



universität
wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Neue Blicke auf einen *Alten* (Salon-)Meister.

Eine Studie zur zwiespältigen Modernität des Historienmalers Hans Makart

verfasst von | submitted by

Marius Tim Nüßlein B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Werner Telesko Privatdoz.

Danksagung

Zu Beginn möchte ich all jenen herzlichst danken, die mich bei der Fertigstellung dieser Arbeit begleitet und unterstützt haben.

Zuallererst möchte ich Univ.-Doz. Dr. Werner Telesko dafür danken, dass Sie durch ein schon „etwas“ zurückliegendes Seminar meine bis heute anhaltende Faszination für diesen *Alten* (Salon-)Meister entfacht haben. Vielen Dank für Ihre engagierte Betreuung und Ihr blitzschnelles Feedback.

Ebenso möchte ich mich bei Ao. i.R. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal dafür bedanken, dass ich in Ihrem Seminar meine Arbeit in einem interessierten und weiterhelfenden Kreis vorstellen durfte. Besten Dank für Ihre Unterstützung.

Ich möchte Magdalena, Clara, Lena, Andreas und Marjana für die umsichtige, kritische und Zuversicht spendende Lektorierung danken.

Danke auch dir, Werner, für die inspirierenden Kunstgespräche.

Ein großer Dank gebührt Ines, die mich über die lichten Auen und durch die dunkelsten Täler der langen Schreibphasen so unterstützend begleitet hat.

Zum Schluss geht mein Dank an meine Familie, die mir während meiner gesamten Studienzeit beigestanden ist.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Zwischen Wirklichkeit und Poesie. Grundzüge der Historienmalerei im 19. Jahrhundert	5
3. „Moderne Amoretten“ (1868)	14
3.1 Formalästhetische Ambivalenz zwischen Fläche und Tiefe	15
3.2 Die Amoretten-Ikonografie. Von herzigen Putti zu modernen Zeitgenossinnen	16
3.3 In der Fläche gedacht. „Moderne Amoretten“ als Kompositbild	18
3.4 „Moderne Amoretten“ als enigmatische Dekoration	23
4. „Pest in Florenz“ (1868)	25
4.1 Visuelle Überforderung als Gestaltungsprinzip	26
4.2 Fragmentierung und Montage. Makarts Kompositionsstrategie	28
4.3 Alles nur geklaut? „Pest in Florenz“ als kunsthistorisches Panorama	30
4.4 Kalkulierter Regelbruch. Makart als Maler der <i>Décadence</i>	37
5. Altmeisterliche <i>Mäßigung</i> am Beispiel der „Caterina Cornaro“ (1873)	44
6. Kunst als Ware. Produktion, Inszenierung und Wahrnehmung von Kunst in der Moderne	49
7. Kritische Analyse der ambivalenten Rezeption in Kunstkritik und Forschung	55
8. Fazit und Schlussbetrachtungen	68
9. Primär- und Sekundärquellen	81
10. Abbildungsverzeichnis	91
11. Abstract (Deutsch)	121
12. Abstract (English)	122

1. Einleitung

Als die Besucher:innen im Jahre 2016 das Treppenhaus der Hamburger Kunsthalle erklommen, um die neukuratierte Sammlungspräsentation zu besichtigen, wurde schnell deutlich, dass ein Werk fehlte. Seit vielen Jahrzehnten hatte Hans Makarts (1840-1884) 50 Quadratmeter messendes Werk „Der Einzug Karls V. in Antwerpen“ den Eingangsraum beherrscht, bis es schließlich vom damaligen Direktor verbannt wurde. Aufgrund seines gigantischen Ausmaßes konnte der „Historiensinken“ dabei nicht abtransportiert werden, sondern wurde hinter einer eigens dafür eingezogenen Gipswand verborgen. Diese Verbannung endete allerdings bereits nach nur wenigen Jahren als die neuberufene Kunsthallen-Direktion die „50 Quadratmeter Zumutung“ im Jahr 2020 wieder der Öffentlichkeit präsentierte (Abb. 1).¹ Integriert wurde das Gemälde in eine Ausstellung über die akademische Salonkunst des 19. Jahrhunderts,² die den Spagat wagte, einerseits das künstlerische Potential und die stilistische Vielschichtigkeit aufzuzeigen, andererseits den Orientalismus und die Sexualisierung des weiblichen Körpers jener Zeit kritisch zu reflektieren.³

