuett, vor 1893**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

**258**

**Carl Olof Larsson, Fresken im Treppenhaus des Nationalmuseums in Stockholm, 1896**

Foto: Die Kunst für Alle 26, 1911, S.304

**259**

**Thomas W. Shields, Mozarts letzte Stunde**

Foto: Die Gartenlaube 54, 1906,1, S.104f

**260**

**John Singer Sargent, Bildnis der Mrs. Meyer und ihrer Kinder**

Foto: Die Kunst für Alle 16, 1901, S.275

**261**

**Boris Kustodjew, Rokoko**

Foto: Die Kunst für Alle 27, 1912, S.311

**262**

**Karl Thoma-Höfele, Stilleben**

bez. u. r.

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 25, 1910/11,1, S.328 gegenüber

**263**

**Heinrich Hübner, Gräfin H. von Matuschka (1869-1935), 1904**

Öl/Leinwand, 78 x 62 cm, bez. u. l.

Foto: Katalog Neumeister Auktion 263, 18. 1. 1991, Nr.568

**264**

**Franz Multerer, Mosaiksaal im Schloß Schleißheim**

bez. u. r.

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 27, 1912/13,1, S.459

**265**

**Alfred Liedtke, Schloß Sanssouci**

Ölgemälde, bez. r. u. dat. 1918?

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 25, 1910/11,2, S.272 gegenüber

**266**

**Anselm Feuerbach, Rokokodamen am Wasser, 1854**

Öl/Karton, bez. u. r.: A. Feuerbach, Verbleib unbekannt

Foto: Die Kunst für Alle 29, 1914, S.267

**267**

**Fritz von Uhde, Abschied, 1869**

Ölgemälde, 64 x 54 cm, bez. u. r.

Foto: Hans Rosenhagen (Hrsg.), Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen, Stuttgart und Leipzig 1908, Abb.1

**268**

**Fritz von Uhde, Heimkehr, 1869**

Ölgemälde, 64 x 54 cm, bez. u. r.: F. Uhde 69

Foto: Hans Rosenhagen (Hrsg.), Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen, Stuttgart und Leipzig 1908, Abb.1

**269**

**Fritz von Uhde, An der Parkmauer, 1874**

Öl/Leinwand, 64 x 54 cm, bez. u. l. ?

Foto: Hans Rosenhagen (Hrsg.), Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen, Stuttgart und Leipzig 1908, Abb.1

**270**

**Walther Geffcken, Besuch**

Öl/Leinwand, auf Pappe aufgezogen, 29,8 x 24 cm, bez. u. r. W. Geffcken, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

**271**

**Walther Geffcken, Galante Paare im Park**

Öl/Karton, 26 x 37 cm, bez.

Foto: Katalog Neumeister Varia Auktion 69, 7.5. 1992, Nr.493

**272**

**Walther Geffcken, Wenn ihn die Mädchen lieben..., 1906**

55 x 47 cm, bez. o. r.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**273**

**Walther Geffcken, Die Kammerzofe**

36,5 x 45,5 cm

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

274

**Jean-Etienne Liotard, Das Schokoladenmädchen, 1740-45**

Pastell/Pergament, 82,5 x 52,5, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Foto: Renée Loche, Marcel Roethlisberger, L'Opera completa di Liotard, Milano 1978, Tv.X

275

**Walther Geffcken, o. T., 1905**

bez. u. l.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

276

**Walther Geffcken, Con fuoco, 1910?**

57 x 45 cm, bez. u. l.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

277

**Jean-Honoré Fragonard, Der gestohlene Kuß**

Öl/Leinwand, 45 x 55 cm, Eremitage, St. Petersburg

Foto: Colin Eisler, Paintings in the Hermitage, New York 1990, S.439

278

**Walther Geffcken, Konzert**

62 x 75 cm

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

279

**Walther Geffcken, Der Sammler, 1912?**

48,5 x 42 cm, bez. u. l.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

280

**Walther Geffcken, Im Vorzimmer, 1917**

38 x 29 cm, bez. u. r.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

281

**Walther Geffcken, Begegnung, 1905**

45 x 61 cm, bez. o. l.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

282

**Walther Geffcken, o. T., 1906?**

bez. u. l.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

283

**Walther Geffcken, Parkszene**

Pastell, 38 x 29,5 cm

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

284

**Walther Geffcken, Vor dem Ball**

Öl/Karton 29 x 38,5 cm, bez.

Foto: Katalog Neumeister Varia Auktion 60, 6.12.1991, Nr.676

285

**Walther Geffcken, Die Favoritin, 1915**

59 x 48 cm, bez. u. r.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**286**

**Walther Geffcken, Venus im Bade, 1910?**

23 x 31,5 cm, bez. u. l.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**287**

**Walther Geffcken, Damenbad, 1917**

62 x 76cm, bez. u. r.

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**288**

**Walther Geffcken, Bildnisgruppe**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 29, 1914/15,2, S.472

**289**

**Arthur Langhammer, Prinzesschen und Schweinehirt, 1894**

Ölgemälde, bez. u. l.

Foto: Die Kunst unserer Zeit V, 1894,2, S.4 gegenüber

**290**

**Angelo Jank, Das Jagdfrühstück**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 42, 1926/27,1 S.64 gegenüber

**291**

**Paul Höcker, Pierrot**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 27, 1912/13,2, S.161 gegenüber

**292**

**Leo Putz, Faschingsball**

Öl/Leinwand, 82 x 66 cm, bez. u.

Foto: Katalog Neumeister Auktion 226, 13., 14.3.1986, Nr. 1150

**293**

**Fritz Erler, Karneval (Ausschnitt), 1906**

Fresko Kurhaus Wiesbaden

Foto: Die Kunst für Alle 24, 1909, S.19

**294**

**Leo Putz, Gartenfest oder Höfische Gesellschaft in einem Park mit Springbrunnen und Architektur**

175 x 120 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**295**

**Julius Diez, Der Kuppler, 1903**

Ölgemälde, bez. u. r.

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

**296**

**Ferdinand Dorsch, Im Fasching**

Foto: Die Kunst für Alle 31, 1916, S.474

**297**

**Johannes Ufer, Der Bibliothekar**

Foto: Die Kunst für Alle, 19, 1904, S.516

**298**

**Walter Friederici, Rokoko, 1906?**

Foto: Die Kunst für Alle 19, 1904, S.515

**299**

**Gotthard Kuehl, Vorzimmer-Diplomaten, Mitte der 1870er Jahre**

Öl/Holz, 54,5 x 40 cm, bez. r.: G.Kuehl, Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt

Foto: Gerhard Gerkens, Horst Zimmermann, Gotthard Kuehl 1850-1915, Leipzig 1993

**300**

**Gotthard Kuehl, Im Atelier, 1879**

Öl/Holz, 65 x 85 cm, bez. u. r.: G.Kühl.79, München, Verbleib unbekannt

Foto: Zentralarchiv, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin

**301**

**Ludwig Wieden, Schönbrunn**

Foto: Die Kunst für Alle 25, 1910,2, S.396

**302**

**Hanns Pellar, Reigen**

Foto: Die Kunst für Alle 28, 1913, S.97 gegenüber

**303**

**Hanns Pellar, Liebeslied**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 33, 1918/19,2

**304**

**Hanns Pellar, Träumende Nacht**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 33, 1918/19,2, S.576 gegenüber

**305**

**Otto Boyer, Der Alraun**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**306**

**Alexander Schmidt-Michelsen, Im Schreibzimmer Friedrichs des Großen in Rheinsberg**

bez. o. r.: A. Schmidt-Michelsen

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 21, 1906/07,2, S.696 gegenüber

**307**

**Alexander Schmidt-Michelsen, Rokoko**

bez. u. l.: A. Schmidt-Michelsen

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 23, 1908 /09, S.520 gegenüber

**308**

**Rudolf Kohtz, Dame in Rosa, vor 1909**

Foto: Die Kunst für Alle 24, 1909, S.473

**309**

**Hans Looschen, Die Jungfer am Weg**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 33, 1918/19, 2, S.366 gegenüber

**310**

**August Neven du Mont, Der Pierrot**

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 25, 1910/11,2, S.304 gegenüber

311

**André Lambert, Schöne Nacht**

Foto: Die Kunst für Alle 23, 1908, S. 111

312

**Edmond Dulac, Szene aus The Sleeping Beauty**

Foto: Die Kunst für Alle 28, 1913, S.99

313

**Aubrey Beardsley, Der Lockenraub**

Illustration zu Alexander Pope, The Rape of the Lock 1895-96

Foto: Hans H. Hofstätter, Aubrey Beardsley, Zeichnungen, Köln 1977 S. 103

314

**Arthur Rackham, Der Tanz in Cupidos Garten, 1904**

bez. u. r.

