

A...kademie der bildenden Künste Wien  
Gemäldegalerie

DE

# History Tales Fakt und Fiktion im Historienbild



HISTORY TALES  
Fakt und Fiktion im Historienbild  
27.9.2023–26.5.2024

Herausgegeben von Sabine Folie



# History Tales

## Fakt und Fiktion im Historienbild

*History Tales* erzählt vom Werdegang einer Bildgattung, dem Historienbild, von Geschichten über Geschichte, in denen die Historie als Identifikationsangebot oder ethische Richtschnur auftritt. Objektive Geschichtsschreibung ist dabei oft zweitrangig, im Vordergrund steht die Deutung der Vergangenheit als Interpretationshorizont für die Gegenwart und als Denkbild in Bezug auf eine mögliche Zukunft. Die Ausstellung erzählt in Zwischentönen und Zwischenformaten von *Fakten und Fiktionen im Historienbild*, von Anekdoten, Erfindungen, Verklärungen und von Kritik, Abweichungen und Gegenerzählungen zur Geschichte der offiziellen Repräsentation.

*History Tales* beschäftigt sich auch mit der Geschichte von Identitäten und Nationen. Welche Paradoxien von Abschottung und Friedenssicherung ergeben sich im Zuge von Prozessen des *nation building*? Wie stellen sich Aufstieg und Fall von sogenannten Zivilisationen dar? Wie wird die Hybris des Menschen allegorisiert? Welche Veränderungen durchlaufen die Darstellungen von Mythen, Held:innen, Herrscher:innen und historischen Ereignissen im Laufe der Jahrhunderte – und welche Veränderungen vollziehen sich mit der Erfindung von Fotografie und Film?

Wenn allorts von „Zeitenwende“ die Rede ist und neue Nationalismen und Kriege ein europäisches und globales politisches Gefüge zu zerreißen drohen, gilt es, auch das Geschichtsverständnis in Bildnissen zu be- und hinterfragen und gleichzeitig zu analysieren, wie Mythen und historische Ereignisse immer auch Interpretationen unterliegen, die von der Zeit bestimmt sind, in der sie aufgegriffen und neu gelesen werden. *History Tales* erzählt von diesen Revisionsbewegungen in der Interpretation und Neubewertung von Historienbildern, durch die Bilder der Vergangenheit zu verklausulierten Kommentaren der Gegenwart werden können.

Das Historienbild hat seit seiner Ausrufung zur ranghöchsten Bildgattung in der Renaissance durch den Humanisten, Architekten und Theoretiker Leon Battista Alberti (*Über die Malkunst*, 1435) immer wieder Konjunktur. Besonders die französische Königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei, unter dem Sonnenkönig Ludwig XIV. 1648 gegründet, hatte durch den Historiografen André Félibien den Wert des Historienbildes zur Übermittlung von Tugendlehren am Beispiel großer Ereignisse, Held:innen und Herrscher:innen erkannt, aber das Historienbild auch als Propagandamaschine kunsttheore-

tisch untermauert. Bis in die Anfänge des 19. Jahrhunderts lief die Gattung zu ihrer Hochform auf. Ihre besonderen Vorzüge große und vorbildhafte Taten und Held:innen vorzuführen, wichen nach und nach dem bürgerlichen Geschmack und der Schnellebigkeit der populären Illustration, der Pressegrafik und dem neuen Medium der Fotografie.

Industrialisierung, soziale Unruhen, gesellschaftliche Verwerfungen sowie die Nachwirkungen der Französischen Revolution auf das politische Gefüge vor allem Europas und das Selbstverständnis eines neuen Bürgertums waren Katalysatoren eines wechsellvollen Transformationsprozesses. Der Geschmack dieses Bürgertums bildete sich dabei eher in den Salons als Plattform bourgeoiser Selbstrepräsentation als in den Akademien und der dort vermittelten, moralisierend aufgefassten Historienmalerei ab. Das besondere Verdienst des Historienbildes durch das 19. Jahrhundert hindurch ist dennoch seine zunehmende Zuwendung zur Historizität selbst. Das Interesse an konkreten historischen Ereignissen weicht sukzessive jenem an der Geschichte als geschichtsphilosophischem Modell an sich, das prozessual zu denken ist – und sowohl zyklisch als auch entwicklungsgeschichtlich interpretiert werden kann. Die Gründe für das zunehmende Einfordern des Sentiments des bürgerlichen Individuums innerhalb eines neuen von Freiheit geprägten nationalstaatlichen europäischen Gefüges sowie das Interesse an der Zeitgeschichte entgegen heldenhafter Stilisierung sind jedoch äußerst komplex.

All diesen Aspekten spürt die Ausstellung *History Tales. Fakt und Fiktion im Historienbild* in einem skizzenhaften Parcours aus 13 Szenerien durch die Jahrhunderte bis in die Gegenwart nach.

Das Historienbild wird in der Ausstellung im Spiegel der historischen Sammlungen der Akademie – Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett, Glyptothek – sowie prominenter Leihgaben aus Museen einerseits und Werken zeitgenössischer Künstler:innen andererseits untersucht. Dabei wird das Vermögen dieser Bildgattung und ihrer massenmedialen Abwandlungen, zwischen Fakt und Fiktion zu changieren und Historizität selbst zum Bildgegenstand zu machen, aus heutiger Perspektive beleuchtet.

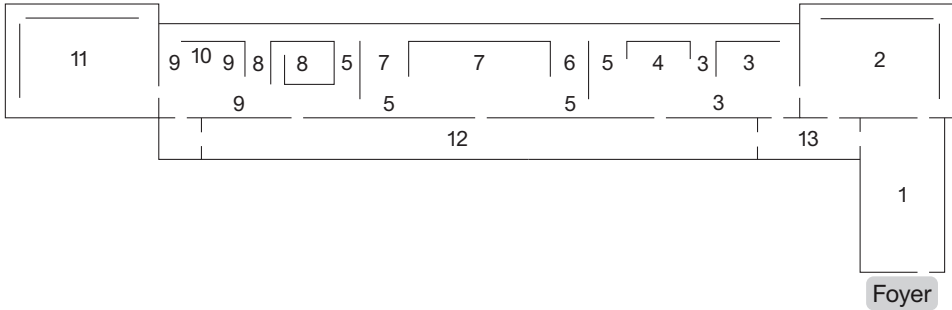
Sabine Folie  
Kuratorin  
Direktorin der Kunstsammlungen  
der Akademie der bildenden Künste Wien

Die Zeichnungen und Druckgrafiken in der Ausstellung werden ab Februar 2024 aus konservatorischen Gründen ausgewechselt. Es kann daher vorkommen, dass in den nachfolgenden Texten Werke genannt werden, die erst in der zweiten Hängung zu sehen sind bzw. dass Werke aus der zweiten Hängung nicht erwähnt werden.

# Historie auf dem Prüfstand

## *Substance and Shadow*

### *Cartoon No. 1*



Es gibt viele törichte, unzufriedene Menschen in diesem Land, die die Minister unaufhörlich dazu drängen, die Bedürfnisse der Armen zu berücksichtigen, unter dem Eindruck, dass Menschen zu ernähren ebenso lobenswert sei wie Pferde zu versorgen.

Um den Ansichten solch unvernünftiger Leute entgegenzukommen, müsste die Regierung ihre Finger in die Staatskasse stecken. Wir möchten fragen, wie man vom Schatzkanzler verlangen kann, eine solche Torheit zu begehen, wo er doch – wie wir – weiß, dass der Haushaltssaldo geringfügig gegen ihn ausfiel und dass er so gerechte und vorrangige Ansprüche zu befriedigen hat wie die Apanage des Herzogs von Cumberland, das Taschengeld der Herzogin von Mecklenburg-Strelitz und die kleine Rechnung des Baumeisters für die königlichen Stallungen.

Wir glauben, dass die Minister das beste Mittel gewählt haben, um diesen ungerechtfertigten Aufschrei zum Schweigen zu bringen. Sie haben mit Bedacht beschlossen, dass, da sie es sich nicht leisten können, den Hungernden und Nackten die Substanz dessen zu geben, was sie begehren, diese wenigstens dessen Schatten haben sollen.

Die Armen bitten um Brot, und die Wohltätigkeit des Staates gewährt – eine Ausstellung.

Dieser Kommentar von John Leech erschien zu seinem *Cartoon No. 1* mit dem Titel *Substance and Shadow* im Londoner Magazin *Punch* am 15. Juli 1843. Leech war Karikaturist und *Punch* das einfluss-



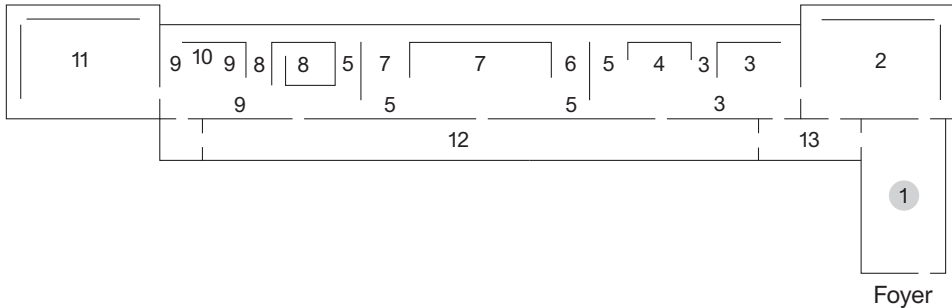
reichste britische Satireblatt seiner Zeit. Gegründet 1841, etablierte es den Begriff Cartoon für humoristische Illustrationen. Der *Cartoon No. 1* von Leech verweist bissig auf die Schiefelage von sozialen Verhältnissen und der Repräsentationsfunktion von Kunst. „Die Lumpenproleten, die sich als Besucher:innen der Wandbildwettbewerbsausstellung für das neue Parlamentsgebäude in der Westminster Hall eingestellt haben, sind nur Schatten der hehren Sujets an den Ausstellungswänden“, schreibt Alexander Roob in seinem Beitrag zum Katalog der Ausstellung.

Ursprünglich war die Bezeichnung Cartoon eine ironische Anspielung auf die „Kartons“ (die Vorzeichnungen) der Nazarener für ihre großen, repräsentativen Freskogemälde, die von den Karikaturisten als übertriebene Kultivierung der Vergangenheit empfunden wurden. John Tenniel, Leechs Nachfolger bei *Punch*, reichte im Jahre 1845 bei einem Wettbewerb für die Gestaltung des Parlaments in London einen fast 5 Meter hohen Karton eines Cartoons mit dem Titel *The Spirit of Justice* ein. Tenniel war ein Schüler des Nazareners Peter von Cornelius gewesen. Durch diesen Einfluss wurde die Zeichnung und mit ihr die Linie, die für die Nazarener grundlegend war, auch zentral für das journalistische Cartooning.

Weshalb also nicht als Entrée zu einer Ausstellung zum Historienbild einen überdimensionierten Cartoon zeigen?

# 1

## Tempelbau und Ruinen Aufstieg und Fall von Zivilisationen



1825 malt Karl Friedrich Schinkel, preußischer Architekt, Maler und Baumeister, ein Gemälde mit dem programmatischen Titel *Blick in Griechenlands Blüte*. Das Bild im ungewöhnlichen Panoramaformat (ein Cinemascope des 19. Jahrhunderts) wird als Plädoyer für die Idee eines Spree-Athens konzipiert. Dies geschieht vor dem zeithistorischen Hintergrund der Befreiungskriege in Griechenland, das unter der Herrschaft des Osmanischen Reiches steht, und der Vormärz-situation in Deutschland, wo in der nachnapoleonischen Restaurationszeit unter Metternich nach einer neuen Identität gesucht wird. Diesem Stimmungsbild entspricht der Tempelbau in Schinkels Bild, einem „Bauen an der Zivilisation“, einer demokratischen Polis, die möglicherweise ein neues Goldenes Zeitalter für einen unabhängigen deutschen, liberalen Staatenbund einzuläuten vermag. Hier wird der lange, mitunter mühsame Prozess des „Bauens“ betont – im freimaurerischen Sinne Geschichte als Prozess und „Arbeit“ –, nicht etwa der fertige Tempel.

Von dem im Zweiten Weltkrieg zerstörten Gemälde wurden schon früh mehrere Repliken erstellt, darunter eine erhaltene von 1836 von Wilhelm Ahlborn (Nationalgalerie Berlin), die in der Ausstellung als medial transformierte Replik der Kopie von damals in Form eines Leuchtkastens zu sehen ist. Die Komposition spiegelt einiges aus der Tradition der von der Antike inspirierten arkadisch-idealen heroischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts wider: Man denke

an die Vorbilder für ganze Generationen Claude Lorrain und Nicolas Poussin. Auch sie waren Maler, die, wie später Jakob Philipp Hackert, Michael Wutky oder Josef Anton Koch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, in Rom und Neapel weilten und dort antike Ruinen – also eine elegisch herbeigesehnte Vorstellung von Perfektion und Ganzheit einer vergangenen Zeit – studierten. Sie hingen der Idee einer aus den Ruinen der Vergangenheit wiedererstehenden Gegenwart an.