Die Verbannung, Enthüllung und Neukontextualisierung von Makarts Kunst erzählt dabei viel über die zwiespältige Rezeption eines Werks, dessen Stilistik und Themenwahl aus heutiger Perspektive als angestaubt-konservative Historienkunst wahrgenommen wird. Da man aus heutiger Perspektive vermutlich nicht sofort den Maler der „Modernen Amoretten“ mit diesem Adjektiv in Verbindung bringt und der Name Makart – insbesondere außerhalb Österreichs – keine große Popularität genießt, mag es daher zunächst überraschen, dass Makart ein international erfolgreicher Künstler war und mit Kunstkandalen und Sensationsbildern,

¹ Zum kuratorischen Programm und den ausstellungstechnischen Details zur Präsentation siehe die im Auftrag der Hamburger Kunsthalle produzierte Ausstellungsdokumentation „50 Quadratmeter Zumutung“ von Hans Jakob Rausch und Henning Wirtz. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xnkP9eEuEG8> (Letztes Zugriffsdatum: 08.01.2025).

² In ihrer Definition zur Akademie- bzw. Salonkunst, die beide aus modernistischer Perspektive häufig als Antagonisten einer progressiven Avantgardekunst betrachtet wurden und werden, betont Barbara Wittmann, dass sich *Akademiker* insbesondere dadurch auszeichneten, ihren Lebenslauf und ihr Werk durch die künstlerisch konservativen Akademien strukturieren zu lassen. Vgl. Barbara Wittmann, Die Viktorianer – unsere Zeitgenossen. Zur Gegenwart der Salonmalerei, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 70. Jahrgang, Juli 2016, S. 20. Die Salonmalerei zeichnet sich ebenfalls durch eine starke Abhängigkeit gegenüber den akademischen Rahmenbedingungen aus. Von großer Bedeutung sind hierbei die sogenannten Salons – von den Akademien organisierte Ausstellungen –, in denen junge Kunschtchaffende sich künstlerisch beweisen mussten und auf öffentliche Sichtbarkeit spekulierten. In dieser Hinsicht ist mit dem Begriff der Salonmalerei auf die „spezifischen Rezeptionsbedingungen des Salons“ (Ebd., S. 21) verwiesen, wo große Formate und spektakuläre Themen die Aufmerksamkeit steigern sollten. Vgl. ebd., S. 21-22.

³ Vgl. Markus Bertsch/Amelie Baader (Hrsg.), Making History. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts (Ausst. Kat., Hamburger Kunsthalle, 2020), Petersberg 2020. S. 9-11.

seinen fulminanten Kostümfesten und Festumzügen die Kunst, Mode und Inneneinrichtung so sehr prägte, dass man jene Epoche retrospektiv als „Makart-Zeit“ betitelte.⁴

Makarts Wiederentdeckung war und ist dabei von zwiespältigen Einordnungs- und Bewertungsversuchen begleitet, die auf die ambivalente und polarisierende Rezeption des 19. Jahrhunderts zurückreicht. Wurde Makarts freimütige Neuinterpretation der altehrwürdigen Historienmalerei und seine modernisierende Bezugnahme auf die Kunst der Vergangenheit zu seinen Lebzeiten gelobt, aber auch zutiefst angefeindet, setzte sich nach seinem frühen Tod 1884 eine dezidiert negative Rezeption durch. Die moderne Kunstauffassung des beginnenden 20. Jahrhunderts konnte nur wenig mit der historistischen Kunst der Väter und Urväter anfangen. Zudem war es nicht hilfreich, dass in der Zeit des Nationalsozialismus Adolf Hitler den aus Salzburg stammenden Künstler zu einem seiner Lieblingsmalern auserkor, für den er in seinem nicht realisierten Linzer Führermuseum einen eigenen Raum eingeplant hatte.⁵ Erst ab den 1970er Jahren ist in der Kunstgeschichtsforschung eine objektivere Auseinandersetzung mit Makart zu beobachten, wobei man sich vorrangig der kulturgeschichtlichen Bedeutung Makarts widmete: Sein aufwendig eingerichtetes Atelier, das in den 1870er Jahren Dreh- und Angelpunkt der feinen Wiener Gesellschaft war, seine extravagante Selbstdarstellung und skandalumwitterten Verkaufsstrategien machen den aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammende „do it yourself-Malerfürsten“ zu einem spannenden Fallbeispiel, anhand dessen der im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert aufkommende Künstler-Unternehmertypus untersucht werden kann.⁶