Foto: Die Kunst unsere Zeit XXIII, 1912, S.76f

315

**Emma Ciardi, Rotundenschlößchen**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

316

**Konstantin Ssomoff, Der Kuß**

Foto: Kunst und Künstler XII, 1912, S.315

317

**Konstantin Ssomoff, Feuerwerk**

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

318

**Karl Raupp, Nymphaea alba**

Öl/Leinwand, 60 x 45 cm, bez. u. l.: K. Raupp Münch., Privatbesitz, Bayreuth

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 3. Bd., München 1982, S.337

319

**Jean-Honoré Fragonard, Mädchen mit Hund**

Öl/Leinwand, 89 x 70 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Alte Pinakothek München

Foto: Postkarte, Hirmer Verlag München

320

**Bruno Piglhein, Weihnachtsmorgen**

Öl/Leinwand, 80,5 x 111 cm, bez. u. Mitte: B. Piglhein, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 3. Bd., München 1982, S.280

321

**Lovis Corinth, Tändelei (1. Fassung), 1911**

Öl/Leinwand, 67 x 95 cm, bez. o. r.: Lovis Corinth 1911, Privatbesitz

Foto: Velhagen und Klasings Monatshefte 32, 1917/18,1, S.216 gegenüber

322

**Pál Szinyei-Merse, Die Schaukel, 1869**

bez. u. r., Ungarische Nationalgalerie, Budapest

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek

**323**

**Arnold Böcklin, Das Spiel der Najaden, 1886**

Öl/Leinwand, 151 x 176,5 cm, bez. u. r.: AB, Kunstmuseum Basel

**324**

**François Boucher, Junon demandant à Éole de libérer les vents, 1769**

Öl/Leinwand, 228 x 201 cm, bez. u. r.: f.Boucher/1768, Kimbell Art Museum, Fort Worth

Foto: François Boucher 1703 - 1770, The Metropolitan Museum of Art, New York, 17 janvier - 4 mai 1896; The Detroit Inst. Of Arts, Detroit 27 mai - 17 août 1986, Galeries nationales du Grand Palais, Paris 18 sept. 1986 - 5 janvier 1987, Paris 1986, S.322, Abb.84

**325**

**Wilhelm Löwith, Der Aufschneider**

Ölgemälde, 21 x 26 cm

Foto: Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Fotothek, Sammlung Schrey

**326**

**Leo Putz, In der Garderobe**

Foto: Die Kunst für Alle 20, 1904/05, S.549

**327**

**Albert Joseph Franke, Beim Nachtsch**

Foto: Bruckmann Verlag München, Bildarchiv

**328**

**Titelseite Moderne Kunst**

Frühlingsnummer 13, 1898/99

Foto: ebenda

**329**

**Hermann Kaulbach, Mozarts letzte Tage, 1893?**

Ölgemälde, bez. u. r.: Hermann Kaulbach München 1893?, Verbleib unbekannt

Foto: Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst. Münchner Maler im 19. Jahrhundert, 2. Bd., München 1981, S.285

**330**

**Alfredo Ricci, Blind Kuh**

bez. u. r.

Foto: Die Gartenlaube 45, 1897, S.56f



1  
Adolph Menzel, Das Flötenkonzert in Sanssouci, 1852



2  
Louis Gallait , Die Abdankung Karls V. zu Gunsten seines Sohnes  
Philipp II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555, 1842



3  
Johann Peter Hasenclever, Jobs' Heimkehr, 1838



4  
Johann Peter Hasenclever, Jobs im Examen, 1840



5

Kortum, Zwei Advokaten



6

Adolph Schroedter, Don Quixote, 1834



7

Johann Peter Hasenclever, Arbeiter und Stadtrat im Jahre 1848,  
um 1848/50

8

Johann Michael Voltz, Der Zeitgeist, 1819



Der Zeitgeist

Deutsche Karikatur von Michael Voltz aus dem Jahre 1819

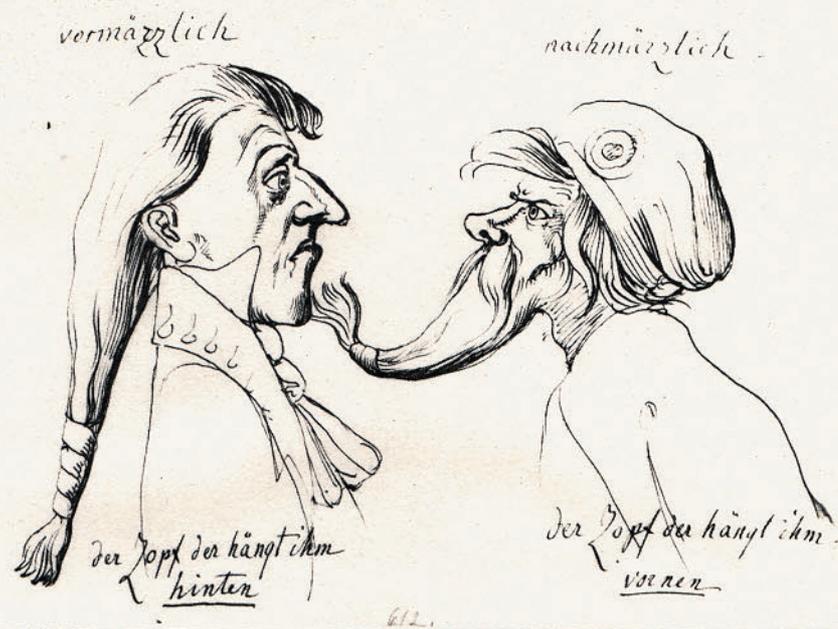
9

Johann Michael Voltz, Der Antizeitgeist, 1819



Der Anti-Zeitgeist

Deutsche Karikatur von Michael Voltz aus dem Jahre 1819



10  
Philipp Veit, Vormärzlich - Nachmärzlich



11  
 Moritz von Schwind, Höflichkeit (XVIII. Jahrhundert) -  
 Höflichkeit (XIX. Jahrhundert), 1847



12  
 Johann Michael Voltz, Der Bürgermeister von Krähwinkel  
 wird vor Ärger grün und gelb und hebt die Sitzung auf



13  
 Moritz von Schwind, Das Publikum in Krähwinkel ist ganz weg,  
 Krähwinkeliade, um 1824



14  
 Moritz von Schwind,  
 Ein Krähwinkler erlegt einen Drachen, 1826



15  
 Moritz von Schwind,  
 Die Frau Ober-Floss- und Fischmeisterin ist unerträglich,  
 1826



16  
Moritz von Schwind,  
Der Bürgermeister von Krähwinkel kommt zu sich selbst,  
1826



17  
Franz Poggi, Kritikus

Tragische Geschichte.

Es war Einer, dem's zu Herzen ging,  
 Daß ihm der Boyf so hinten hing,  
 Er wollt es anders haben.



So denkt er denn: wie fang ich's an?  
 Ich dreh mich um, so ist's gethan —  
 Der Boyf, der hängt ihm hinten.



Da hat er flink sich umgedreht,  
 Und wie es stund, es amnoch steht —  
 Der Boyf, der hängt ihm hinten.

Da dreht er schnell sich anders rum,  
 S'wird aber noch nicht besser drum —  
 Der Boyf, der hängt ihm hinten.

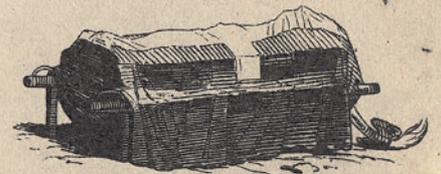
Er dreht sich links, er dreht sich rechts,  
 Er thut nichts Guts, er thut nichts Schlechts,  
 Der Boyf, der hängt ihm hinten.

Er dreht sich wie im Kreisel fort,  
 Es hilft zu Nichts, in einem Wort:  
 Der Boyf, der hängt ihm hinten.



Und seht, er dreht sich immer noch,  
 Und denkt: es hilft am Ende doch —  
 Der Boyf, der hängt ihm hinten.