Etwa zeitgleich beschäftigt sich Hubert Robert um 1787 am Vorabend der Französischen Revolution mit einer die Zukunft vorwegnehmenden Ruine des Louvre, des hehren Tempels der Zivilisation, den er zerfallen lässt, noch bevor Napoleon die *Grande Galerie* der *Grande Nation* mit der Beutekunst aus seinen Eroberungszügen bestücken konnte.

Danica Dakić nimmt eben diese *Grande Galerie* als Prospekt für die Bühne der ruinösen Unbehautheit der Roma in den Jugoslawienkriegen (1991–2001).

Ein Vierteljahrhundert nach Schinkel baut Theophil von Hansen die Akademie der Wissenschaften in Athen (1856–1887) und entwirft, wie Schinkel, den er verehrt, Bauten für die Museumsinsel in Berlin, unter anderem das Pergamonmuseum. Es ist ein idealer, mutiger Entwurf mit dem Pergamonaltar als Aufsatz des Gebäudes. Auch bei der Akademie der Wissenschaften, geht es um einen „Tempelbau“ als Beherbergung eines kulturellen Erbes, auf das man sich bezieht. Im Bau der Akademie der bildenden Künste in Wien, im Besonderen in der Gemäldegalerie, ist Hansens Vorbild der pompejanischen Farbkulatur und Wandmalerei unübersehbar. Sie ist eines der Themen in der Szenerie *Interludium II: Eruption* dieser Ausstellung, die unter anderem die Vesuvausbrüche und die Ausgrabungen von Pompeji im 18. Jahrhundert verhandelt.



licherweise mit der Überlegung, die Geschichte (der Frauen) neu zu schreiben.

Die *Sibylle* von Cumae, die Priesterin mit den neun Büchern der Prophezeiungen, wendet in Francesco Solimenas Gemälde (um 1730) den Blick gegen den Himmel – entrückt und zugleich „sehend“, was kommt. Vorhergesehen wird auch das Unglück, das Paris über das Volk der Trojaner bringen wird. Allerdings setzt Zeus gerade Paris ein, um die durch *Eris* – gemalt von Karel du Jardin – mit dem „Apfel für die Schönste“ gesäte Zwietracht und den damit ausgelösten Streit unter den anderen Göttinnen zu beenden. Er überlässt ihm die Aufgabe, die schönste Frau zu wählen unter Hera, Athene oder Aphrodite. Das *Parisurteil* ist Bildthema bei Artemisia Gentileschi (zugeschrieben), Rubens und Luca Giordano. Bekanntermaßen entscheidet sich Paris für Aphrodite, da sie ihm die schönste Frau der Welt verspricht: Helena. Sie ist jedoch die Frau von Menelaos, König von Sparta. Wie in Homers *Ilias* zu lesen, wird mit dem Raub der schönen Helena der Trojanische Krieg ausgelöst.

In Eleanor Antins *Constructing Helen from „Helen’s Odyssey“* (2007) steht Helenas Schicksal im Mittelpunkt der trojanischen Odyssee: Absurd kleine Bildhauer weißeln eifrig an einem übergroßen, umstrittenen Mythos Helena.

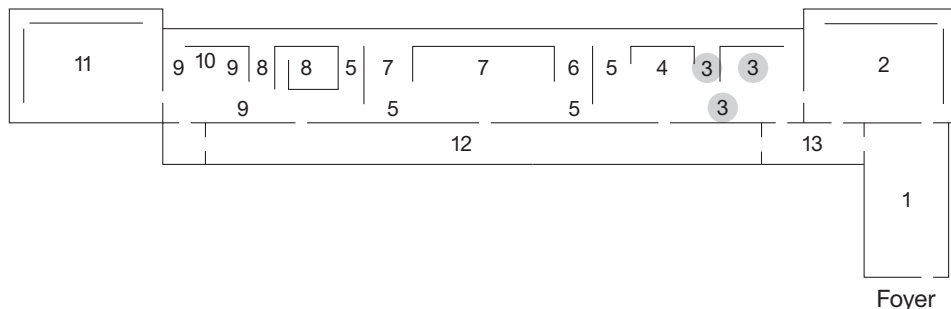
*Lucretia*, dargestellt von Lucas Cranach und Tizian, opfert sich für die römische Republik, indem sie der Schmach einer Denunziation als Ehebrecherin nur durch die Zustimmung zu einer Schändung entgeht und anschließend den Freitod wählt.

\* Vgl. Maha El Hissys Beitrag „Jungfrauen als ästhetische Figuren des Politischen“ im Katalog zur Ausstellung.

\*\* Giorgio Agamben: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main 2002.

# 3

## Herrscher:innen, Held:innen und Anti-Held:innen Große und kleine Imperien



Das Historienbild dient mitunter der Huldigung von Ereignissen, die für Nationen von großer Relevanz sind, aber auch und nicht zuletzt der Apotheose von einzelnen Herrscher:innen. Meistens sind es Männer, die sich verherrlichen lassen oder verherrlicht werden.

Frauen (Künstlerinnen) dagegen bedienen sich oft camouflierender Travestie und beißender Satire gegen Krieg und Imperialismus. Als solche ist Eleanor Antins graduelle Verwandlung durch stundenlange Arbeit an einem neuen Selbst als König angelegt – den *King of Solana Beach* (1972). Kein König ohne ein Königreich: Sein Reich ist recht überschaubar, gerade so groß, wie er an einem Tag abschreiten kann. Allerdings besteht es aus *wasteland*, da es den Grundstückspekulanten zum Opfer fiel.

Ähnliches gilt für Marcel Broodthaers' Miniaturatlas *La Conquête de l'espace. Atlas à l'usage des artistes et des militaires* (1976), ein winziger Atlas, der Länder der Welt in alphabetischer Ordnung und in derselben Größe abbildet. Der hintergründige Humor ist nicht nur eine Spitze gegen hegemoniale Ansprüche der großen Eroberer, sondern auch ein Fingerzeig auf die Eitelkeit mancher „großer“ Künstler:innen der Gegenwart.

Herrscher wie Maximilian I., Karl V., Heinrich IV., Joseph II., Friedrich der Große oder Napoleon, um nur einige herauszugreifen, denen in der Ausstellung nachgespürt wird, konnten meistens über die besten Maler ihrer Zeit verfügen, um Größe und Erfolge zu feiern.

Und auch ihre Nachfolger im 19. Jahrhundert blickten auf ihre Zeit – mit Einschränkungen und mancher Verzerrung – als auf eine gloriose Vergangenheit zurück. Erlöserfantasien äußerten sich in Jacques-Louis Davids Idolatrien Bonapartes und ganz besonders in Hagiografien post mortem, in denen Napoleon als „Wohltäter der Armen“ oder auferstandener Messias auftritt, inszeniert zum Beispiel in den Gemälden von Claude Joseph Vernet und Paul Delaroche. Besonders eindrücklich ist die Überführung seines Leichnams von St. Helena nach Paris in den Invalidendom in den druckgrafischen Werken von Henri Durand-Brager und Charles-Nicolas Lemercier. Imperatoren und Feldherren wie Napoleon sahen sich in einer grandiosen Genealogie von Hannibal (Überquerung der Alpen) über Karl den Großen bis zu Friedrich dem Großen, dessen Zucht und Dressur des Pferdes, des Heeres und des eigenen (empfindsamen) Selbst er bewunderte – wie es unter anderem die Darstellungen von Johann Elias Ridinger, Daniel Chodowiecki und Adolph Menzel zeigen. Was bliebe, würde dieses dressierte Zusammenspiel aus dem Bild entfernt wie in *Parcours* (1988) von Ulrike Grossarth? Und was passierte, würde das private Ich und ein Ich der Staatsräson mittels KI ineinander verschoben, wie in Alexander Kluges Interpretation von Friedrichs Persona?

Napoleon krönte sich 1804 zum Kaiser der Franzosen, und das Heilige Römische Reich deutscher Nation unterlag 1806 endgültig mit der Niederlegung der Reichskrone durch Kaiser Franz II. Nur schwer konnte man sich von der Idee des großen Kaiserreiches verabschieden, und so zeichnet die Ausstellung die Fluchtpunkte des Kaiserkults nach, beispielsweise die großen Festzüge zu Ehren des Einzugs von Herrschern in Städten. Aus den Festdekorationen zu Ehren des Einzugs des Kardinalinfanten Ferdinand in Antwerpen (1635) sind in der Gemäldegalerie Gemälde von Rubens und Cornelis de Vos aus der Ehrenpforte, dem Philippsbogen, mit den Darstellungen von Maximilian und Karl V. erhalten. In der Ausstellung sind sie in eine monumentale Nachempfindung des von Theodoor van Thulden für die Festschrift von 1642 angefertigten Kupferstichs des Philippsbogens „hineinmontiert“.\*

Ebenfalls zu sehen ist ein Modello der Vorderansicht des Philippsbogens von Van Thulden nach Rubens aus dem Königlichen Museum der Schönen Künste in Antwerpen und die Ölskizze für das Gemälde *Der Einzug Karls V. in Antwerpen* (1875) von Hans Makart. Das ausgeführte Gemälde in der Hamburger Kunsthalle zu letztgenannter Skizze aus dem Wiener Belvedere entspricht einer historistischen „Reanimation“ des Einzugs von 1520 als riesige Leinwand nahezu kinematografischen Ausmaßes. Karl V. war nach dem Ableben von

Maximilian I. auf dem Weg zur Kaiserkrönung nach Aachen und die Episode in Antwerpen eigentlich von peripherer Bedeutung. Ebenso gigantisch ist Rubens' *Einzug Heinrichs IV. in Paris* in den Uffizien, den Alexander Kluge einer „Reanimierung“ mittels KI unterzieht, die in der Ausstellung zu sehen ist. Auch in seiner Interpretation von Rubens' Monumentalgemälde findet eine Formatverschiebung statt und zwar in die umgekehrte Richtung. Aus dem Gemälde von Rubens wird eine im Verhältnis kleinformatige dramatische Narration, die bereits das dunkle Ende, die Ermordung Heinrichs IV. 1610, zu präfigurieren scheint.

An der Kopie von Rubens' Vorlage des Philippsbogens und im Vergleich zu Van Thuldens Modello auf die „Allegorie des Beitritts-gesuchs“ (um 1646) zu den protestantischen nördlichen Niederlanden, der Union Utrecht, für das Rathaus von 's-Hertogenbosch sieht man, wie sehr Van Thulden von der flämischen Malerei, besonders von Rubens, beeinflusst war und nebenbei einen durch den Umzug zwangsläufigen politischen Seitenwechsel – von kaiserlichem Apotheosen-Maler in Antwerpen zum Unterstützer der Unabhängigkeit in 's-Hertogenbosch – meistern musste. Ihm war ein großes Format von mindestens 4 Metern Höhe und 8 Metern Breite vorgeschwebt, was sich aus verschiedenen Gründen nicht realisieren ließ und schließlich in der Aufteilung des Wiener Entwurfs auf mehrere Gemälde für verschiedene Räume endete. In der Ausstellung verweist die Platzierung Heinrichs IV. zwischen dem *Einzug Karls V.* und Van Thuldens Allegorie auf die Unabhängigkeit indirekt auf Heinrichs Konversion zum Katholizismus und seinen Versuch, das Haus Habsburg einzudämmen, indem er die holländische Unabhängigkeit unterstützt.

Gerade das 19. Jahrhundert schien im monumentalen Historienbild die großen Momente der Geschichte wieder aufleben lassen zu müssen, denn die Französische, die bürgerliche und die industrielle Revolution waren dabei, eine Epoche anzukündigen, die dem Heiligen Römischen Reich deutscher Nation und dann der *Grande Nation* endgültig den Todesstoß versetzen würde. Man strebte insgesamt auf eine verwirrende und konfliktreiche „kopflöse“ Moderne zu, die den „enthaupteten“ König durch ein neues Modell von Staat, den Nationalstaat, ersetzen musste.

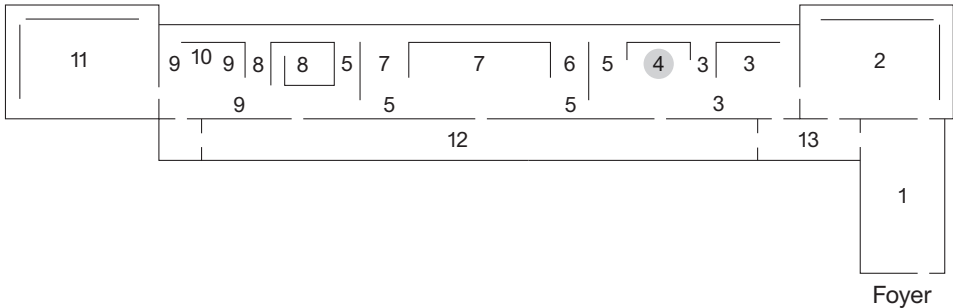
Passend ist hierzu der „Kommentar“ von Ana Torfs in *Le Faux Pas* (2003): Ludwig XVI., Marie-Antoinette und ihre Kinder versuchen ausgerechnet durch Verkleidung als Kammerdiener und Kammerzofe einer Verhaftung durch die Revolutionäre von 1789 zu entfliehen.