Demgegenüber erfuhr Makarts künstlerisches Werk, das von erotischen Fabelwesen, lasziven Frauendarstellungen und von eklektischen Zitaten bevölkert ist, eine bis weit ins 20. Jahrhundert anhaltende, eingeschränkt-vorsichtige Rezeption, die Michael Stockhausen durch eine „latente Unsicherheit [und] zwiespältige Positionierung“⁷ geprägt sieht, sodass der Autor

⁴ Vgl. Ralph Gleis (Hrsg.), Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Ausst. Kat., Museum Wien, 2011), München/London/New York 2011, S. 14.

⁵ Vgl. Doris H. Lehmann, Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Köln/Weimar/Wien 2011, S. 14.

⁶ Vgl. Georg M. Blochmann, Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Marées – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach, Münster 1991 u. vgl. Birgit Jooss, »Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh« Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus, in: Plurale. Zeitschrift für Denkversionen. 5 (2005) u. vgl. Ralph Gleis, Phänomen Makart. Künstlerkult im 19. Jahrhundert, in: Ders. (Hrsg.), Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Ausst. Kat., Museum Wien, 2011), München/London/New York 2011 u. vgl. Doris H. Lehmann, Held des Tages und nationaler Heros. Hans Makart, in: Katherina Helm/Hans W. Hubert/Christina Posselt-Kuhli/Anna Schreus-Morét (Hrsg.), Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten, Merzhausen 2015 u. vgl. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Bonn (Hrsg.), Malerfürsten (Ausst. Kat., Bundeskunsthalle, Bonn 2018), München 2018.

⁷ Michael Stockhausen, Der Makart-Komplex. Zu gespaltenem Erbe und zwiespältiger Aktualität eines Malerfürsten, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Bonn (Hrsg.), Malerfürsten (Ausst. Kat., Bundeskunsthalle, Bonn 2018), München 2018, S. 83.

ferner von einem „Makart-Komplex“ spricht, der sich selbst bei den Kunsthistoriker:innen zeigt, die Makarts Kunst gegenüber positiv eingestellt sind. So verdeutlicht Stockhausen, dass etliche kunsthistorische Auseinandersetzungen mit Makart stets nur mit dem Hinweis legitimiert wurden, dass man einen damals so erfolgreichen Maler nicht einfach ausklammern dürfe.⁸ Gleichwohl widmeten sich – insbesondere in den letzten Jahrzehnten – eine Reihe bedeutender Untersuchungen dem Werk Makarts, die überzeugend belegen, dass die bis ins 20. Jahrhundert bestehende Grenzziehung zwischen einer *gefällig*-konservativen Salonkunst und progressiven Kunst der Avantgarde nicht haltbar ist. Auf diesen Studien aufbauend – hierbei sei insbesondere auf die Untersuchungen von Doris H. Lehmann verwiesen, auf die im Zuge der Rezeptionsanalyse noch eingegangen werden wird⁹ –, soll in der vorliegenden Arbeit der Frage nachgegangen werden, welches moderne Potenzial Makarts Kunst im Kontext der Historienmalerei seiner Zeit zugesprochen werden kann. Dabei steht insbesondere die Frage im Vordergrund, auf welche Kunsttraditionen sich Makart berief und auf welche Weise er diese Traditionen in sein Werk integrierte. Neben dieser bildanalytischen Perspektive soll eine rezeptionsgeschichtliche Analyse zudem aufzeigen, wie Makarts Kunst in der zeitgenössischen Kunstkritik und in der späteren kunsthistorischen Rezeption bewertet wurde.