A. v. Chamisso.





19  
 Adolph Menzel und Theodor Hosemann,  
 Erinnerungsblatt an das Stiftungsfest des Vereins der jüngeren Künstler,  
 31. Oktober 1834



20  
Joseph Anton Koch,  
Karikatur auf die Kunstpraxis der Hohen Carlsschule in Stuttgart, 1791



21  
Wilhelm von Kaulbach,  
Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutze  
der Minerva, um 1850



22

Jean-Frédéric Schall, *L'heure du plaisir*, 1785



23

Johann Gottfried Schadow, Johann Heinrich Stürmer,  
*Das Geburts-Fest des Duc de Roquelaure*, 1822



24  
Camille Roqueplan, La cueillette des cerises  
(Jean-Jacques Rousseau)



25  
Karl Blechen, Park der Villa d'Este, um 1831/32



26  
Karl Blechen, Im Park von Terni, nach 1830



27  
Carl Spitzweg, Badende Frauen am Meer bei Dieppe, 1857  
Kopie nach Eugène Isabey



28  
Carl Spitzweg, Badende Nymphen



29  
Carl Spitzweg, Gesellschaft im Walde mit Tänzerin, um 1851



30  
Narcisse Diaz de la Peña, Société élégante dans un parc, um 1830-40



31  
Sir David Wilkie, Testamentseröffnung, 1820



32  
Johann Geyer, Concilium Medicum, 1843



33  
Johann Geyer, Heimkehr vom Maskenball



34

Le Postillon de Lonjumeau

Illustration zum Vaudeville von Adolphe Charles Adam, 2. Akt, Szene 6



35  
Carl Spitzweg, Begrüßung im Park, um 1838



36  
Carl Spitzweg, Der Antrag, 1838/40



37  
Carl Spitzweg, Heimkehr



38

Adolph Menzel, Titeleinfassung zum 3. Band von Graf Raczynskis  
Geschichte der neueren deutschen Kunst, Berlin 1841, 1835

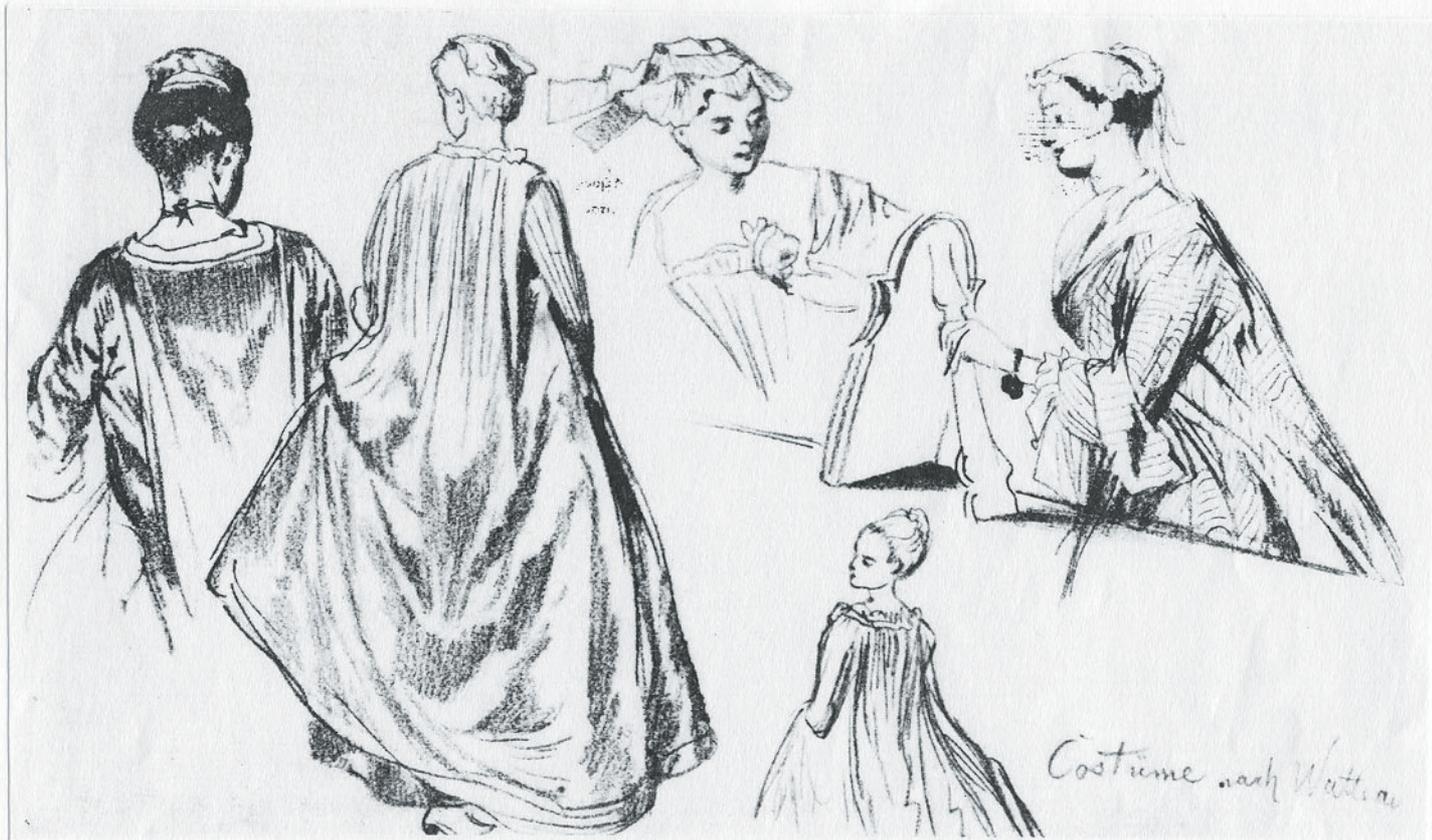


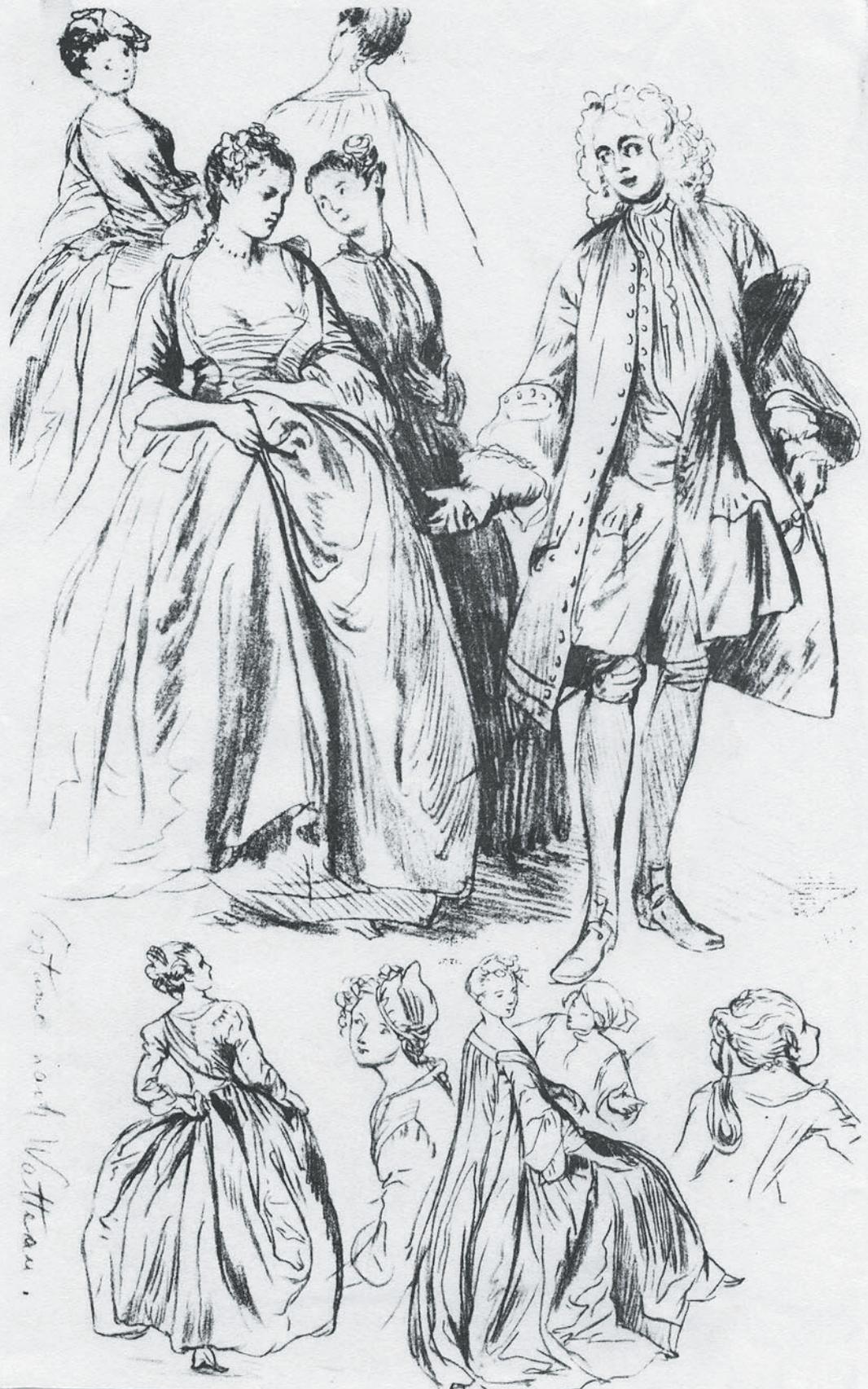
39  
Venus Medici  
Kopie im Park von Schloß Sanssouci, Potsdam