\* Details dazu in C. Kochs Beitrag „Vergänglich und doch ewig erinnerlich: Zum Nachruhm ephemerer Kunst beziehungsweise Festzüge als burgundisches Erbe“ im Katalog zur Ausstellung.



# 4

## Weg mit der Historie, her mit der Gegenwart! Revolution, Kommune und die Zeitgeschichte in der Pressegrafik



Nach dem Ende der napoleonischen Ära und dem Beginn der Restauration hatte das Historienbild und mit ihm die Künstler:innen zwischen dem Louvre, dem Museum der Hochkunst, und den Salons, den Orten des bürgerlichen Geschmacks, einen schweren Stand. Schlachtenmalerei und die Verehrung der Helden waren passé, was hatte die Gegenwart zu bieten?

Zum einen gab es die Partei der bürgerlichen Salons, zum anderen den Louvre mit den bewährten Alten Meistern, wo man sich nun anschickte, in Ermangelung aufregender Themen eine gemalte Kunstgeschichte zu betreiben, also die Leben der großen Künstler wie Raffael und Michelangelo oder Tintoretto nachzuempfinden. Eine dritte Partei trat für das komplette Gegenteil ein: die tagesaktuelle Zeitgeschichte radikal und ungeschminkt in „Cartoons“ – in sarkastischer Anspielung auf die großen Kartons der großen Wandgemälde – als ätzend-kritische Kommentare zum „High and Low“ in der Gesellschaft umzudeuten, das vermittelt über das Pendant des High and Low in der Kunst dargestellt werden konnte. „Es ging um nichts weniger, als die Pressegrafik mit Mitteln der Verspottung und der Umwertung feudaler Symbole und Insignien der Macht als eine neue, kritische Form demokratischer Historienkunst durchzusetzen.“\*

Die meisten der Karikaturisten, *special artists* oder *reporter artists*, die vom wahren Leben berichteten, ob aus den Slums der Städte, der Politik oder von der Front, waren ausgebildete Historienmaler, denen

die Themen sukzessive abhandenkamen, da sie nicht mehr dem Zeitgeschmack eines immer schnelllebiger werdenden Informationsbedarfs, befriedigt durch das Massenmedium Zeitung, entsprachen. Joseph Keppler und Johann Schönberg etwa kamen aus der Wiener Akademie, fanden aber mit ihren Reportagen in Österreich keinen Anklang. Sie emigrierten und verdingten sich erfolgreich in den USA und Großbritannien.\*\*

Napoleon selbst hatte einst die Weiterentwicklung der Lithografie forciert, um die Propagandamaschine in Gang zu halten und seine Erfolge möglichst gut zu streuen. Posthum erschien auch eine Reihe von Lithografien nach Horace Vernet, Paul Delaroche oder Hippolyte Bellangé, die aus heutiger Sicht in ihrer hagiografischen Ausrichtung allerdings nahezu parodistischen Charakter haben, wiewohl sie den großen Kaiser ab 1840 zu rehabilitieren suchten.

Adolph Menzel erwies sein Talent auch im Bereich der Illustration, beispielsweise von Franz Kuglers *Geschichte Friedrichs des Großen* (1842) oder dem *Zerbrochenen Krug* von Heinrich von Kleist (1808), im Jahr 1877 in bebildeter Ausgabe erschienen. Kleist thematisiert die niederländische Befreiungsbewegung des 17. Jahrhunderts, die wiederum eine Parallele zum sich ankündigenden anti-restaurativen, bürgerlichen Vormärz aufweist: Vergangenheit wird aus der Perspektive eines vergleichbaren Konflikts in der Gegenwart betrachtet. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass Menzels Hang zur Illustration in den danach ausgeführten Gemälden noch im Hang zur Überzeichnung sichtbar ist. Man denke an sein Monumentalgemälde *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769* von 1857 (Nationalgalerie Berlin), eine besondere Variante des „Begegnungsbildes“ unter Fürsten, die einen nahezu grotesken Moment kurz vor der Umarmung festhält, oder an die anekdotenhafte Illustration von Friedrichs Zusammentreffen mit den überrumpelten Österreichern im Schloss bei Lissa, das Friedrich mit einem „Bonsoir, messieurs. Gewiss werden Sie mich hier nicht vermuten. Kann man hier noch unterkommen?“ quittiert haben soll. Beide Ereignisse haben sich mehr oder weniger so zugetragen und wurden so oder ähnlich bereits in den Kupferstichen von Daniel Chodowiecki, die in der Ausstellung zu sehen sind, mehr als ein halbes Jahrhundert vorher thematisiert.

Édouard Manet und Adolph Menzel, die, obwohl mit einem Fuß in der Moderne, teilweise Historie malten, agierten aus dem Zeitgeist, wenn auch verbrämt unter Verwendung von deutschen „Mythen“ (Friedrich der Große) oder politischer Kunstgeschichte: So richtet sich Manet in seiner *Erschießung Maximilians* (1868) nach dem Vor-

bild von Francisco de Goyas *Erschießung der Aufständischen* (1814), das einen Aufstand von 1808 gegen die napoleonische Herrschaft verarbeitet. Manet verkehrt die Rollen ein halbes Jahrhundert später von der Erschießung der Aufständischen gegen Napoleon zum Anschlag auf das verhasste Kaisertum in Mexiko, nach dem Motto: Die Geschichte schlägt zurück. Gleichzeitig finden sich ikonografische Adaptierungen desselben Motivs in Manets Bildern von den Erschießungen der Pariser Kommune wie *Die Barrikade* von 1871.

Diese Art von Reenactments, der Wiederaufnahme eines Motivs unter anderen Vorzeichen, wird gängige Praxis in der zeitgenössischen Gegenwartskunst.

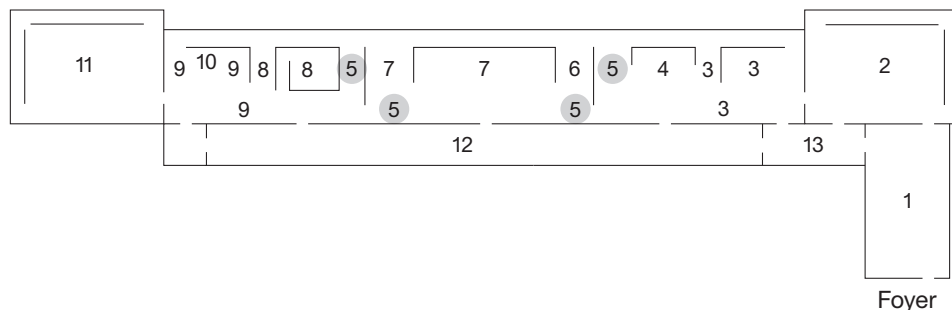
In Ana Torfs' Diptychon *Révolution* (2003) hebt der Doppelgänger von John Wilkes – in Anspielung auf William Hogarths Karikatur zu Wilkes, seines Zeichens Querulant und radikaler Verfechter der Freiheit – einen Kübel hoch mit den Worten *Refusé* und *Refuser*, als Zeichen für jene, die selbst abgelehnt werden oder aber sich auflehnen. Auch die Maler der Zeit revoltierten gegen die Regeln und den Ausschluss aus den Salons und probten ab 1840 als *Refusés* den Aufstand. Der erste Salon des Refusés als Gegenveranstaltung zum Salon de Paris fand 1863 statt.

\* Vgl. Alexander Roobs Beitrag „Substanz des Schattens. Historienbild und grafischer Journalismus“ im Katalog zur Ausstellung.

\*\* Vgl. ebd. Werke von Keppler und Schönberg sind in Szenerie 9 der Ausstellung zu sehen.

# 5

## Die große Schlacht



Auf einem Pferd zu sitzen – damit ist man bereits ein Herr, ein Ritter. Man repräsentiert das Edle (sowohl im ethischen als auch im gesellschaftlichen Sinne). Man ist Sieger. Man nimmt seinen Platz – wie bescheiden auch immer – in den militärischen Annalen ein. Die Ehre beginnt mit einem Mann und einem Pferd.  
(John Berger, G., 1972)

Mit territorialen Ansprüchen, Imperialismus und Glaubenskriegen ist unausweichlich das Schlachtfeld verbunden. Es ist über die Jahrhunderte je nach Perspektive als Szene des Sieges oder der Niederlage oder als Schauplatz reinen Gemetzels dargestellt worden wie bei Jacques Callot oder Salvator Rosa. Von anderen Malern wie Johann Peter Krafft, Charles André Vanloo oder Nicolaes Maes wiederum wurde die Schlacht allegorisiert. Die meisten Schlachten auf den Gemälden der Gemäldegalerie und den grafischen Blättern des Kupferstichkabinetts sind mehr als Genrebilder angelegt denn als Ereignisbilder. Vorlage für ganze Generationen von Schlachtenmalern waren die Beschreibungen Leonardo da Vincis in seinem *Traktat über die Malerei* (1480–1516):

Ein Pferd lässtest du wohl seinen toten Herrn schleifen, durch Staub und Kot die Spur des geschleiften Körpers hinter sich lassend. Die Besiegten und Geschlagenen machst du bleich, ihre Augenbrauen, wo sie aneinanderstoßen, in die Höhe gezogen und das Fleisch da-

rüber ganz voller schmerzlicher Falten. Auf dem Nasenrücken seien einige Runzeln, die im Bogen von den Nasenflügeln heraufsteigen, um beim Anfang des Auges auszulaufen. Die Nasenflügel sind hochgezogen, daher diese Runzeln; die im Bogen gekrümmten Lippen lassen die oberen Zähne sehen, und die Zähne sind geöffnet, wie beim Schreien und Wehklagen. Die eine Hand deckt die angstvollen Augen, die Innenhand gegen den Feind gekehrt, die andere stemmt sich an den Boden, den halb erhobenen Rumpf zu stützen ...\*

Leonardos *Schlacht von Anghiari* (1505) als Paradigma für die angemessene Darstellung einer Schlacht wurde mehrfach kopiert bzw. ist in vielen Darstellungen in Teilen wiedererkennbar – wie beispielsweise in der nach Entwürfen Raffaels von Giulio Romano ausgeführten *Schlacht an der Milvischen Brücke* (1520–1524) im Vatikan. In der Ausstellung ist sie in Kupferstichen zu sehen. Die Kunstsammlungen der Akademie besitzen eine wertvolle Kopie von Rubens nach Leonardos *Schlacht von Anghiari* von 1630 und einen Kupferstich nach Rubens nach Leonardo vom selben Motiv von 1707.

Die Beschreibungen in Leonardos *Traktat* dürften auch für Salvator Rosa eine Rolle gespielt haben, dessen beeindruckende *Römerschlacht* von 1645 aus dem Wiener Kunsthistorischen Museum ein monumentales Panorama einer Körperschlacht ausbreitet.\* Er wie auch sein älterer Zeitgenosse Jacques Callot, der ebenfalls in Florenz weilte, wussten die Gräuel des Krieges in all ihrer Drastik darzustellen. Besonders Callots Serie von Radierungen *Die großen Schrecken des Krieges* von 1633 dürfte Rosa bekannt gewesen sein und ihn beeindruckt haben. Auch Jacques Courtois, vor den Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges nach Rom entflohen, konnte aus unmittelbarer Anschauung vom Krieg berichten. Sie alle, zusammen mit Antonio Calza, Pietro Graziani und dem Umkreis von Luca Giordano sowie einer Reihe von holländischen Künstlern wie Herman van Lin und Philips Wouwerman und dem Franzosen Charles André Vanloo, vermitteln in der Gesamtschau ein beeindruckendes Bild einer Epoche der Kriege.

Allegorien des Krieges und des Todes, auch der Pferde, treue Diener der Soldaten und Feldherren, werden thematisiert. Davon zeugt u.a. Paolo Veroneses monumentales Deckengemälde *Opfertod des Marcus Curtius* (1550–1552). Curtius stürzt sich samt Pferd und Waffen in den Abgrund, um den durch ein Erdbeben am Forum Romanum entstandenen tiefen Spalt – allegorisch verstanden als Riss im Staatsgefüge – zu schließen. Bildrhetorisch raffiniert mit maximalem Illusionismus gelöst, springen Pferd und Reiter auf die

Betrachter:innen zu, die von außerhalb des Bildraums wie aus diesem Abgrund emporschauen.