Um die genuine Charakteristik und Qualität von Makarts Kunst herauszuarbeiten, wird dementsprechend im Kapitel 2 die bisherige Genese der Historienmalerei – eine Gattung, der Makarts gesamtes Œuvres verpflichtet ist – im deutschsprachigen Raum bis ca. 1860 überblickshaft zusammengefasst. Dies bildet den Kontext, der es ermöglicht, die Novität von Makarts Historienmalerei-Interpretation nachzuvollziehen, die sich bereits in seinem konventionellen Frühwerk offenbart.

Den eigentlichen Schwerpunkt dieser Arbeit bilden im Anschluss die in Kapitel 3 und 4 untersuchten Werke „Modernen Amoretten“ und „Pest in Florenz“, die ab 1868 erst in München und Wien ausgestellt wurden und anschließend durch ganz Europa tourten und deren Skandalträchtigkeit dem Künstler zu einem „kometenhaften“ Durchbruch verhelfen. Jene Skandalwerke erfuhren in der bisherigen Forschung entweder eine einseitige Bewertung oder wurden nur ausschnitthaft analysiert. In der vorliegenden Arbeit sollen diese Bildwerke einer holistischen Untersuchung unterzogen werden, bei der bestehende Erkenntnisse kritisch zusammengetragen sowie neue Überlegungen diskutiert werden sollen. Neben einer formalästhetischen Analyse, die Makarts Kompositions- und Gestaltungsverfahren und die Rezeptionsästhetik der Arbeiten offenlegen soll, wird der Frage nachgegangen, auf welche

⁸ Zu den gängigen Argumentationsweisen der kunsthistorischen Rehabilitation von Makart vgl. Ebd., S. 85-86.

⁹ Vgl. Lehmann 2011.

Inspirationsquellen aus der älteren wie zeitgenössischen Kunst, Kultur, Mode, Architektur und Literatur Makart zurückgriff und wie diese Anleihen formal, aber auch hinsichtlich ihrer bilderzählerischen und programmatischen Funktion umgestaltet wurden. Mittels dieser Analyse soll ein weiterer Beitrag dazu geleistet werden, das in der bisherigen Forschung sukzessiv korrigierte, dennoch bis heute bestehende Bild des naiv-schaffenden *Epigonen* Makart zu korrigieren.

Ebenso soll danach zu fragen sein, wie Makarts künstlerische Entwicklung nach seinen skandalträchtigen Erstlingswerken zu bewerten ist. Dies soll in Kapitel 5 am konkreten Beispiel seines großformatigen Sensationswerks „Venedig huldigt Caterina Cornaro“ aufgezeigt werden – ein Werk, an dem Makarts kalkulierte Entwicklung vom Skandalkünstler zu einem, der akademischen Tradition wieder mehr entsprechenden *Malerfürsten* veranschaulicht werden soll.

Nach den Untersuchungen der Hauptwerke wird in Kapitel 6 der Versuch unternommen, Makarts Kompositionsweise, Rezeptionsästhetik und die suggestive, die Aufmerksamkeit des Publikums gewinnende Werkinszenierung als Phänomen der Modernisierungsprozesse des 19. Jahrhunderts zu kontextualisieren. Dabei werden die Untersuchungen Jonathan Crarys herangezogen, der aufzeigt, dass die im 19. Jahrhundert an Beschleunigung aufnehmende kapitalistische Moderne mit einer grundlegenden Veränderung der Wahrnehmungsweise einherging.

Anschließend wird in Kapitel 7 die oben bereits erwähnte, ambivalente Rezeptionsgeschichte von Makarts Werk beleuchtet, die vor dem Hintergrund der vorherigen Analysen auf ihr etwaigen Erwartungshaltungen, ästhetischen Wertvorstellungen und zeitgenössische Geisteshaltungen befragt werden sollen. Dabei beginnt die Analyse, die gleichzeitig den Forschungsstand zu Makarts künstlerischen Werks abbilden soll, mit der Kunstkritik der Skandalwerke und erstreckt sich von dessen Tod über die Rezeption im 20. Jahrhundert bis heute. Es werden bedeutende Kritiken vorgestellt, Begrifflichkeiten, die lange Zeit die Makart-Rezeption bestimmten, herauspräpariert und versucht, die im Kontext der jeweiligen Zeit stehenden Werturteile einzuordnen.