40  
Adolph Menzel, Vier Gestalten aus Gersaints Ladenschild

Adolph Menzel, Stehende Dame und Fräulein aus Gersaints Ladenschild.  
Drei Damen in halber Gestalt





42

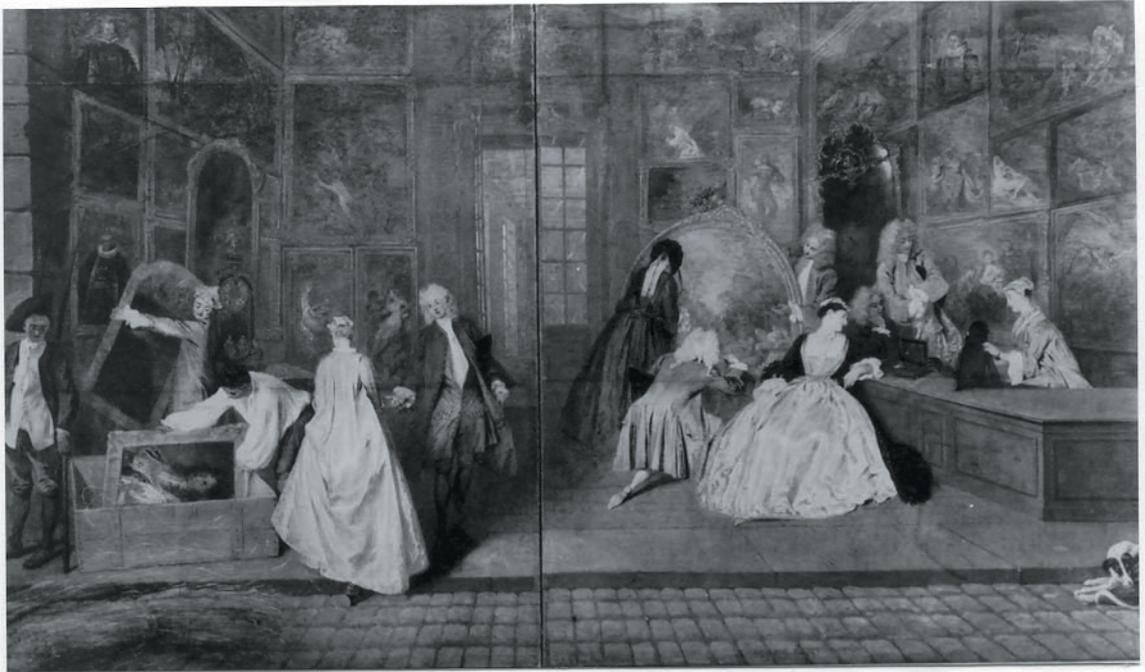
Adolph Menzel, Stehender Herr aus Gersaints Ladenschild nebst zwei Damen. Darüber zwei weitere in halber Gestalt, darunter zwei in ganzer Gestalt mit drei Halbfiguren



43  
Adolph Menzel, Ein sitzendes Paar und drei Damen



44  
Adolph Menzel, Lagernde Gesellschaft von fünf Damen und zwei Herren im Freien



45  
Antoine Watteau, Firmenschild des Kunsthändlers Gersaint, 1720



46  
Adolph Menzel, Königliche Familie am Tisch sitzend



47  
Adolph Menzel, Vorstellung der Braut



48  
Adolph Menzel, Herausgabe des Archivschlüssels



49  
Adolph Menzel, Friedrich der Große in Rheinsberg



50  
Antoine Watteau, Die Einschiffung nach Cythera



51

Theodor Hosemann, Der Antrag oder Liebespaar im Park



52

Bildergalerie Friedrichs des Großen im  
Schloß Sanssouci, Potsdam

7



53  
Jean-Baptiste Pater, Tanz im Freien



54  
Theodor Hosemann, Der Sonntagstanz (Tanzvergnügen), 1839



55

Theodor Hosemann,  
Münchhausen zieht sich am Zopf  
aus dem Sumpf, 1839



56

Theodor Hosemann,  
Münchhausen beim General Elliott, 1839



57  
Theodor Hosemann,  
Illustration zur "Insel Marzipan", 1850



58  
Franz Xaver Winterhalter,  
Kaiserin Eugénie à la Marie-Antoinette, 1854



59  
Louis von Hagn, Konversationsszene in Kostümen des 18. Jahrhunderts, 1856  
(Konversation im Park zu Rheinsberg, Vorlesung des jungen Goethe am Weimarer Hof)



60  
Theobald von Oër, Kahnfahrt Friedrichs II. in Rheinsberg 1739, 1858



61  
Klara Oenicke, Friedrich II. und sein Page, 1846



62

Theodor Hellwig, Konzertszene in Rokokokostümen, um 1846



63

Adolph Menzel, Empfang der Herzogin Sophie von Brabant mit ihrem Sohn Heinrich zu Marburg im Jahre 1248, 1847/48



64

Adolph Menzel,  
König Friedrichs II. Tafelrunde in Sanssouci, 1850



65  
Adolph Menzel,  
Huldigung der Stände Schlesiens zu Breslau im Jahre 1741, 1855



66  
Adolph Menzel, Friedrich der Große und der General  
Fouqué auf der Terrasse von Sanssouci, 1852



67  
Adolph Menzel, Offizier in Interimgala von 1756



68  
Wilhelm Camphausen,  
Friedrich der Große mit seinen Generalen, 1870



69  
Adolph Menzel,  
Friedrich und die Seinen bei Hochkirch 13./14. Oktober 1758, 1856



70  
Adolph Menzel, Fliehendes Pferd



71  
Emil Johann Hünten, Der Besuch Friedrichs des  
Großen in Crefeld am 10. Juni 1793



72  
Fritz Werner,  
Bibliothek Friedrichs des Großen in Schloß Sanssouci



73  
Franz Skarbina,  
Friedrich der Große im Park von Sanssouci oder  
Lebensabend, 1878



74  
Georg Schöbel, Fridericus immortales, um 1890



75  
Adolph Menzel,  
Friedrich der Große an der Leiche des Großen Kurfürsten,  
1878



76  
Georg Schöbel,  
Die Generale Friedrichs des Großen an der Bahredes Königs



77

Robert Warthmüller, Friedrich der Große an der Leiche Schwerins



78

Werner Schuch, Zieten



79

Carl Röchling,  
Friedrich der Große bei Zorndorf vor der Front des Regiments von Bülow  
25. August 1758



80

Arthur Kampf, Friedrich der Große und der schlafende Zieten



81  
Arthur Kampf, Choral von Leuthen, um 1887



82  
Georg Schöbel,  
Friedrich der Große und Voltaire in der Galerie von Sanssouci



83  
Fedor Poppe, Bei Friedrich dem Großen in Sanssouci



84  
Georg Schöbel, Im Park von Rheinsberg



85  
Johann Hamza, Kriegsrat unter Friedrich dem Großen



86  
Kaiser Willhelm II. vom Kostümfest 1897



87

Oskar Wisniewski, Tanzende (Tanz im Freien, um 1858?)



88  
Karl Becker, Eine Bilderversteigerung



89  
Ernest Meissonier, Amateurs de peinture, 1860



90  
Wilhelm Amberg, Rokoko (Ausschnitt)



91  
August Borckmann, Voltaire im Voltairezimmer, 1874



92

Wilhelm Claudius, Vornehme Kundschaft



93

Josef Scheurenberg, Ländliches Fest im 18. Jahrhundert, 1878



94  
Josef Scheurenberg, Liebespaar in der Rosenlaube, 1882



95  
Georg Koch, Fürstliche Jagd



96  
Gustaf Wappers, Jonge Kunstenaar in mijmering, 1857



97  
Louis von Hagn, Figuren in Rokoko



98  
Louis von Hagn,  
Im Garten Colonna in Rom, 1871



99  
Arthur von Ramberg,  
Begegnung am See, Anfang der 1870er Jahre



100  
Arthur von Ramberg, Szene am Wasser



101  
Albert von Keller, Zur Audienz, 1872



102  
Carl Herpfer, Ein Rosenkavalier



103  
Jakob Emmanuel Gaisser,  
Beim Kartenspiel im Rokokosalon



104  
Jakob Emmanuel Gaisser,  
Beim Kartenspiel im Rokokosalon



105  
Jakob Emmanuel Gaisser, Die Kartenspielerinnen



106  
Pancraz Koerle



107  
Pancraz Koerle, Ein liebesgruß oder  
En passant, 1868



108  
Heinrich Lossow, Der junge Dichter und die Sphinx, 1868



109  
Heinrich Lossow, Der Gedenktag im Boudoir



110  
Heinrich Lossow, Am Morgen, 1887



111  
Heinrich Lossow, Das Erwachen



112  
Gyula Benczúr,  
Ludwig XV. im Boudoir der Dubarry, 1874



113  
Carl Otto,  
Marie-Antoinettes Huldigung am französischen Hof, 1877



114  
Ernst Meisel, Abschied der Marie-Antoinette von Ludwig XVI., 1880



115  
Ernst Meisel, Nahe Versöhnung



116  
Alexander von Liezen-Mayer,  
Maria Theresia säugt das Kind einer armen Frau, 1867



117  
Hermann Kaulbach,  
Friedrich der Große und Johann Sebastian Bach



118  
Ludwig von Langenmantel, Der weiße Kakadu



119  
Gabriel von Hackl, Das Wunderkind



120  
Wilhelm Diez, Rast



121  
Heinrich Breling, Rast vor einem Haus, 1885



122  
Heinrich Breling, Spaziergang



123  
Wilhelm Rüber, Am Parktor



124  
Wilhelm Räuber, Kurzer Besuch



125  
Hugo Engl, Jagdfrühstück



126  
Joseph Emmanuel Weiser, Im Atelier



127  
Ignaz Marcel Gaugengigl, Reiter und Dorfpfarrer,  
1877



128

Ignaz Marcel Gaugengigl, Concert, 1887



129

August Kühles, Wiederkehr  
(rechte Tafel eines Triptychons)