Alexander Kluge spricht von „Kollateralschäden des Charismas“, wenn in der Schlacht an der Beresina 1812, bei der sich die *Grande Armée* Napoleons zurückziehen musste, ein polnischer Unterführer, geblendet von der Präsenz Napoleons und um todesmutigen Opferwillen zu zeigen, seine Soldaten samt Pferden in die Fluten des Flusses in den Tod jagt.

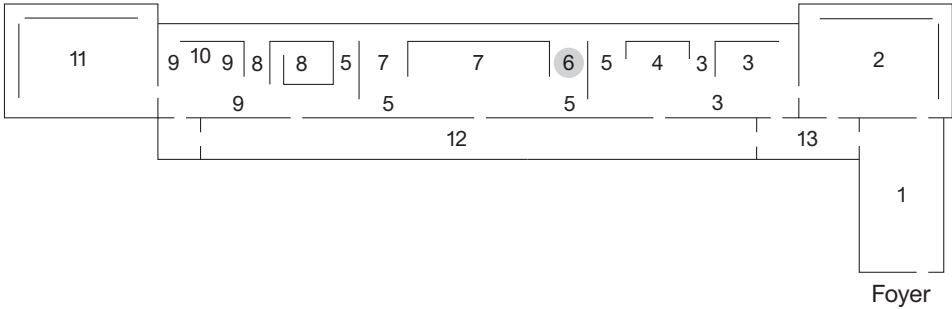
Die realistische Darstellung der Köpfe von toten Pferden bei Adolph Menzel wiederum ist in ihrer Drastik mehr als bloße Studie, sie wird zum allgemeinen *memento* der ausgelieferten Kreatur. In der zweiten Hängung der Ausstellung sind sie in einem zeitgenössischen Reenactment von Megan Francis Sullivan zu sehen.

\* Vgl. Beitrag von Gudrun Swoboda „Die Inversion des Helden. Zu einem wieder entdeckten Schlachtengemälde von Salvator Rosa“ im Katalog zur Ausstellung.

\*\* Leonardo da Vinci: *Traktat von der Malerei*. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig neu hrsg. von Marie Herzfeld. Jena 1909, S. 125.

# 6

## INTERLUDIUM I: ET IN ARCADIA EGO Geschichte als Elegie



History and elegy are akin.  
(Anne Carson, *NOX*, 2010)

Geschichte ist die Bedingung der Möglichkeit von Elegie. Diese ist die Trauer über das, was passiert, passiert ist und passiert gewesen sein wird. Vorweggenommene Totenklage.

Wenn John Murphy in seiner Arbeit *O Egypt ...* (1979–1981/2023) die rhetorische Formel der Exklamation „O“ einsetzt, ist in dieser kurzen Anrufung auf mehreres verwiesen und gleichzeitig Trauer an sich gemeint. Der Fund einer Postkarte steht am Anfang. Sie zeigt den Obelisk von Luxor auf der Place de la Concorde in Paris, jenem Platz, auf dem die Hinrichtung Ludwigs XVI. stattfand. Angrenzend, jenseits der Seine, steht der Invalidendom, der mit der spektakulären Überführung von Napoleons Leichnam von St. Helena nach Paris im Jahre 1840 zur monumentalen Grabkirche des Kaisers umgewidmet wurde. Obwohl der Obelisk ein Geschenk des Vizekönigs von Ägypten an König Louis-Philippe war und von dem Entschlüssler der Hieroglyphen Jean-François Champollion nach Paris gebracht wurde, steht dieser Akt der „Überführung“ im Licht von Napoleons Plünderungen der Kulturschätze Europas und Ägyptens für den ausbeutenden Imperialismus der „Ersten Welt“. Der legendäre Fund des Rosetta-Steins im Nildelta – bei Murphy in *Picture. Word. Notion. Figure. Device. Sign.* (1977) thematisiert – stand am Anfang von

Champollions Dechiffrierung der Zeichenschrift und damit der Eröffnung eines neuen Universums.

Auch die *Fünf Skulpturen* in Hannes Boecks Film verweisen auf eine „Dislozierung“ von ägyptischem Kulturgut – diesmal nach Süditalien –, das möglicherweise gerade durch Napoleon eine Rehabilitation erfuhr gegenüber dem durch die Aufklärung favorisierten römisch-griechischen Ursprungsmythos. In Reiterdarstellungen von Antoine-Jean Gros und Jacques-Louis David ist Bonaparte meist heroisch mit weißem, sich aufbäumendem Pferd dargestellt, so auch in der Nachempfindung von Peter Johann Nepomuk Geiger in seiner Zeichnung *Bonapartes Rede vor den Pyramiden (1789)* im Rahmen seiner Illustrationen in den *Vaterländischen Immortellen* (1830–1840).

Das „O“ bei Murphy ist ein elegischer Ausruf des Schmerzes über einen Verlust durch Raub, der betrauert werden muss. In dieser Tradition der Trauer ist auch der Topos des *Et in Arcadia ego* verortet, des Bewusstseins, dass selbst im Paradies der Tod allgegenwärtig ist, wie es der Kunsthistoriker Erwin Panofsky so vortrefflich beschrieben hat. Zwei Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts sind hier zu nennen in ihrer ganz unterschiedlichen Interpretation des seit der Antike verhandelten Themas: Nicolas Poussin (1594–1665) und Jean-Honoré Fragonard (1732–1806).

Arkadien, eine Landschaft auf dem Peloponnes, wird bei dem antiken griechischen Geschichtsschreiber Polybios als trostlose Einöde beschrieben, die nicht einmal die mageren Ziegen zu ernähren vermag. Für den römischen Dichter Vergil hingegen hatte Arkadien die Bedeutung eines glücksverheißenden Ortes in sizilianischen Gefilden, an dem Überfluss natürlicher Ressourcen herrschte, kombiniert mit den höchsten zivilisatorischen Errungenschaften. Nicolas Poussin malte kurz nach seiner Ankunft in Rom 1630 eine erste Version des Motivs im Gemälde *Et in Arcadia ego*. Darin greift er auf das Gemälde des ebenfalls in Rom lebenden Guercino zurück (*Et in Arcadia ego*, 1621 oder 1623), in dem auf dem Weg der Hirten ein Totenschädel liegt, der personifizierte Tod. Das Motiv steht bei jenem deutlich in der moralisierenden Tradition des Memento mori und gibt die korrekte Auslegung des lateinischen Ausspruchs vor: „Selbst in Arkadien gibt es mich“ – den Tod. Bei Poussin wird diese Begegnung leicht abgeschwächt durch einen viel kleineren Totenschädel und einen Sarkophag, auf dem ebenfalls die ominöse Inschrift zu sehen ist, die die Hirten zu entziffern suchen. Durch die Hirtin kommt ein Motiv der arkadischen Liebeslyrik hinzu. In Poussins zweiter Version (1640–1645), heute im Louvre, wandelt sich das Thema von einem



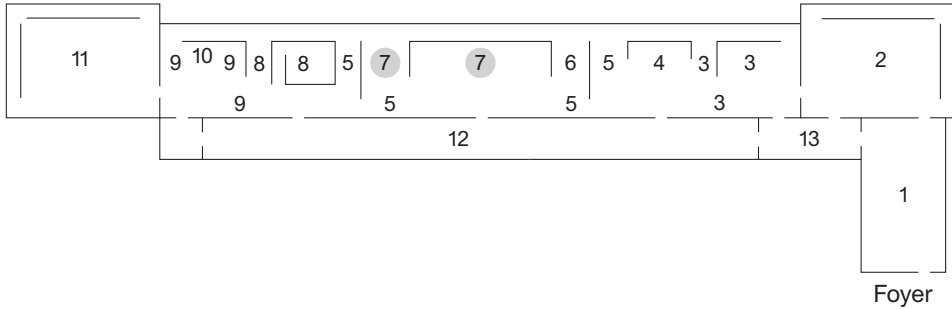
warnenden „Auch du wirst eines Tages sterben müssen“ zu einer elegischen Erinnerung an den Toten und damit zu einer Reflexion über das Leben an sich. Bei Fragonard wird in *Allegorie où l'on remarque l'Amour s'élançant avec son Flambeau vers deux Amants couchés dans les bras l'un de l'autre au milieu d'un Tombeau brisé* (*Allegorie mit Amor, der mit seiner Fackel zu zwei Liebenden eilt, die inmitten eines zerborstenen Grabes einander in den Armen liegen*) (um 1775) durch die Beigabe der Amoretten, die darauf hinweisen, dass sich die Liebenden auch im Tod umarmen, das Memento-mori-Motiv deutlich abgeschwächt – sogar umgedreht: „Auf Guercinos ‚Selbst in Arkadien gibt es den Tod‘ erwidert die Zeichnung Fragonards: ‚Selbst im Tod kann es Arkadien geben.‘“\*

\* Erwin Panofsky: *Et in Arcadia ego. Poussin und die Tradition des Elegischen* (1955). Hrsg. von Volker Breidecker. Berlin 2002.

# 7

## INTERLUDIUM II: ERUPTION

### Vulkane – Katastrophen und die „Eiserne Zeit“



Nicht nur die entscheidende Schlacht oder der große Herrscher werden Gegenstand des Historienbildes, sondern auch die Katastrophe – wie der Vulkanausbruch. Er ist deshalb von so großer Bedeutung, weil er allegorisch einen Ursprungsmythos der abendländischen Zivilisation – Äneas landet in Cumae in den Phlegräischen Feldern und gründet Rom – befeuert und gleichzeitig die Bedrohung durch eine plötzlich anbrechende Eiserne Zeit der Entbehungen und Kriege vorführt, die dem blühenden Goldenen Zeitalter mit seinem Überfluss, Wohlstand und auch seiner Hybris mit einer gewissen Gesetzmäßigkeit nachfolgt. Gleichzeitig steht die Eiserne Zeit für das Zeitalter der frühen Industrie, die Hochöfen und die explosive Kraft der Revolution.

Die großen Vulkanausbrüche, insbesondere jener des Vesuvus im Jahr 79 n. Chr., der Pompeji und Herculaneum zerstörte, sind Naturkatastrophen, die Gegenstand umfangreicher wissenschaftlicher Forschungen und vieler Italienreisen, der sogenannten Grand Tours, waren, besonders seit der Entdeckung und den Ausgrabungen Pompejis um 1748 und den wiederholten Vulkanausbrüchen ab etwa 1780. Analog dazu begann 1789 die eruptive Französische Revolution, mit weitreichenden Folgen für ganz Europa.

Sobald das Medium der Fotografie zur Verfügung stand, also seit den 1860er Jahren, gab es auch Dokumente in Form von Salzpapier- und Albuminabzügen, die noch stärker den Eindruck einer Chronik des Geschehens vermitteln konnten.

Von Michael Wutky, Jakob Philipp Hackert, Jacques-Antoine Volaire und Joseph Wright of Derby gibt es aus dem 18. Jahrhundert zahlreiche spektakuläre Skizzen und Gemälde dieser Ausbrüche, von denen sich zahlreiche im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie befinden. Sie zeigen frappante Analogien zu dem „Feuer“ der frühkapitalistischen Industrie, das als Motiv in der Malerei bei Wright und Jacques Philippe de Louthembourg auftaucht.

Von 1764 bis 1799 war Sir William Hamilton als britischer Gesandter in Neapel. Er sammelte pompejanische Vasen und schrieb diverse Abhandlungen für die Royal Society in London über die Ausgrabungen in den Phlegräischen Feldern und Pompeji (*Campi Phlegraei*, 1776–1779). Peter Fabris verfertigte in seinem Auftrag zahlreiche Zeichnungen von den Orten archäologischer Funde und von der geologischen Beschaffenheit der diversen Schichten des vulkanischen Materials.

Die Ausgrabungen in Pompeji hatten nicht nur Auswirkungen auf die Mode und die Werke einer gesamten Architektengeneration des 19. Jahrhunderts, sondern waren auch Gegenstand von Lady Hamiltons *Attitüden*, pantomimischen Nachstellungen antiker Statuen und Malerei. Unschwer ist die Verwandtschaft ihrer Performances zu den Tänzen der luftigen Mänaden auf den pompejanischen Wandmalereien zu erkennen. Emma Hamilton, gefeierte Schönheit und Gesellschaftsdame ihrer Zeit, arrangierte sich in einer *Ménage a trois* mit ihrem Ehemann Sir William Hamilton und ihrem Geliebten Lord Nelson, der Napoleon in den Seeschlachten von Abukir (1798) und Trafalgar (1805) zu Fall brachte.

In ihrem Versroman *Autobiography of Red* (1998) hat die Altphilologin und Schriftstellerin Anne Carson das griechische rotgeflügelte Monster Geryon mit seiner Affinität zum Vulkanischen – dem Roten und Heißen – zum Geliebten des Herkules umgedeutet. In der ursprünglichen Mythologie ist es eine der Aufgaben des Herkules, Geryons rote Rinderherde zu rauben, was ihm nur gelingt, indem er Geryon tötet:

### XXXII. KUSS

Ein gesunder Vulkan ist eine Übung in angewandtem Druck.