Nach der bildanalytischen Untersuchung der Bildwerke sowie der Analyse der Rezeptionsgeschichte werden im finalen Kapitel 8 die in der Arbeit herausgearbeiteten Ergebnisse zusammengefasst, wobei das Potenzial, aber auch die Grenzen von Makarts Modernität diskutiert werden. Insbesondere wird die Frage erörtert, ob Makarts Œuvre auf formalästhetischer und programmatischer Ebene eine Aktualität aufweist, die eine Anbindung an die moderne Kunst des 20. Jahrhunderts sowie an die rezente Gegenwartskunst ermöglicht.

2. Zwischen Wirklichkeit und Poesie. Grundzüge der Historienmalerei im 19. Jahrhundert

Wie in einer kunstgeschichtlichen Aufgabenstellung üblich, verlangt eine gewinnbringende Beurteilung eines künstlerischen Phänomens den Blick auf das zuvor Geschaffene. Im Falle Makarts, der sich in München zum Historienmaler ausbilden ließ und sich zeit seines Lebens mit der Kunstgattung der Historienmalerei auseinandersetzte, kann dessen künstlerischer Stellenwert erst im Kontext der Historienkunst des 19. Jahrhunderts wie auch der geistesgeschichtlichen und kunsttheoretischen Rahmenbedingungen des Historismus erfolgen. Die Historienmalerei, die seit dem 17. Jahrhundert als höchste Kunstgattung erachtet wurde, behielt im 19. Jahrhundert ihre Vorrangstellung, wenngleich Debatten über deren *richtige* Form und Funktion geführt wurden und die Umbrüche im Gattungsverständnis markieren.¹⁰ Die Grundzüge der wechsellvollen Kunstvorstellung und deren Entwicklung werden im Folgenden überblickshaft vorgestellt. Der Zeitraum erstreckt sich vom Jahrhundertbeginn bis in die 1860er Jahre, wobei der geografische Fokus auf dem deutschsprachigen Raum liegt, wenngleich internationale Einflüsse berücksichtigt werden. Das Kapitel schließt mit einem Blick auf das Frühwerk von Hans Makart, der einerseits die bisherigen Entwicklungen der Historienmalerei rezipierte, andererseits bereits eine eigene künstlerische Handschrift erkennen lässt.

-Neues histori(sti)sches Bewusstsein-

Besaß in der frühen Neuzeit die mythologische und religiöse Historienmalerei noch eine Vorrangstellung, erhielt diese im Zuge des Säkularisierungsprozesses ab Mitte des 18. Jahrhunderts durch das profane Historienbild Konkurrenz. Bis 1800 kann festgehalten werden, dass die aus der griechischen und römischen Antike stammenden Mythologie, Historie und Dichtung eine moralische und überzeitliche Vorbildfunktion – im Sinne des *exemplum virtutis* – erfüllten.¹¹ Die Historienmalerei lebte dabei zunächst in Gestalt der Nazarener¹² fort, die eine „neue Hinwendung zu christlichen Glaubensüberzeugungen“¹³ anstrebten. Mit der nazarenischen „Wiederbelebung der (scheinbar unverdorbenen) mittelalterlichen religiösen

¹⁰ Vgl. Christian Scholl, Revision der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817-1906, Berlin 2012, S. 434-442.

¹¹ Vgl. Götz Czymmek, Themen profaner Historienmalerei in Deutschland, in: Ekkehard Mai/Anke Repp-Eckert (Hrsg.), Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet (Ausst. Kat., Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1988), Mailand/Köln 1987, S. 71.

¹² Ursprünglich pejorative Bezeichnung für die in Wien gegründete und zunächst in Rom wirkende Lukasbund-Bruderschaft. Vgl. Norbert Wolf, Kunst-Epochen – Band 9. Klassizismus und Romantik, Stuttgart 2002, S. 75.

¹³ Czymmek 1987, S. 77.