130  
Lambert Linder, Flötenkonzert



131  
Friedrich August von Kaulbach,  
Im Boudoir, um 1870-75



132  
Heinrich Stelzner, Musizierende Gesellschaft im Schloßpark



133  
Friedrich August von Kaulbach,  
Mädchen im Walde, 1875



134  
August Hermann Knoop, Es lebe was wir lieben, 1891



135  
August Hermann Knoop,  
Rokokofest in der Amalienburg zu Nymphenburg,  
1901



136  
August Hermann Knoop,  
Morgentoilette im Boudoir



137  
Karl Gampenrieder, Maienmorgen



138  
Leopold Schmutzler, Zwei Damen und Kavalier, 1889



139

Hans Volkmer, Mozarts erste Liebe



140

Maksymilian Gierymski, Die Jagd, 1872



141  
Ladislaus von Czachorski, Frauenbildnis



143  
Heinrich von Pechmann, Dolce farniente, 1874



142  
Die Einschiffung nach Cythera, Supraporte



144

Joseph Watter, Am Waldesrand



145  
Ludwig Lesker, Nährstand, 1880



146  
Caspar Augustin Geiger, Bad der Venus  
Supraporte



147  
Ankleidezimmer, Schloß Herrenchiemsee (1878-1885)



148

Joseph Emmanuel Weiser, Ausmalungen des Badezimmers im Schloß Herrenchiemsee  
(nach Boucher)



149  
R. Wenig, Schlittenfahrt Ludwigs II.



150  
Fritz Bayerlein, Zur Redoute



151  
Jean-Louis-Ernest Meissonnier, Die Schachspieler,  
1856



152  
Gustave Mequillet, L'Atelier de la grande maison à Poissy,  
zw. 1873-1878



153  
Kostüm, nach welchem Meissonier seinen  
“Liseur vert” malte

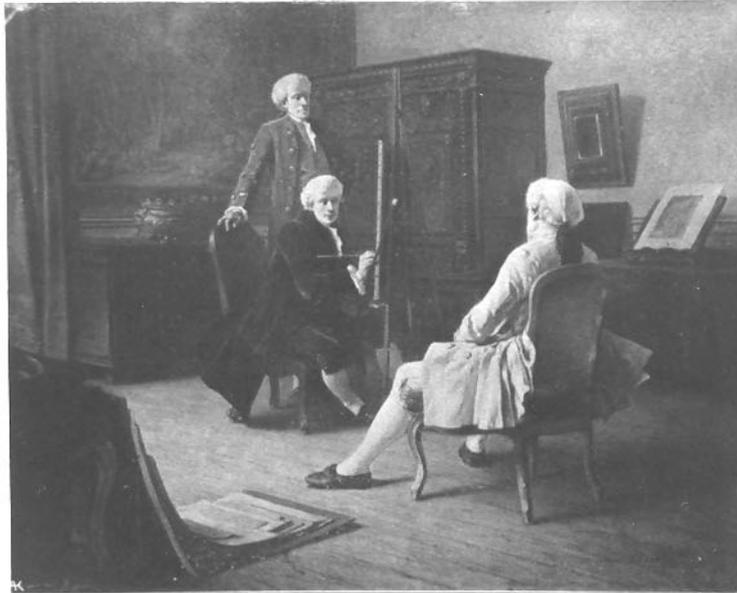


154  
Jean-Louis-Ernest Meissonier,  
Le petit messenger, 1834



155

Jean-Louis-Ernest Meissonier, Rast an einem Landgasthof



156

Eugène Fichel, Im Maleratelier, 1869



157  
Jean-Louis-Ernest Meissonier,  
Un peintre montrant des dessins, um 1850



158  
Joseph Munsch (zugeschr.),  
Im Künstleratelier



159  
Helen Jackson, Zwei Kunstbetrachter



160  
Josef Munsch, Beim Schachspiel



161  
Josef Munsch, Ein Trinkspruch, 1895



162  
August Holmberg, Pause



163  
Claus Meyer, Flötenspieler



164  
Wilhelm Velten, Vor dem Wirtshaus



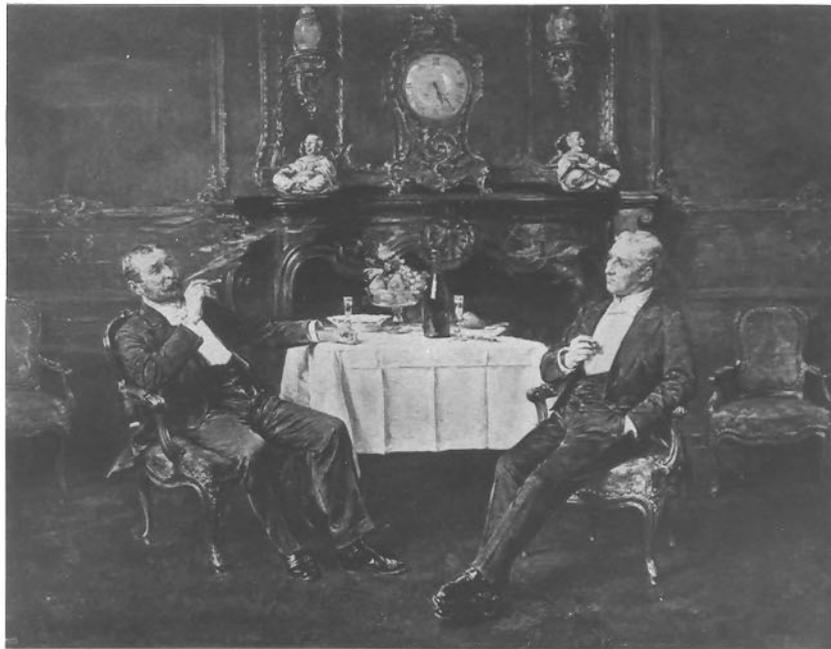
165  
Wilhelm Velten, Reiter vor der Amalienburg



166  
Carl Seiler, Zwei Schachspieler, 1898



167  
Carl Seiler, Kneippgelage, 1903



168  
Carl Seiler, Nach dem Diner



169  
Carl Seiler, Glückliche Tage in Schleißheim, 1911



170  
Adolph Menzel, Hofball in Rheinsberg, 1862



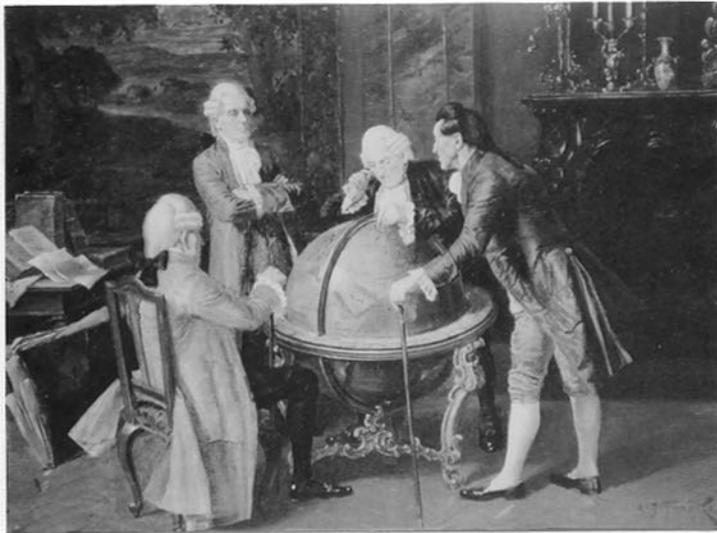
171  
Wilhelm Löwith, Ein seltenes Blatt