Geryon saß auf seinem Hotelbett und machte sich Gedanken über die Risse und Sprünge in seinem Innenleben. Es kann passieren dass ein Stück Fels den Schlot des Vulkans verstopft so dass es die geschmolzene Materie zur Seite drückt und durch Risse in die Flanken. Vulkanologen nennen das Feuerlippen. Aber

Geryon wollte keiner  
von denen werden deren Gedanken sich bevorzugt  
um die eigenen Schmerzbestände drehen. Er beugte sich über das  
Buch auf seinen Knien.

*Philosophische Probleme.*

„...Ich kann niemals wissen wie Rot für dich aussieht und du kannst  
nie wissen wie es  
für mich aussieht. Aber dass das Bewusstsein für sich ist  
wird uns erst klar wenn die Verständigung scheitert, zunächst tendie-  
ren wir zum Glauben  
an ein ungeschiedenes Sein zwischen uns...“

Während er las spürte Geryon dass etwas wie eine Ladung schwar-  
zen Magmas aus seinen  
Tiefen hochkochte.

[...]

Ein Geräusch wie Küsse. Er sah sich um. Ein Angestellter stand vor  
dem Fenster halbhoch  
auf seiner Leiter.

Ein dunkler Vogel griff ihn immer wieder an und jedes Mal wenn sich  
der Vogel näherte

machte der Mann mit seinem Mund das Kussgeräusch –

Der Vogel schnellte nach oben weg und ließ sich leicht überheblich  
kreischend wieder fallen.

Küssen macht sie glücklich, dachte Geryon

Er spürte einen Stich der Vergeblichkeit. Er wollte gehen und prallte  
heftig

gegen die Schulter eines Mannes neben ihm –

Oh! Der stumpfe schwarze Geschmack von Leder zog in seine Nase  
und Lippen.

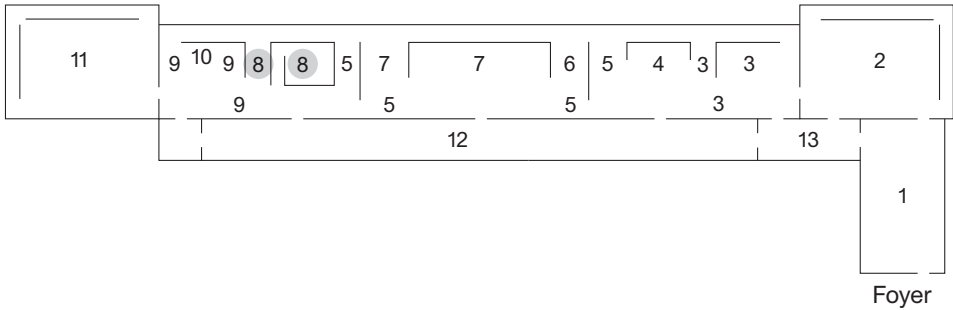
Tut mir leid –

Geryons Herz setzte aus. Der Mann war Herkules. Nach all diesen  
Jahren – und dann ausgerechnet, wenn ich ein verquollenes Gesicht  
habe!\*

\*Anne Carson, *Die Autobiographie von Rot*. In: *ROT. Zwei Romane in Versen*. Frankfurt am  
Main 2019, S. 98–100.

# 8

## Geschichte wiederaufgeführt Die Wahrheit des Reenactments



Im 20. und 21. Jahrhundert erlebt das Historienbild eine Reaktivierung durch die Form des Reenactments, einer Wiederaufführung oder eines *Revisiting*s eines historischen Sachverhalts, der im Prozess des Nachempfindens eine bewusste Neuinterpretation erfährt. Es geht um eine Form der Bewusstwerdung von geschichtlichen Prozessen aus dem Geiste der Gegenwart und den Widersprüchen oder Brüchen in der Wahrnehmung der Realität, die sich als multipel erweist.

In *Aufschub* (2007) greift Harun Farocki auf ungeschnittenes historisches Filmmaterial zurück, das vom KZ-Häftling Rudolf Breslauer stammt. Dieser hatte 1944 den Auftrag erhalten, für die SS eine Dokumentation über das Leben der Gefangenen im Durchgangslager Westerbork in den deutsch besetzten Niederlanden zu machen. Farocki hat dieses Material bearbeitet, neu montiert und mit Text-Inserts versehen, die einen zurückhaltenden Hinweisscharakter haben. Sie verleihen dem Film etwas Elegisches, denn sie vermitteln den Betrachter:innen subtil, dass sie Menschen sehen, deren Aufenthalt im Lager ein Aufschub war, der schließlich in den Todeslagern endete.

Omer Fast's Video *Continuity* (2012) beschäftigt sich mit Soldaten, die aus dem Krieg nicht wieder heimkehren, aus der Perspektive der auf sie wartenden Eltern. Szenen einer nur imaginierten Heimkehr werden in Varianten durchgespielt, als würde sie durch Wiederholung zur ersehnten Wirklichkeit werden. Die Szenen entpuppen sich als

Rollenspiel, und es wird klar, dass es nie eine Heimkehr gegeben hat und geben wird. Am Ende des Films eröffnet sich ein apokalyptisches Szenario auf einer Waldlichtung: In einem Krater liegen die Gefallenen. Die Szene selbst ist eine Art Wiederaufführung und Neuinterpretation eines monumentalen Farbdiaositivs in einer Leuchtbox von Jeff Wall – *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* (1992), die selbst als ein Reenactment der Gattung des Historienbildes in der postmalerischen Ära gelesen werden kann.

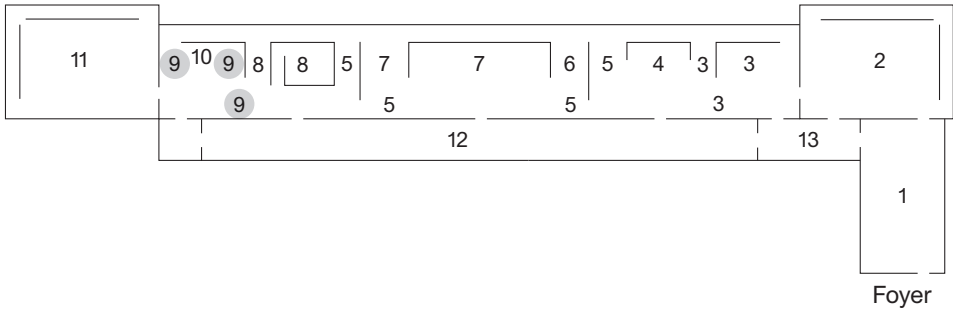
Versetzen wir uns ins 19. Jahrhundert zurück zu Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld und seinem Schüler Moritz von Schwind. Sie gehörten zur Bewegung der Nazarener, die 1804 an der Wiener Akademie ihren Ausgang nahm und sich gegen das klassizistische Ideal der dominierenden Figur Heinrich Friedrich Füger stellte. Sie suchten sich durch Abkehr von der Gegenwart den Zwängen des Akademismus, dem Metternichschen Diktat und auch dem Geschmack der bürgerlichen Salons zu entziehen, indem sie sich in historistischer Reflexion auf den abstrakten Linearismus der Tradition des Tre- und Quattrocento und der altdeutschen Malerei beriefen. Die politische Desorientierung der nachnapoleonischen Zeit suchte eine Erneuerung in einem romantisch-religiösen Ideal der Empfindsamkeit. In einem gewissen Sinne betrieben die Nazarener mit ihrer Retrovision eine Art Reenactment eines verloren geglaubten christlichen Spiritualismus in der Malerei. So haben Motive wie der „Abschied“ und die „Heimkehr“ des Ritters einen ähnlich elegischen Unterton wie Omer Fast's Film.

Akram Zaataris *Beirut Darkroom Logbook* dagegen ist eine Art Tagebuch des libanesischen Krieges zwischen 1979 und 1990, eine Geschichte des durch eine Demarkationslinie in christliche und muslimische Viertel geteilten Beirut. In anderen Arbeiten beschäftigt sich Zaatari häufig mit dem Konflikt zwischen Palästinenser:innen und Israelis und dem visuellen Archiv eines Landes, dessen Gedächtnis und damit dessen Geschichte durch Kriege immer wieder zerstört wird und verloren geht. Zusammen mit Fouad Elkoury und Samer Mohdad gründete er 1997 die Arab Image Foundation, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die zerstreuten privaten und professionellen Archive zu sammeln und zu bearbeiten und auf diese Weise Geschichte zu reaktivieren.

# 9

## VÉRITÉ

Wie die Fotografie der Malerei den Rang abläuft  
Im Zwischenreich der (druckgrafischen)  
Reproduktion



Mit der Erfindung der Fotografie und ihrem Einsatz im Massenmedium der Illustrierten nimmt die Realismus-Debatte und damit der Streit über die Definitionsmacht über den Begriff von Wirklichkeit Mitte des 19. Jahrhunderts Fahrt auf. Die Fotografie vermag den historischen Augenblick, einen Ausschnitt aus einem Ereignis festzuhalten, in ihren Anfängen in den 1850er Jahren allerdings mit endlos langen Belichtungszeiten. Die Authentizität dessen, was in der Fotografie wiedergegeben werden kann, relativiert sich daher deutlich durch die Notwendigkeit, die festgehaltenen Wirklichkeitsausschnitte zu einer Erzählung zusammenmontieren zu müssen.

Maler wiederum kommen zum doppelten Einsatz, als Kriegsreporter und als Historienmaler. Für ihre Kriegsreportagen halten sie die Geschehnisse in Zeichnungen fest, die sie den Illustrierten liefern, zugleich suchen sie nach Motiven, die ein Ereignis so darstellen, dass es eines Historienbilds noch würdig wäre, spielt doch das Kontinuum von historischen Verläufen als Gesamtes immer mehr eine Rolle. Der *home artist* sitzt im Atelier und fragt sich, wie er seine Berichterstattung vom Feld (Wilhelm Camphausen, *Ein Maler auf dem Kriegsfelde. Illustriertes Tagebuch*, 1864) noch gattungswurdig im Medium der Malerei darstellen soll. Gleichzeitig entsteht das Bewusstsein, dass die „Geschichte der Gegenwart immer mehr als ‚Kontingenzbeweis‘ dient“, \* das heißt in selbem Maße als Vergegenwärtigung wie als Entzug – das Bild suggeriert zwar die Authentizität und Aktualität

eines Ereignisses, ist aber im selben Moment schon Geschichte, ein Fragment, ein Ausschnitt aus einem Kontinuum von Ereignissen und dabei vor allem – vergangen.

Auf dem Feld werden also Skizzen der Schlachten angefertigt, die in Illustrierten abgebildet werden; oft bilden auch Fotografien die Vorlage für die Malerei, gleichzeitig sehen sich die Historienmaler zunehmend dem Vergleich mit der Fotografie und deren Anspruch auf den „Wirklichkeitseffekt“, das Dokumentarische, auf das „So ist es gewesen“, \*\* ausgesetzt. Insofern nehmen Maler wie Ernest Meissonier Schlachten, die unter Umständen ein Dreivierteljahrhundert vorher stattgefunden haben, mit einem realistischeren, detailversessenen Blick ins Visier, um diesem neuen Blickregime angemessen zu begegnen.

Der distanzierte Heroismus des „großen Moments“ im klassischen Historienbild weicht einer empathischeren Auffassung, die die Betrachter:innen mit einbezieht, sie am Geschehen teilhaben lässt und den oft wenig spektakulären „entscheidenden Augenblick“ festhält, der im fotografischen Bild die Gegenwart einfriert, um sie dem Vergehen zu entreißen.

*Reporter artists*, die aus der Wiener Akademie kamen, waren die erwähnten Johann Schönberg und Joseph Keppler, die nach Großbritannien bzw. Amerika gingen; in einem gewissen Sinne gehörten auch Fritz L'Allemand und sein Neffe Siegmund dazu, die beide auch an der Wiener Akademie lehrten. Der Stecher Johannes Klaus stellte Lithografien beispielsweise nach einem Bild von Siegmund L'Allemand her, das die *Schlacht von Custoza* (1868) im Dritten Italienischen Unabhängigkeitskrieg gegen das Kaisertum Österreich von 1866 zeigt. Der Unterschied zwischen Grafik und Fotografie ist hier kaum noch auszumachen – das Bemühen, sich dem „Wirklichkeitseffekt“ der Fotografie anzunähern, umso mehr. Ähnliches gilt für eine Lithografie vom Krimkrieg (*Siège de Sébastopol, Vue de Kamiesch*, 1855) von Henri Durand-Brager, der früh mit der Fotografie experimentierte. Fritz L'Allemands Gemälde von aktuellen Schlachten erinnern stark an Meissoniers schnörkellosen Realismus. Gleichzeitig gibt es von ihm Bilder zeithistorischer Ereignisse, die effektiv inszeniert sind, etwa aus der Befreiungsbewegung in Ungarn um 1848: Ein hochdramatisches Bild von 1851 zeigt den k. k. Oberst Allnoch, der sich auf der Kettenbrücke in Budapest selbst in die Luft sprengt, um den Aufstand der Ungarn gegen das Habsburgerreich abzuwenden.