Kunst“¹⁴ ging eine allgemeine Wiederentdeckung der nationalen Geschichte und Rezeption altdeutscher Sagen, Märchen und Mythen einher, die maßgeblich zur Entstehung der profanen Historienmalerei beitrug.¹⁵ Diente bis ins späte 18. Jahrhundert die Religion noch als umfassende Legitimierung gesellschaftlicher Ordnung, wurde diese sukzessiv durch die Geschichte abgelöst, der eine neue identifikationsstiftende Funktion zukam.¹⁶ Dies bildete den Ausgangspunkt für eine europaweit wirkende „umfassende Historisierung“¹⁷ der Gesellschaft, Kunst und Kultur, die mit dem aufstrebenden, sich von der Kirche und von der Monarchie emanzipierenden Bürgertums korrespondierte. Die eingangs erwähnte, ewig gültige und überzeitliche Vorstellung von Historie wurde durch die Vorstellung von der geschichtlichen Einmaligkeit jeder Epoche und jedes (historischen) Individuums ersetzt, wobei die Vergangenheit nicht einfach nur nacherzählt, sondern in reflektierender Weise auf die eigene Gegenwart bezogen wurde.¹⁸ Diese neue „Bewusstwerdung der Geschichtlichkeit der eigenen Existenz“¹⁹ führte dabei zu einem zunehmenden Interesse an der wissenschaftlichen Erforschung der Geschichte, was die Gründung von Museen, die Entstehung der (Kunst-)Geschichtswissenschaften und der Veröffentlichung von historischen Romanen, Theaterstücken und Fachzeitschriften bedingte;²⁰ eine Entwicklung, die zu einer Zunahme des historisch-literarischen Wissens in der Bevölkerung führte.²¹

Für die Kunst des 19. Jahrhunderts war ferner die im Zuge der Säkularisierung voranschreitende Profanisierung der tradierten Ikonografie von großer Bedeutung. Vereinfachend ausgedrückt, war die *alte Kunst* bis 1800 durch ein feststehendes Reservat an Bildformeln und Motiven geprägt, die vorrangig der Vermittlung sakraler Bildinhalte diente. Dieses Repertoire der Ikonografie bzw. die „Rahmenthemen“²² – der in den symbolischen Bildern transportierte Inhalt – wurde durch die Säkularisierung nun verfügbare und übertragbar: Vormalig sakrale Typen, wie der „siegreiche Held“, die „Beweinung“ oder das „Ringens mit dem Bösen“ verloren „ihren ursprünglichen Inhalt und wurden zu „leeren Formeln“, bereit zur Aufnahme eines neuen Inhalts, der für das neunzehnte Jahrhundert lebendig und von Bedeutung

¹⁴ Werner Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 80.

¹⁵ Czymbek 1987, S. 79 u. Telesko 2010, S. 102-103.

¹⁶ Vgl. Moritz Csáky, *Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus*, in: Hermann Fillitz (Hrsg.), *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa* (Ausst. Kat., Künstlerhaus, Wien 1996; Akademie der bildenden Künste, Wien 1996), Wien 1996, S. 27-28.

¹⁷ Telesko 2010, S. 96.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 101-102.

¹⁹ Gerbert Frodl/Marianne Frodl, *Von der Vergangenheit zur Geschichte. Aspekte der Malerei des Historismus*, in: Hermann Fillitz (Hrsg.): *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa* (Ausst. Kat., Künstlerhaus, Wien 1996; Akademie der bildenden Künste, Wien 1996), Wien 1996, S. 137.

²⁰ Vgl. ebd., S. 137.

²¹ Vgl. Telesko 2010, S. 100 u. 110.

²² Jan Białostocki, *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 160.

war.“²³ Diese Form der ikonografischen Säkularisierung verhalf der bildenden Kunst, insbesondere der Gattung der profanen Historienmalerei, zu einer Aufwertung.²⁴

-Akademische Historienkunst-

Große Bedeutung erlangte – wie oben angemerkt – die Gattung der Historienmalerei in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor allem in der Veranschaulichung der geschichtlichen Tradition, die – nach der Erschütterung der französischen Revolution und im Zuge der staatlichen Restauration ab 1815 – der „Festigung der nationalen Identität und der Stärkung der Bindung an die Monarchie“²⁵ diene. In München beauftragte König Ludwig I. nazarenische Künstler, wie bspw. Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) mit der Freskierung der Münchner Residenz mit monumentalen Szenen aus dem „Nibelungenlied“, in denen die „Parallelsetzung altdeutscher Heldensagen mit den Fürsten des Hauses Wittelsbach in den Dienst einer Herrscherikonographie“²⁶ gestellt wurde (Abb. 2). Hinsichtlich der Formalästhetik zeichnen sich die vorrangig an der vorraffaelitischen und altdeutschen Kunst orientierten Arbeiten durch eine harmonisch-statische Kompositionsweise, eine flächige Bildräumlichkeit, eine Betonung des akribisch ausgeführten Disegnos und ein zurückgenommenes Kolorit aus.