172  
Wilhelm Löwith, In der Kneipe



173  
Wilhelm Löwith in seinem Atelier



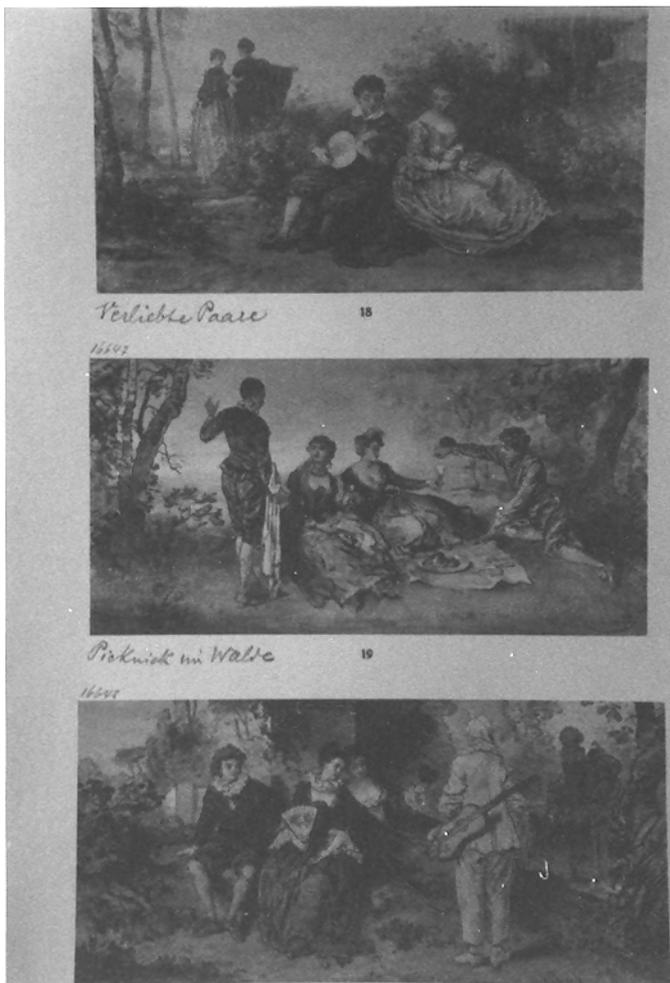
174  
Albert Joseph Franke, Geographische Streitfragen, 1907



175  
Albert Joseph Franke, Fröhliche Herrenrunde



176  
Ludwig Knaus,  
Wie die Alten sungen, so zwitschern auch die Jungen, 1869



177  
Ludwig Knaus,  
Verliebte Paare, Picknick im Walde, Maskenfest im Park  
Dekorativer Zyklus nach Watteau



178  
Ludwig Knaus, Mädchen aus der Stadt,  
1877



179  
Benjamin Vautier, Nicht bei der Sache,  
1859



180  
Benjamin Vautier, Der Toast auf die Braut, 1870



181  
Karl Hoff, Besuch auf dem Lande



182  
Otto Erdmann, Der Antrag, 1880



183  
Otto Erdmann, Hochzeit in Sicht



184  
Otto Erdmann, Verwickelt, 1885



185  
Otto Erdmann, Künstler bei Hofe, 1888



186  
Otto Erdmann, Gruß vom Geliebten,  
1888



187  
Otto Erdmann, Kammerkätzchen



188  
Otto Erdmann, Rokoko



189  
Ferdinand Brütt, Der blinde Geiger



190  
Hermann Emil Pohle, Im Park



191  
Hermann Prell, Leopold von Dessau und die Anneliese



192  
Harald Friedrich, Ein Besuch bei Watteau, 1883



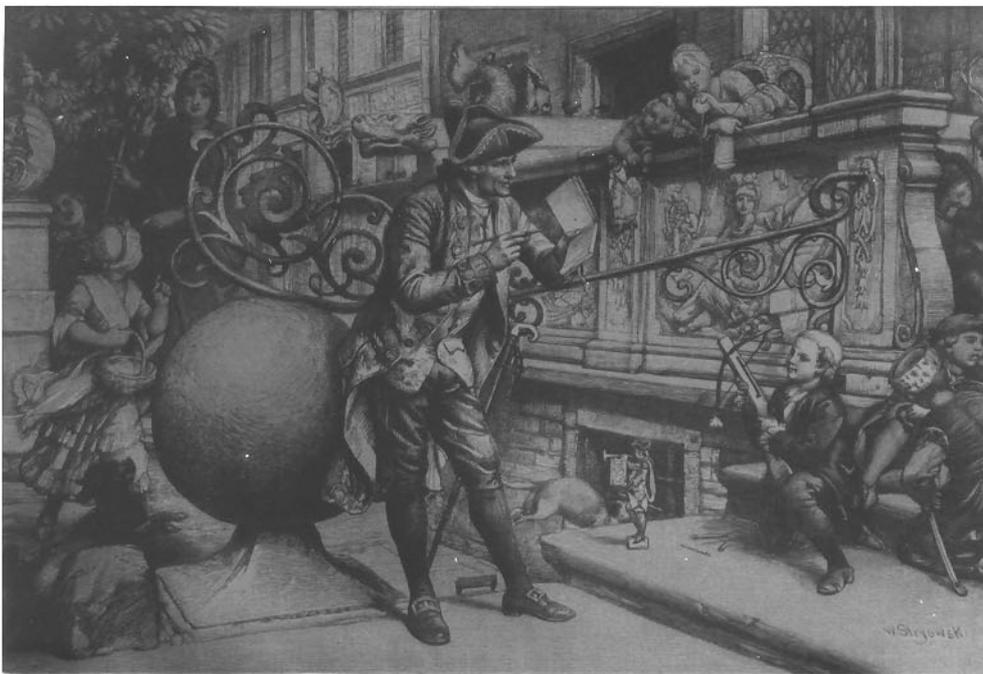
193  
Harald Friedrich, Der Brief



194  
Eugen Klimsch, Parkszene, um 1892



195  
Eugen Klimsch, Fächerbild mit Motiven nach Watteau



196

Wilhelm August Stryowski, Chodowiecki in Danzig



197

Franz Lefler, Tanzstunde



198

Franz Lefler, Gratulation



199  
Carl Schweninger, Ein Plauderstündchen



200  
Carl Schweninger, Tanzstunde im Grafenschloß



201  
Carl Schwening, Maskenprobe



202  
Carl Schwening, Auf der Terrasse des Herrenhauses



203

Mariano Fortuny y Carbo, Die Modellwahl oder  
Aktmodellprobe vor den Akademikern von S.Luca,  
1872



204

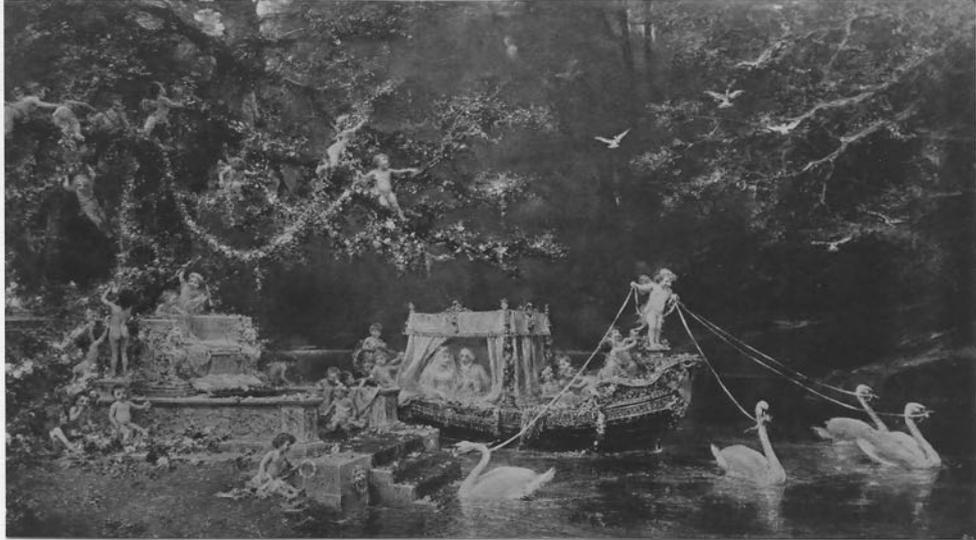
José Villegas y Cordero,  
Zwei Kavaliere, einen Degen bewundernd, 1876



205  
José Casado des Alisal, Der Sieger



206  
Vicente Palmaroli y Gonzales, Beim Antiquitätenhändler



207  
José Benlliure y Gil, Die Liebesinsel



208  
Francesco Vinea, Im Reich der Träume



209  
Victoriano Codina y Langlin,  
Neuigkeiten von einem Freund



210  
Emilio Sala, Freilichtmalerei im vorigen Jahrhundert



211  
Vicenta de Parades, Die erste Braut des Königs



212  
Alonso Perez, Auf der Wippe



213  
Antonio Lonza, Seltene Künstler



214  
Giacomo Favretto, Auf der Promenade



215  
Giacomo Favretto, Solo - endlich allein



216  
Francesco Beda, Maler und Modell, 1881



217  
Guerrino Guardebassi,  
Fischen im Bassin, 1875



218  
Tito Conti,  
Die heimliche Bewunderin, 1871



219  
Federigo Andreotti, Geheime Botschaft



220  
Adriano Cecchi, Großvater erzählt



221  
Arturo Ricci, Im Atelier, vor 1896



222  
Guglielmo Innocenti, Die Puppe, 1872



223  
Salvatore Postiglione, A la Watteau



224

J. Lepage, Die Kenner



225

Pierre Outin, Vor dem Wirtshaus



226  
Georges Croegaert, Fasan zum Diner



227  
Jean Adolphe Alphonse Roehn, Die Schelte



228

Jean Baptiste Beuchot, Das neue Dienstmädchen



229

Faustin Besson, Auf dem Markt, 185?