Die Dramatik einer Sprengung nimmt auch Cyprien Gaillard in seiner Arbeit *Real Remnants of Fictive Wars V* (2002–2004) auf, einem Fake-Reenactment mit „realen Überresten fiktiver Kriege“.



Von 1853 bis 1856, also mitten in der Entwicklung der Fotografie, fand der Krimkrieg als erster „industrieller“ Stellungskrieg der Moderne statt, mit hohen Verlusten durch neues Kriegsgerät und aufgrund der Dauer und diverser Seuchen. Der Krieg wurde von Russland gegen das Osmanische Reich geführt, das von den Alliierten Frankreich, Großbritannien und dem Königreich Sardinien unterstützt wurde, was schließlich zum Sieg führte. Auch hier gibt es zahlreiche Aufzeichnungen und Berichte in Form von illustrierten Bänden mit Druckgrafiken von William Simpson, Charles Stewart Hardinge oder Lady A.B., alias Alicia Blackwood. Sie verdingte sich bei Florence Nightingale, deren Pioniertat es war, in diesem Krieg das moderne Lazarettwesen aufzubauen. Blackwood, wie Nightingale aus gutem Hause stammend, hatte angeboten, deren karitative Arbeit tatkräftig vor Ort zu unterstützen. Neben dem Verfassen von *A Narrative of Personal Experiences & Impressions during a Residence on the Bosphorus throughout the Crimean War* (1881) stellte sie eine Edition aus Lithografien in naivem Stil mit Szenen vom Kriegsgeschehen auf der Krim her.

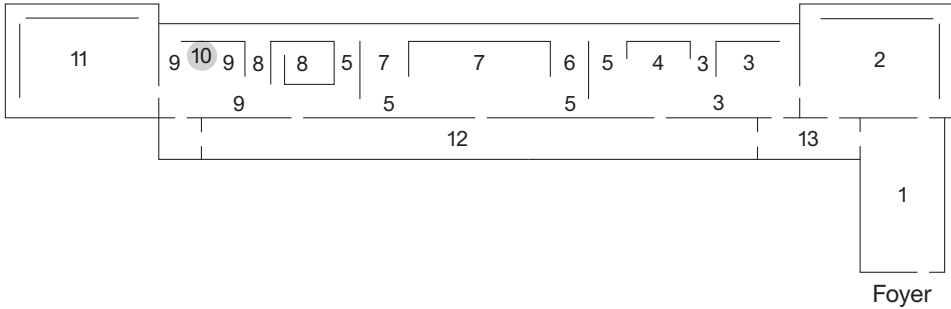
Eleanor Antin greift in ihrer Performance *The Angel of Mercy* (1977), einer Travestie mit Pappfiguren, als „Eleanor Nightingale“ das Thema auf und hinterfragt kritisch Englands Rolle im Krimkrieg. Sie verweist dabei auf die Perversion des Krieges, nämlich den Einsatz von Frauen als Krankenschwestern, die Soldaten behandeln, damit sich diese erneut der Gefahr aussetzen und im Krieg weitere Soldaten töten können.

\* Peter Geimer: *Die Farben der Vergangenheit. Wie Geschichte zu Bildern wird*. München 2022.

\*\* Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main 1980.

# 10

## INTERLUDIUM III: FIKTION DER REALITÄT Trauerarbeit an der Geschichte „Wahre“ Berichte – Intertextuelle Evidenzen



Inwiefern ist die Fotografie, aber auch die Geschichtsschreibung ein Beleg für die Wirklichkeit, für deren authentische Wiedergabe? Sind (Ab-)Bilder genauso wie die Realität nicht selbst immer schon von Fiktion durchdrungen? Die Wahrheit der Fotografie wird in Frage gestellt; von relevanter Bedeutung ist sie jedoch nicht nur, wenn ihr Belegcharakter gesichert ist, im Gegenteil: Gerade mit der Doppelbödigkeit der Bildinformation und dem Bedeutungsüberschuss von Bildern operieren Schriftsteller:innen, Filmemacher:innen und Künstler:innen wie W. G. Sebald, Alexander Kluge, John Berger oder Ana Torfs in Produktionen, die Text und Bild zueinander in Beziehung setzen.

Als Alexander Kluge 1964 sein Buch *Schlachtbeschreibung* erstmals veröffentlicht, geht es wie so oft bei ihm um Geschichte, und zwar insbesondere die Geschichte der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges. Diese hat er aus erster Hand als 13-Jähriger erlebt, nachlesbar in *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* (1977). Kluge geht von einer „Dialektik des Realismus“ aus, die besagt, dass Realität wirklich ist, insofern sie Menschen unterdrückt, und sich Menschen andererseits gegen die realen Verhältnisse in einer „antirealistischen Haltung“ auflehnen, die von Gefühlen und letztlich Überlebensinstinkten geprägt ist. Ihm geht es um das Offenlegen dieser gegenläufigen Schichten des Realen: des scheinbar Faktischen und der Folgen der Unterdrückung, des Ausschließens des

„subdominanten Bewusstseins“, das Geschichtsverläufe markant mitbestimmt. In seiner geschichtsbetrachtenden Poetologie schiebt er die Wahrnehmungen der offiziellen Geschichte „von oben“ (der Angreifer) und „von unten“ (der Angegriffenen) ineinander. Ebenso wird in Kluges *Schlachtbeschreibung*, die es seit 1978 in bebildeter Version gibt, Dokumentarisches und Kommentierendes rund um die Katastrophe von Stalingrad ineinander verwoben. Fiktion und Realität vermischen sich stets und vereiteln jeden Versuch einer objektiven Historiografie.

Kluges und W. G. Sebalds Techniken der Bricolage und Montage von Text und Fotografie bzw. Film sind verwandt, vor allem in dem Versuch, die unterschwelligsten Ströme und Auslöser von historischen Setzungen forensisch und zugleich experimentell zu untersuchen, den Erzählungen repräsentativer und offizieller Geschichte mögliche Subgeschichten unterzuschieben, die unsichtbare Historie und subjektive Traumata offenlegen. Die „Korsagen“ der großen Feldherren und die Herrschafts-Architekturen des Holocaust werden untersucht, dabei ist beiden das Bild, der Sehsinn, zentral.

Der Titel von Sebalds Roman *Austerlitz* steht nicht nur für den Protagonisten des Buches, der sich auf die Suche nach den Spuren seines im Holocaust umgekommenen Vaters begibt, sondern auch für den Bahnhof Gare d'Austerlitz in dessen Doppelbedeutung als eines zentralen Deportationsbahnhofs von Paris nach Auschwitz einerseits und andererseits als Verweis auf die Jahrhundert Schlacht in Austerlitz 1806 und damit auf die das Europa des 19. Jahrhunderts determinierende Expansionspolitik Napoleons. Die überdimensionierten Architekturen und insbesondere die Bahnhöfe wie der Antwerpener Bahnhof waren die Transaktionsorte für den Handel mit und die Versklavung von Tieren und Menschen und gleichzeitig für die Anhäufung von Waren und Profit aus den Kolonien. Zudem steht die dem Pantheon nachempfundene Architektur für den Imperialismus und Kolonialismus Belgiens und die Gräueltaten im Kongo.

Ana Torfs ruft mit ihrer Arbeit *Elective Affinities* (2002) ähnlich verzweigte Verbindungslinien zwischen weit auseinanderliegenden Ereignissen auf – ihr auch von Zufällen bestimmtes Ineinanderwirken wird formal durch ein Netzwerk von palimpsesthaften Überlagerungen von Linien, Texten und Bildern dargestellt. Geschichtliche Prozesse werden als kommunizierende Gefäße zwischen Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen sichtbar. All diese Ereignisse sind in den kollektiven Gedächtniskörper eingeschrieben und wirken in bewusster Bezugnahme oder unterschwellig und unbewusst über Generationen fort. Torfs führt die Programmatik von (auch ideologi-

scher) Literatur vor, die ganze Kulturen formt und vor allem dem westlichen Geisteshorizont lange eine Prädominanz sicherte.

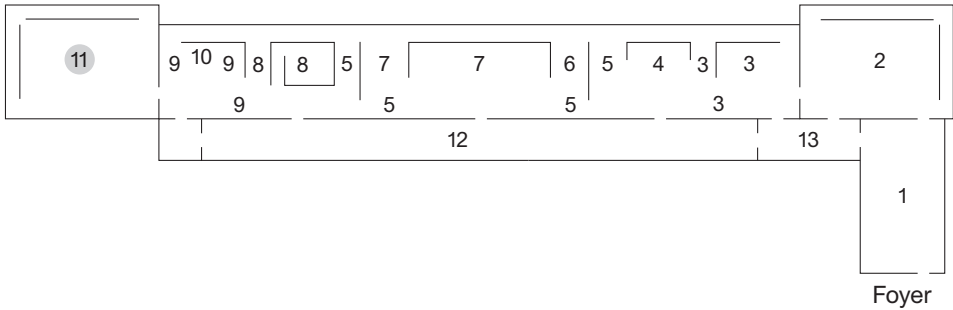
In John Bergers postmodernem Roman *G.* von 1972 konvergieren drei zeitgleiche, aber an unterschiedlichen Orten stattfindende historische Bewegungen. Historische Ereignisse und Fiktion vermischen sich intertextuell: die Nachwehen des Risorgimento, die Arbeiterunruhen in Mailand 1898, der Burenkrieg (1899–1902) und der Vorabend zum Ersten Weltkrieg in Italien. Dabei wechseln sich verschiedene Schreibstile experimentell ab: der Roman, die Berichterstattung, das Geschichtsbuch. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft greifen ineinander. „Historische Wahrheit“ wird in den 1970er Jahren durch die Sichtweise der philosophischen Strömung des Strukturalismus neu bewertet, neue Verknüpfungen werden gestiftet, mit fiktionalen Techniken wird ein multiperspektivischer Blick auf die Geschichte gelenkt, eine neue Form entsteht: die *Faction*. So wie Realität in Teilen aus Fiktion besteht und umgekehrt.

# 11

## LA COMÉDIE HUMAINE

### Sintflut, Inferno und Paradies

### Abgründe der Endzeit und Arbeit an der Gerechtigkeit



... vous êtes embarqué.  
(Pascal)

Wo Krieg, Gewalt und Zerstörung am Werk sind, ist die Vorstellung vom Inferno nicht weit. Der Raum, in dem traditionell Hieronymus Boschs *Weltgerichtstriptychon* (1490–1505) permanent installiert ist, präsentiert sich als dystopischer Ort schlammiger Gewässer. Hier schwimmen die „Sünder“ aus Dantes *Göttlicher Komödie* und wollen sich aufs Boot ins Paradies retten. Schiffbrüchige ringen in einer aufgewühlten See um ihr Leben. Die Sintflut trifft auf das Bildthema des Floßes der Medusa (nach dem berühmten Gemälde Théodore Géricaults), einer erschreckend zeitgenössischen Metapher: das Überleben nach einem Schiffbruch. Und Joseph Conrads Kapitän Charlie Marlow bereist in der Interpretation von John Murphy in *The Joseph Conrad Series* (2003) auf dem immergleichen Schiff, THE JOSEPH CONRAD, in der immergleichen See den afrikanischen Kontinent, den Conrad in der Erzählung *Herz der Finsternis* (1899) beschreibt. Conrads eigene Erfahrungen und Berichte anderer von der beispiellosen Grausamkeit gegenüber der indigenen Bevölkerung des Kongo hat ihn an der europäischen „Mission“ der Kolonisierung zweifeln lassen und in einen Gewissenskonflikt gestürzt. Belgien unter Leopold I. wird die Ausbeutung und Folter im Kongo noch bis 1908 weiterführen. Ganz deutlich wird in der Erzählung die Metapher von Dantes Höllenfahrt angesprochen.

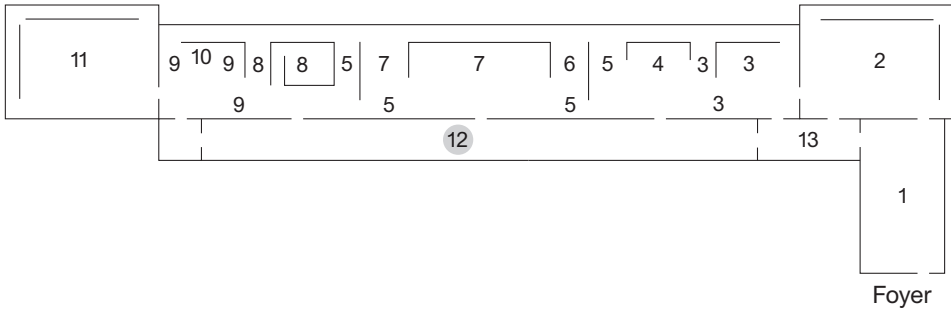
Herman Melville beschreibt in der Erzählung *Las Encantadas* (1854) die weltabgeschiedene, trostlose Unbehaustheit des Lebens auf den Galapagosinseln als eine Hölle der Einsamkeit. Es ist eine Erzählung in mehreren Skizzen, die Hannes Boeck 2012 in seinem gleichnamigen 16-mm-Film neu interpretiert. Darin untersucht er einerseits „Landschaften, die durch europäische kolonisierende wissenschaftliche und touristische Diskurse determiniert sind“, und macht sich andererseits auf die Suche nach der weiblichen Robinson-Crusoe-Figur, die sich bei Melville durch die Verweigerung, ihre Erlebnisse auf der Insel mitzuteilen, entzieht: „Señor, ask me not.“ Damit wird eine Parallele zu einer anderen Melvilleschen Figur, dem Bartleby, deutlich, der mit der Wendung „I prefer not to“ Entzug zum Programm macht. Beide, Melville und Conrad, waren selbst zur See gefahren. Sie berichten in einer fiktiven Historiografie von ihren Erfahrungen und deuten sie zu einer Metapher für das „Andere“ aus.

Alle in diesem Raum sind auf einer ungewissen Reise, wie Dante und Vergil durch das Höllentor, über den Fluss Styx, wo die Zornigen bestraft werden, und durchs Fegefeuer auf einer Irrfahrt unbestimmten Ausgangs, um schließlich ins Paradies zu gelangen. Hans Makart bedient sich in *Dante und Vergil im Inferno* (1863–1865) eindeutig der Vorlage von Delacroix' *Dantebarke* (1822), einem Bild, das im Pariser Salon desselben Jahres Furore machte und seinerseits bei den gewaltigen Figuren des *Jüngsten Gerichts* Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle (1536–1541) und den Gemälden von Rubens' *Medici-Zyklus* (1621–1625) Anleihen nahm und auch bei Théodore Géricaults bereits erwähntem Gemälde *Das Floß der Medusa* (1818–1819), das sich auf ein tatsächliches Ereignis bezog und ungeheures Aufsehen erregte. Es ist unschwer zu sehen, dass letzteres Bild auch das Vorbild von Eduard von Engerths *Szene aus der Sintflut* (1852) aus der Sammlung der Gemäldegalerie gewesen ist. Das Bild der Hölle ist dabei mit dem des Schiffbruchs verbunden, das seit der Antike bei Lukrez mit der Hybris des Menschen konnotiert wird, der sich eines Territoriums zu bemächtigen sucht, das ihm nicht zusteht, und sich so einem Risiko aussetzt. Aus der sicheren Distanz des festen Ufers schauen die Bildbetrachter:innen auf die Schiffbrüchigen, so wie der Philosoph (oder Gott) auf die Wirklichkeit oder das Weltgeschehen aus reflektierender (oder unbeteiligter) Distanz schaut. In der Romantik, besonders seit Herders *Briefen zur Beförderung der Humanität* (1793–1797), wird der *Schiffbruch mit Zuschauer* (Hans Blumenberg, 1979) zum Sinnbild für die Revolution in Frankreich, die man sich aus der vermeintlich sicheren Distanz in Deutschland ansieht, die aber jederzeit auch die obrigkeitshörigen Deutschen erreichen kann.

Auch Josef Anton Koch und sein Schüler Johann Michael Wittmer schließen sich der Renaissance der Dante-Rezeption an, die in der Romantik einsetzt. Später wird Honoré de Balzac seine vielbändige *Comédie humaine* (1830–1856) in Berufung auf Dantes *Göttliche Komödie* schreiben. Schon Dante verglich die Hölle mit einer Stadt. Die Hölle des 19. Jahrhunderts ist nun der Moloch Paris, eine Stadt der Gegensätze, Klassenkämpfe, ausgelöst durch die Logik des Industriekapitalismus. Die Exilierten, wie auch Dante einst einer war, sind die Anhänger der Republik und der 1830er-Revolution wie Balzac selbst.

# 12

## Das Historienbild um 1800 Klassizismus an der Wiener Akademie



Johann Joachim Winckelmanns Vorstellung einer „edlen Einfalt und stillen Größe“ in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) und damit eines antikisierenden, bei aller Leidenschaft kontrollierten Heroismus der Contenance entfaltete sich auch an der Wiener Akademie. Dem Protektor der Akademie, Staatskanzler Graf Kaunitz, war es zwar nicht gelungen, Winckelmann selbst für die Akademie zu verpflichten, er konnte aber in Heinrich Friedrich Füger (1751–1818) jene Persönlichkeit fördern, die ab 1795 als Direktor der Malerei- und Bildhauerschule die Ausrichtung der Akademie wesentlich in Richtung einer vom hehren Ethos getragenen Historie beeinflusste. Von Joseph II. unterstützt, machte sich eine Reihe von Absolvent:innen der Akademie der ersten und zweiten Generation auf den Weg nach Rom, um im Umkreis von Anton Raphael Mengs die idealisierende und moralisierende Historie zu erlernen: Füger selbst, Anton Zauner, Hubert Maurer, Josef Abel und andere.\*

In diesem Umfeld wurden die Held:innen der Geschichte durchdekliniert: Republikaner wie Cato und Brutus, Feldherren wie Germanicus und Frauen, die sich für ihre Männer und die Nation opferten wie Alkestes oder Verginia. Aus der Antike ein Ethos zur Bewältigung einer von politischer Unruhe und permanenten Kriegen gegen Frankreich geprägten Gegenwart abzuleiten und eventuell die Kraft zur Bewältigung einer bedeutsamen gesellschaftlichen Umwäl-



zung an einem Wendepunkt hin zu einer Neuordnung des Kontinents aufzubringen, war das erklärte Ziel.

Die Wiener Akademie war 1692 vom Hofkammermaler Peter Strudel gegründet und nach einer Unterbrechung nach dessen Tod 1726 von dem Niederländer Jacob van Schuppen (1670–1751) neugegründet worden. Schuppen war an der Académie Royale in Paris ausgebildet worden, dem großen Vorbild, dessen Exponenten – wie schon Nicolas Poussin vor ihnen – sich in Rom in der Antikenrezeption geschult hatten. Die Differenz der Ausdrucksgesten und Pathosformeln in Wien zum Poussinschen Klassizismus war jedoch markant. Das *pathos* der Pathosformel – der Begriff, den Aby Warburgs kunstwissenschaftliche Forschungen über das Nachleben der Antike geprägt haben – stand hier, im Gegensatz zur *sophrosyne*, der Besonnenheit und Beherrschung der Leidenschaften, im Vordergrund. Zumindest bei Füger schienen der Aufruhr der (sittlichen) Leidenschaften und die theatralen Affekte zu überwiegen. Er war in Neapel gewesen, unter anderem im Dienste der Königin Maria Karolina von Neapel, und hatte in Sir William Hamiltons Residenz wohl Lady Hamiltons *Attitüden* miterlebt.

Im Historismus des 19. Jahrhunderts liefen solche *Tableaux vivants* zu einer Hochform auf, zu einer Zeit, als man sich über eine Form der Retrovision eine neue Identität unter nationalen, abwechselnd republikanischen und imperialen Vorzeichen zurechtzulegen suchte. Das große Reich war zerfallen, die Reichskrone niedergelegt, das Land in 23 Jahren Krieg seit der Französischen Revolution geschunden, ein neues Bürgertum reüssierte. Dieses verzichtete auf die große Geste, die ihre Glaubwürdigkeit verloren hatte, und konzentrierte sich aufs Sentiment, auf die private Empfindung. In diesem Humus konnte sich Widerstand gegen den etwas blutleeren Akademismus formieren, und so entstand unter Führung von Friedrich Overbeck und Franz Pfaff bald nach 1800 eine Gruppe von an der Akademie ausgebildeten Malern, die sich in der Lukasgilde separierten: Die Nazarener, zu denen später auch Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld und Moritz von Schwind zählten, bezogen sich verstärkt auf die eigenen nationalen Wurzeln in einer weit zurückliegenden mittelalterlichen, altdeutschen und christlichen Vergangenheit (Szenerie 8 in der Ausstellung). Dort war womöglich mehr asketische *sophrosyne* vorzufinden, Katharsis suchte man in einem subjektiven Spiritualismus, getragen von romantischer Empfindsamkeit.

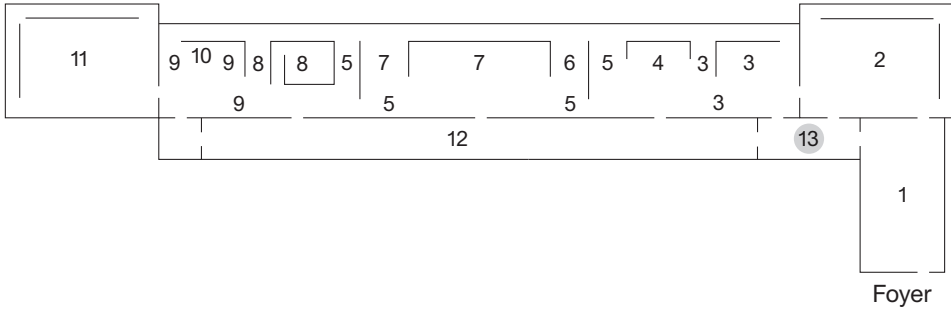
\* Vgl. Eva Kernbauers Beitrag „Körper, Affekt, Drama: Heinrich Fügers Historienbilder“ im Katalog zur Ausstellung.

# 13

## L'AVENIR

### Who are we? Where are we going?

#### Zeit in der Schweb



Wir betreten einen allegorischen Raum vornehmlich in Schwarz-Weiß. Eine weiße Skulptur, Schwarz-Weiß-Fotografien. Ausnahmen sind das ebenfalls allegorische Liebhaberkabinett des permanent in der Gemäldegalerie installierten zweiseitigen Gemäldes von Pierre Subleyras, *Der Künstler in seinem Atelier* (recto), entstanden gegen 1749, und ein elegisches Tableau von Eleanor Antin: *Who are we? Where are we going?* from „*Roman Allegories*“ (2004). Hier dominieren die schwarzen Kleider der Trauer über das Verlorene, die leuchtend orangen Früchte allerdings, die von Hand zu Hand weitergereicht werden, scheinen ein hoffnungsfrohes Suchen anzudeuten.

Schwarz-Weiß ist der Ton der frühen Fotografie – abseits von dem Versuch ihrer Kolorierung, die sie der Malerei und gleichzeitig den Farben der Wirklichkeit näherbringen sollte. Dagegen ist Schwarz-Weiß ein Modus der Distanznahme von der Wirklichkeit, ein Fokus auf das Essenzielle, hin zum Disegno, der Linie, dem Umriss, dem Zeichen, weg vom Kolorit, der Farbe. Es erhöht paradoxerweise Evidenz, statt Wirklichkeit durch Entzug von Farbe zurückzudrängen.

In diesem Raum wird ein Blick zurück zum eben durchschrittenen Parcours unternommen, einer Reise durch die Jahrhunderte der Referenzen, die Jahrhunderte der Ereignisse, Kriege, gewonnener und verlorener Schlachten, erreichter oder vereitelter Verhandlungen, Befreiungskriege, geschriebener und verlorener Geschichte und einer anders gelesenen und gedachten Geschichte.

Die Fotografien aus Ana Torfs' Serie *à ... à ... aaah!* (2003) mit dem Untertitel *Écrans, Dark Pictures, Redites, Essais de frontispice et autres vignettes* fungieren in dieser Ausstellung als Vignetten oder Kommentare in nahezu allen Räumen und Kapiteln – in diesem letzten Raum besonders: *À venir* – was kommen mag.

Es ist ein Raum in der Schweben, in dem sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft treffen: der blinde Seher Homer, der Narr, die weiße unbeschriebene Leinwand als Möglichkeitsraum, das vollgeschriebene Buch, die zu studierenden Quellen der Geschichte, Kinder als Protagonist:innen, die noch von der „Erfahrung“ und also Geschichte unberührt sind und begierig alles Neue aufnehmen. Hier geht es um „Leinwände“, noch zu bespielende Projektionsflächen, schwarzen Humor, Wiederholungen und Gedankenanstöße als Frontispize, als Vignetten eben, die einem möglichen Buch der Geschichte vorausgehen.