230  
Faustin Besson, Die Kirschenpflücker,  
1858



231  
Edouard Toudouze, Hilfsbereit



232  
Pauline Appert, Der Blumenstand



233  
Gaston LaTouche, Nächtliches Fest



234  
Daniel Hernandez, Kunststudien, 1896



235  
Daniel Hernandez, Überrascht, vor 1908



236  
Henry Andrews, Fête Champêtre



237  
Margaret Isabel Dicksee,  
Der erste Auftrag - Sir Thomas Lawrence als Kind



238  
Marcus Stone, Die Frau des Spielers



239  
Arthur David McCormick, Der Spaziergang



240

William Quiller Orchardson, Voltaire bei dem Herzog Sully



241

Fortunino Matania, Eine gelungene Aufführung



242  
Rowlande Holyoake, Der erste Regenschirm



243  
Charles Haigh-Wood, Zarter Gruß, 1897



244  
Charles Haigh-Wood, Gentlemen - the ladies, 1904



245  
John Arthur Lomax, The squires song, um 1894



246  
William Logsdail,  
Auf der Piazza im 18. Jahrhundert



247  
William Frederick Yeames, The finishing touch



248

Andrew Carrick Gow, Die Siegesbotschaft von Valmy, Sept. 1792

---



249

Charles Willis, Rare Drucke



250  
August E. Mulready, Die Kunstkenner

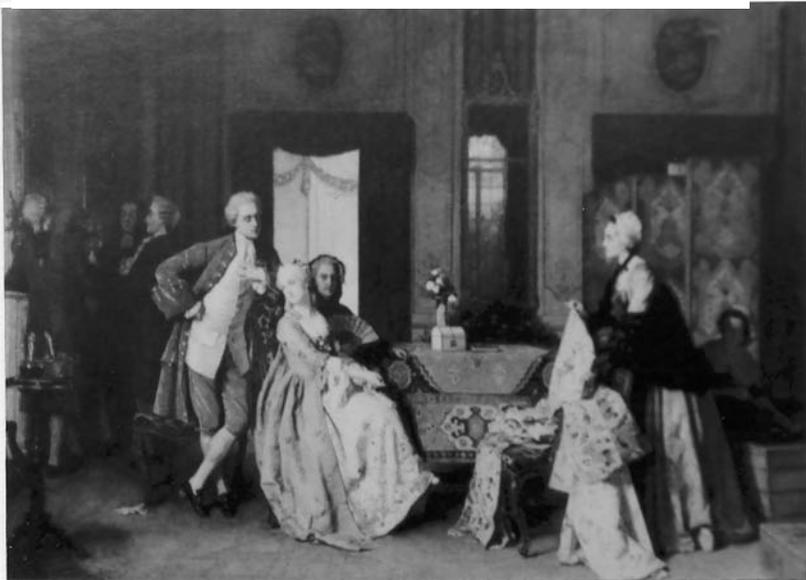


251  
David Bles, Genreszene



252

Eugène Delacroix, The laughing stock, 1859



253

Jean Carolus, Der Besuch der Schneiderin, 1866,



254

Hermann Frederik Carel ten Kate, Die Kunstkenner, 1859



255

Willem Johann Martens, Blumenkenner



256

Frederik Hendrik Kämmerer, Der Stammhalter



257

Jean Guillaume Rosier, Menuett, vor 1893



258

Carl Olof Larsson,

Fresken im Treppenhaus des Nationalmuseums in Stockholm, 1896



259

Thomas W. Shields, Mozart letzte Stunde



260

John Singer Sargent, Bildnis der Mrs. Meyer und ihrer Kinder



261

Boris Kustodjew, Rokoko



262  
Karl Thoma-Höfele, Stilleben



263  
Heinrich Hübner,  
Gräfin H. von Matuschka (1869-1935),  
1904



264  
Franz Multerer, Mosaiksaal im Schloß Schleißheim



265  
Alfred Liedtke, Schloß Sanssouci



266  
Anselm Feuerbach, Rokokodamen am Wasser,  
1854



267  
Fritz von Uhde, Abschied, 1869



268  
Fritz von Uhde, Heimkehr, 1869



269  
Fritz von Uhde, An der Parkmauer, 1874



270  
Walther Geffcken, Besuch



271

Walther Geffcken, Galante Paare im Park



272

Walther Geffcken,  
Wenn ihn die Mädchen lieben..., 1906



273  
Walther Geffcken, Die Kammerzofe



274  
Jean-Etienne Liotard,  
Das Schokoladenmädchen, 1740-45



275  
Walther Geffcken, o. T., 1905



276  
Walther Geffcken, Con fuoco, 1910?



277  
Jean-Honoré Fragonard, Der gestohlene Kuß



278

Walther Geffcken, Konzert



279

Walther Geffcken, Der Sammler, 1912?