Der Ausdruck *redite*, die Wiederholung oder Redundanz, könnte auch als Reenactment, als Wiederaufführung gelesen werden, eine Wiederaufnahme und Umschreibung oder Transformation von Motiven, die Torfs als akribische Re chercheur in im 18. und 19. Jahrhundert vorfindet und mit der Frage verbindet, was sich in der Geschichte wiederholt und woraus etwa Lehren gezogen werden können – was beispielsweise die Aufklärung für das kommende 19. Jahrhundert gebracht hat: In *Anagramme* (2003) sind W. Hogarth, H. Fantin-Latour, É. Manet, F. de Goya, J. Callot, H. Daumier, Rembrandt Gewährsleute, die in Blumentöpfe gepflanzt sind und gegossen werden, um ihre Gedanken reaktivierbar zu machen, von ihnen lernen zu können. Allerdings werden sie von einem Affen gegossen. Möglicherweise muss alles neu überdacht, „anagrammatisch“ und „instinktiv“ rekonfiguriert werden? Wir tapen im Dunklen und tasten uns in eine ungewisse Zukunft. Was wird passieren? Die Titel der Werke *À venir, Anagramme, Retour aux sources*, zurück zu den Quellen/Ursprüngen, zum ersten Ton eines Kindes „à ...“, das zu einem „aaah!“ führt, einem schließlich erkennenden Verstehen? Sehen? Hilft uns der tastende Blinde oder der blinde Seher – Homer – weiter? Oder sollen wir uns in die Rolle der „Närrin“ begeben, die unvoreingenommen, listig und unschuldig zugleich alles riskiert, (ver-)spielt, verhandelt? Blockiert Geschichte unsere Gegenwart oder lehrt sie uns das Leben von Zukunft, dem, was einmal vergangen sein wird? Sind wir dann voreingenommen oder gewarnt vor Fehlern der Vergangenheit?

Die Ausstellung stellt Fragen und gibt sporadisch Hinweise auf mögliche Antworten.



## Quellenangaben zu den Saalüberschriften

„... die Landschaft lässt die ganze Fülle der Kultur eines höchst ausgebildeten Volkes sehen ...“  
Karl Friedrich Schinkel, zitiert nach: Adolf Max Vogt: Karl Friedrich Schinkel. Blick in Griechenlands Blüte. Ein Hoffnungsbild für „Spree-Athen“. Fischer 1985. Zitiert nach: Paul Ortwin Rave: *Karl Friedrich Schinkels „Blick in Griechenlands Blüte“*. Berlin 1946, S. 18.

„Was dauert, ist das seltsame Detail ...“  
Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 2000, S. 159.

„Namen der Pferde Napoleons in Russland ...“  
Alexander Kluge: *Napoleon Kommentar. Ein Mensch aus Trümmern gegossen*. Leipzig 2021, S. 355.

„Zwischen den Füßen der Kämpfenden machst du ...“  
Leonardo da Vinci: *Traktat von der Malerei*. Nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig, neu hg. von Marie Herzfeld. Jena 1909.

„History and elegy are akin.“  
Anne Carson: *NOX*. New York 2010.

„Während er las spürte Geryon ...“  
Anne Carson: Die Autobiographie von Rot. In: *ROT. Zwei Romane in Versen*. Frankfurt am Main 2019, S. 98 ff.

„... vous êtes embarqué.“  
Blaise Pascal, zitiert nach: Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main 1979, S. 9.

## Impressum

### *History Tales. Fakt und Fiktion im Historienbild*

Ausstellungsdauer: 27.9.2023–26.5.2024

Ort: Gemäldegalerie der Akademie der bildenden

Künste Wien

Öffnungszeiten: Täglich außer Montag, 10 bis 18 Uhr

Zur Ausstellung erscheint im Januar 2024 eine Publikation mit Texten von Maha El Hissy, Sabine Folie, Eva Kernbauer, Claudia Koch, Sven Lütticken, Alexander Roob, René Schober, Bernd Stiegler, Gudrun Swoboda u. a.

Vorbestellungen unter:

[kunstsammlungen@akbild.ac.at](mailto:kunstsammlungen@akbild.ac.at)

Alle Termine und Veranstaltungen unter:

[www.kunstsammlungen.at](http://www.kunstsammlungen.at)

### Broschüre zur Ausstellung

Herausgegeben von: Sabine Folie

Autorin: Sabine Folie

Redaktion: Sabine Folie, Synne Genzmer,

Claudia Bauer

Publikationsmanagement: Doris Geml

Lektorat: Fanny Esterhazy, Synne Genzmer

Corporate Design: Beton

Grafische Gestaltung: Dieter Auracher

Druck: Druck.at

### Ausstellung

Kuratorin: Sabine Folie, Direktorin Kunstsammlungen

Unter Mitarbeit von:

Claudia Koch, Leitung Sammlung Gemäldegalerie

René Schober, Leitung Sammlung Kupferstichkabinett

Andrea Domanig, Kustodin Glyptothek

Assistenzkuratorin Büro der Direktion: Synne Genzmer

Kuratorische Assistenz der Direktion: Susanne

Watzkenboeck

Ausstellungsproduktion: Art By Concept Ulrike

Fallmann

Registrierin: Andrea Domanig

Restaurierung: Astrid Lehner (Gemäldegalerie);

Andreas Hartl, Hilde Seidl (Kupferstichkabinett)

Monitoring Konservierung zeitgenössische Kunst:

Andreas Hartl, Hilde Seidl

Rahmenwerkstatt: Martina Brunner (Gemäldegalerie),

Norbert Nabernik (Kupferstichkabinett)

Sammlungsverwaltung Kupferstichkabinett: Viktoria

Cordts

Leitung Kommunikation: Claudia Bauer

Publikations- und Drucksortenmanagement:

Doris Geml

Kunstvermittlung, digitale Kommunikation,

Veranstaltungen: Simonne Baur

Kunstvermittlungsteam: Elisabeth Alhmidi, Emmi

Franke, Johannes Karel, Manuel Kreiner, Angelina

Piatti, Markus Schön

Lichtdesign: Museumsbeleuchtung Patrick

Rosendorfsky

Ausstellungsgrafik: Salome Schmuki

Medientechnik: Michael Krupica

Ausstellungsaufbau: mu.st. – museum standards

Transporte: Kunststrans Spedition GmbH

Sekretariat: Silvia Edtinger, Susanne Passauer,

Luitgard Voller

Besucher:innenservice: Johann Benkner, Catharina

Bren, Franz Ettl, Mirjana Fabric, Margareta Jäger,

Raphael Krebs, Robert Pelzer, Hedemarie Schrott,

Wolfgang Specht, Axel Sprenger

Dank an die Künstler:innen und Leihgeber:innen:

ALBERTINA, Wien; Eleanor Antin; Belvedere, Wien;

Hannes Boeck; Danica Dakić; Electronic Arts Interim

(EAI), New York; Estate Marcel Broodthaers; Omer

Fast; Cyprien Gaillard; Ulrike Grossarth; Harun

Farocki GbR; Alexander Kluge; KMSKA Antwerpen;

Andrew Kreps Gallery; Kunsthistorisches Museum

Wien, Gemäldegalerie; Galerie Max Mayer; Melton

Prior Institut; John Murphy; Museum of Fine Arts,

Budapest; Richard Saltoun Gallery, London and Rome;

Sfeir-Semler Gallery, Beirut/Hamburg; Staatliche

Museen zu Berlin, Nationalgalerie; Sprüth Magers;

Megan Francis Sullivan; TBA21 Thyssen-Bornemisza

Art Contemporary Collection; Ana Torfs; Galerie Nadja

Vilenne; Akram Zaatari; und Privatsammlungen

Akademie der bildenden Künste Wien

Kunstsammlungen

Schillerplatz 3, 1010 Wien

[www.kunstsammlungenakademie.at](http://www.kunstsammlungenakademie.at)

[www.akbild.ac.at/kunstsammlungen](http://www.akbild.ac.at/kunstsammlungen)

Facebook: kunstsammlungen

Instagram: kunstsammlungenakademievienna

© die Autorin und die Kunstsammlungen der Akademie der bildenden Künste Wien

**DERSTANDARD**



01 CLUB



Die umfangreiche Schau zeigt mehr als 400 Werke bzw. Objekte von über 100 Künstler:innen / Schriftsteller:innen / Filmemacher:innen / Forscher:innen / Illustrator:innen

Josef Abel, August Wilhelm Julius Ahlborn, Eduard Aigner, Lawrence Alma-Tadema, Albrecht Altdorfer, J. Anseau, Eleanor Antin, Louis Aristide, Jan Asselijn, Gérard Audran, Auguste-Marseille Barthélemy, Émile-Antoine Bayard, Gebrüder Becquet, Hippolyte Bellangé, John Berger, Hans Blumenberg, Hannes Boeck, Hieronymus Bosch, Sébastien Bourdon (?), Michael Brandmüller, Marcel Broodthaers, M. Brunet, Paolo Calari, genannt Veronese, Jacques Callot, Antonio Calza, Wilhelm Camphausen, Römischer Maler der Caravaggio-Nachfolge, Anne Carson, Nicolas-Toussaint Charlet, Daniel Chodowiecki, Hendrick van Cleve, Joseph Conrad, Jacques Courtois, genannt Le Bourguignon, auch Giacomo Cortese, Lucas Cranach d. Ä., Benjamin Gerritsz. Cuyp, Danica Dakić, Honoré Daumier, Michel Delaporte, Marco Dente, Auguste Desperet, Thomas Driendl, Henri Durand-Brager, Gérard Edelinck, Eduard von Engerth, Harun Farocki, Omer Fast, Carl Ernst Forberg, Eugène Forest, Jean-Honoré Fragonard, Frans II Francken, Heinrich Friedrich Füger, Cyprien Gaillard, Peter Johann Nepomuk Geiger, Artemisia Gentileschi (?), Luca Giordano, Hendrick Goltzius, Jean-Jacques Grandville, Pietro Graziani, Ernest Henry Griset, Ulrike Grossarth, Constantin Guys, Jakob Philipp Hackert, Robert Jacob Hamerton, Sir William Hamilton, Theophil von Hansen, Charles Stewart Hardinge, Werner Herzog, Hieronymus Hopfer, Karel du Jardin, Philippe-Auguste Jeanron, Joseph Keppler, Philipp Andreas Kilian, Vincenz Georg Kininger, Johannes Klaus, Karel Klič, Alexander Kluge, Joseph Anton Koch, Fritz Koch-Gotha, Clemens Kohl, Johann Peter Krafft, Franz Kugler, Lady A. B. (Alicia Blackwood), Fritz L'Allemand, Siegmund L'Allemand, Johann Baptist von Lampi d. Ä., Josef Lanzedelli d. Ä., Filippo Lauri, John Leech, Charles-Nicolas Lemercier, Friedrich Leybold, Herman van Lin, Jacques Philippe de Louthembourg, Josef Löwy, Nicolaes Maes, Hans Makart, Édouard Manet, Jean Mathieu, Hubert Maurer, Herman Melville, Adolph Menzel, Joseph Méry, Adam Frans van der Meulen (?), Martin von Molitor, Petros Moraites, John Murphy, Thomas Nast, Felix Alexander Oppenheim, Giovanni Paolo Panini, Georg Pencz, Johann Peter Pichler, Georges Pilotell, Martin Ferdinand Quadal, Carl Rahl, Carl Heinrich Rahl, Max Raphael, Simon François Ravenet, Johann Elias Ridinger, Jacob A. Riis, Hubert Robert, Karl Roesner, Salvator Rosa, Peter Paul Rubens, Alphonse Lévy, genannt Saïd, Anthonis Sallaert, Johann Martin Schmidt, genannt Kremser Schmidt, Ludwig Ferdinand Schnorr von Carolsfeld, Johann Nepomuk Schödlberger, Johann Nepomuk Schönberg, Moritz von Schwind, Giovanni Battista Scultori, W. G. Sebald, Franz Sigrist d. Ä. (?), Francesco Solimena, Giorgio Sommer, Susan Sontag, Théophile-Alexandre Steinlen, Pierre Subleyras, Megan Francis Sullivan, Theodoor van Thulden, Giovanni Battista Tiepolo, Tiziano Vecellio, genannt Tizian, Ana Torfs, Charles-Joseph Traviès, Paul Troger, Umkreis Luca Giordano, Charles André Vanloo, Horace Vernet, Jean Villemot, Jacques Antoine Volaire, Cornelis de Vos, Jan Weenix, Eduard Weixlgärtner, Werkstatt Peter Paul Rubens, Johann Michael Wittmer, Anton Wolff, Philips Wouwerman, Michael Wutky, Akram Zaatari

Gemälde, Zeichnung, Druckgrafiken nach Hippolyte Bellangé, Charles le Brun, Wilhelm Camphausen, Gaspar de Crayer, Paul Delaroche, Marco Dente, Johann Heinrich Christian Franke, Heinrich Friedrich Füger, Claude Gelée, genannt Lorrain, Christian Griepenkerl, Joseph Anton Koch, Johann Peter Krafft, Siegmund L'Allemand, Adolph Menzel, Deodat van der Mont, Nicolas Poussin, Raffaello Santi, genannt Raffael, Giulio Romano, Peter Paul Rubens, Karl Friedrich Schinkel, Johann Martin Schmidt, genannt Kremser Schmidt, Carl von Steuben, Antonio Tempesta, Horace Vernet, Leonardo da Vinci, Philips Wouwerman

Gipsabgüsse nach antiken und klassizistischen Vorbildern