280

Walther Geffcken, Im Vorzimmer, 1917



281  
Walther Geffcken, Begegnung, 1905



282  
Walther Geffcken, o. T., 1906?



283  
Walther Geffcken, Parkszene



284  
Walther Geffcken, Vor dem Ball



285  
Walther Geffcken, Die Favoritin, 1915



286  
Walther Geffcken, Venus im Bade, 1910?



287  
Walther Geffcken, Damenbad, 1917



288  
Walther Geffcken, Bildnisgruppe



289

Arthur Langhammer, Prinzesschen und Schweinehirt, 1894



290

Angelo Jank, Das Jagdfrühstück

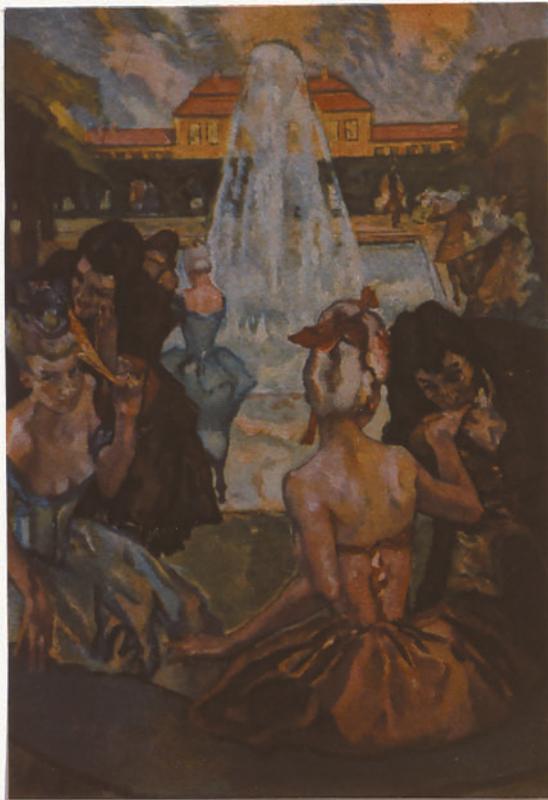
291  
Paul Höcker, Pierrot



292  
Leo Putz, Faschingsball



293  
Fritz Erler, Karneval (Ausschnitt), 1906



294  
Leo Putz,  
Gartenfest oder Höfische Gesellschaft in  
einem Park mit Springbrunnen und Architektur



295  
Julius Diez, Der Kuppler, 1903



296  
Ferdinand Dorsch, Im Fasching



297  
Johannes Ufer, Der Bibliothekar



298  
Walter Friederici, Rokoko, 1906?



299  
Gotthard Kuehl, Vorzimmer-Diplomaten,  
Mitte der 1870er Jahre



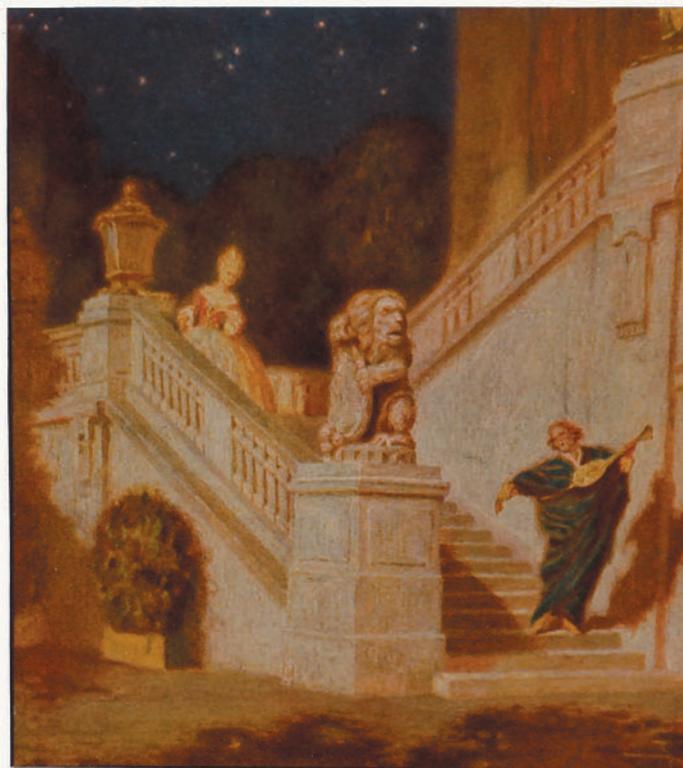
300  
Gotthard Kuehl, Im Atelier, 1879



301  
Ludwig Wieden, Schönbrunn



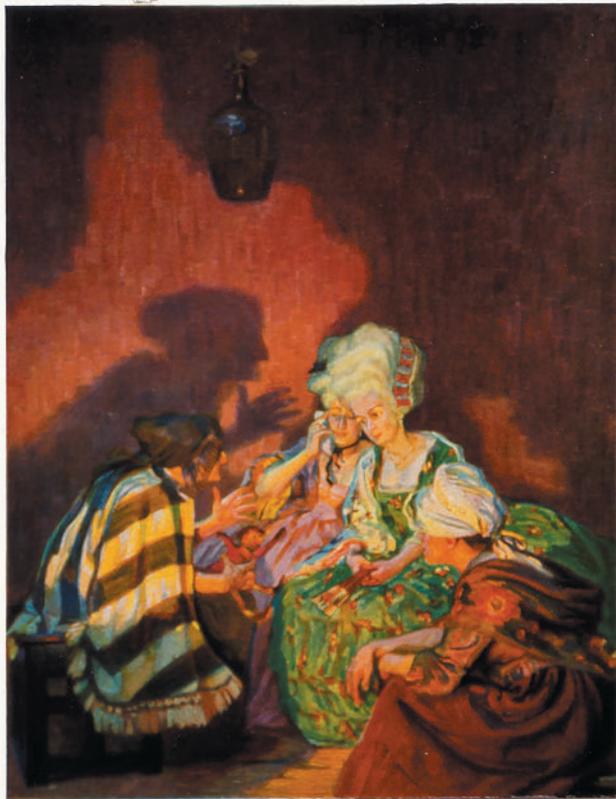
302  
Hanns Pellar, Reigen



303  
Hanns Pellar, Liebeslied



304  
Hanns Pellar, Träumende Nacht



305  
Otto Boyer, Der Alraun



306  
Alexander Schmidt-Michelsen,  
Im Schreibzimmer Friedrichs des Großen in Rheinsberg



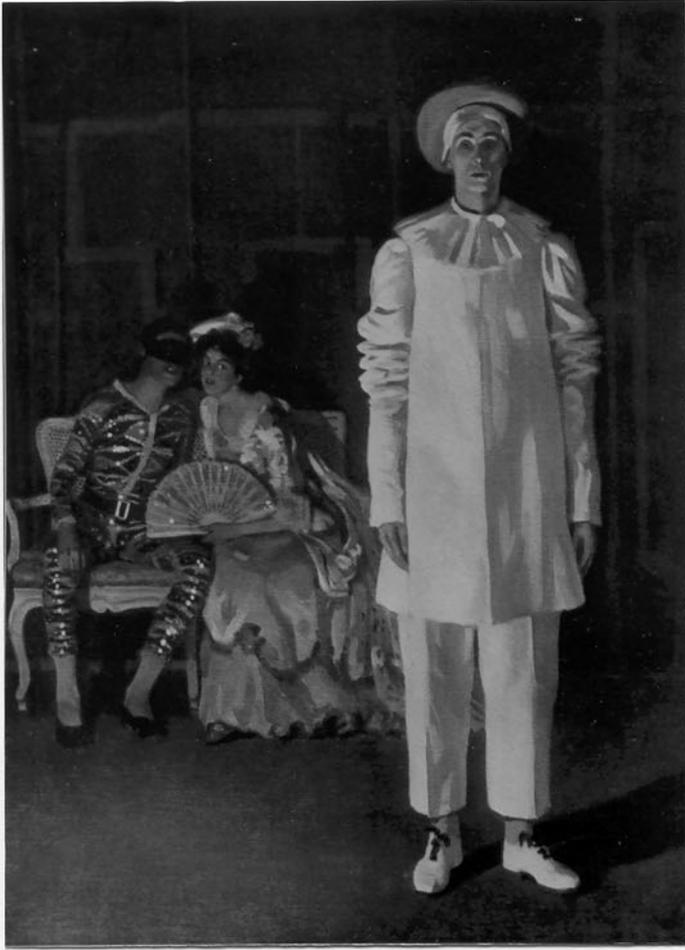
307  
Alexander Schmidt-Michelsen, Rokoko



308  
Rudolf Kohtz, Dame in Rosa, vor 1909



309  
Hans Looschen, Die Jungfer am Weg



310

August Neven du Mont, Der Pierrot



311

André Lambert, Schöne Nacht

312  
Edmond Dulac,  
Szene aus The Sleeping Beauty



313  
Aubrey Beardsley, Der Lockenraub



314  
Arthur Rackham, Der Tanz in Cupidos Garten, 1904



315  
Emma Ciardi, Rotundenschlößchen



316  
Konstantin Ssomoff, Der Kuß



317  
Konstantin Ssomoff, Feuerwerk



318  
Karl Raupp, *Nymphaea alba*



320  
Bruno Piglhein, Weihnachtsmorgen



319  
Jean-Honoré Fragonard, Mädchen mit Hund



321  
Lovis Corinth, Tändelei (1.Fassung), 1911



322  
Pál Szinyei-Merse, Die Schaukel, 1869



323  
Arnold Böcklin, Das Spiel der Najaden, 1886



324  
François Boucher,  
Junon demandant à Éole de libérer les vents,  
1769



325  
Wilhelm Löwith, Der Aufschneider



326  
Leo Putz, In der Garderobe



327  
Albert Loseph Franke, Beim Nachtsch

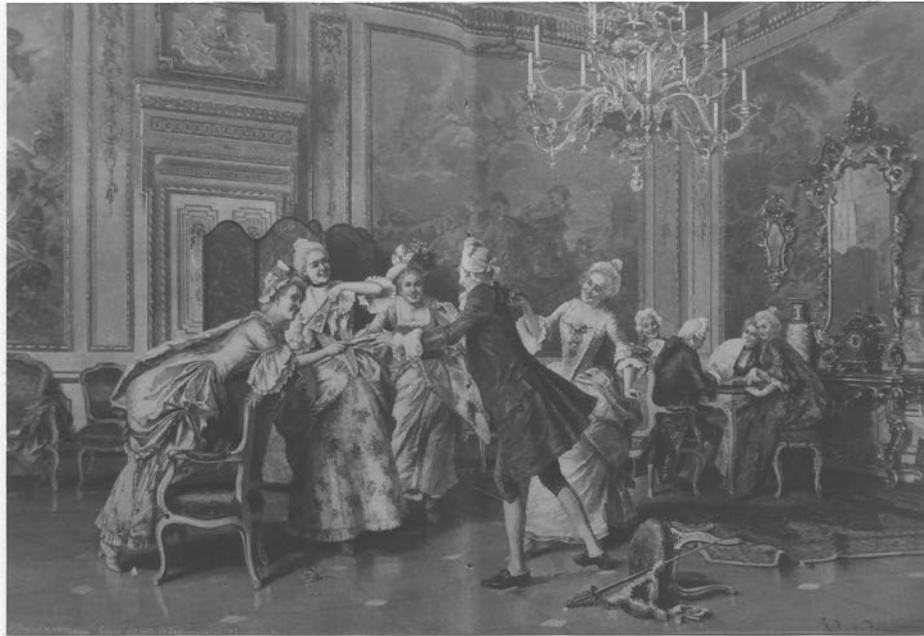


328  
Titelseite "Moderne Kunst"  
Frühlingsnummer 13, 1898/99



329

Hermann Kaulbach, Mozarts letzte Tage, 1893?



330

Alfredo Ricci, Blindekuh