Aufgrund ihrer vorrangig religiös-patriotischen Kunstauffassung wurden eine Vielzahl von Künstlern aus dem Kreis der Nazarener – die sich um eine Wiederbelebung der Freskomalerei bemühten – von monarchischer Seite mit riesigen Wandarbeiten beauftragt,²⁷ in deren Vorliebe für das Demonstrativ-Gestische sich die dynastische Monumentalisierung der Geschichte widerspiegelte.²⁸ Viele Künstler wurden Schlüsselpositionen verliehen und prägten langfristig die akademische Kunstausbildung im deutschsprachigen Raum.²⁹

²³ Ebd., S. 161.

²⁴ Vgl. Telesko 2010, S. 78-79.

²⁵ Frank Büttner, Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Reinhold Baumstark/Ders. (Hrsg.), Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei (Ausst. Kat., Neue Pinakothek, München 2003), München 2003, S. 32.

²⁶ Czymmek 1987, S. 79.

²⁷ Vgl. ebd. 1987, S. 78-79.

²⁸ Vgl. Telesko 2010, S. 103.

²⁹ Vgl. Reiner Schoch, Die »belgischen Bilder«. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Karl Möseneder (Hrsg.), Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp. Berlin 1997, S. 164-165.

-Das Historienbild als *Fenster* in die Vergangenheit-

Wegweisend verändert wurde der akademische Stil durch eine von Frankreich ausgehende Entwicklung, bei der Paul Delaroche (1797-1856) die ranghohe Historienmalerei mit der zuvor untergeordneten Genregattung zusammenführte,³⁰ um eine realistische Darstellung eines historischen Moments zu erzeugen.³¹ In „Cromwell vor dem Sarge Karls I.“ (Abb. 3) wird eine vom Maler selbst erfundene Begebenheit aus der Zeit der englischen Bürgerkriege im 17. Jahrhundert thematisiert, wobei das Publikum einen emotional-intimen Einblick in die Vergangenheit erhält. Im deutschsprachigen Bereich wurde Delaroches realistische Historienmalerei vor allem im Kreis der Düsseldorfer Malerschule rezipiert.³²

Neben Delaroche lösten in den 1840er Jahren zwei Historienbilder aus Belgien einen folgenschweren Prinzipienstreit über die Frage der angemessenen Form und Funktion der Geschichtsdarstellung aus. Bei Louis Gallaits (1810-1887) „Die Abdankung Kaiser Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Oktober“ (Abb. 4) und dem Werk (1808-1882) „Kompromiss der flandrischen Edlen am 16. Februar 1566“ von Édouard de Bièfves (1808-1882) handelt es sich um großformatige Bildwerke, die die historischen Szenen des Beginns des niederländischen Befreiungskrieges gegen Spanien illustrieren. Beide Maler bemühten sich um eine exakte Wiedergabe der durch Quellen belegten Begebenheiten, um eine psychologisierende Physionomie der historischen Figuren zu schaffen und setzten auf korrekte Porträt- und authentische Kostümstudien. Gestritten wurde in der deutschen Kunstkritik über die Frage der historischen Wahrheit: Während Befürworter in den „dramatisch-historischen“³³ Bildern die Möglichkeit erkannten, vergangenes Geschehen ohne künstlerische Umgestaltung erleben zu können, verurteilten konservative Stimmen den fotografischen „Positivismus“³⁴ und das Fehlen einer allegorisch-symbolischen Überhöhung, ohne die die historischen

³⁰ Im Zuge des Säkularisierungsprozesses wurde die im 17. Jahrhundert *Académie royale* festgesetzte Gattungshierarchie sukzessiv im 18. Jahrhundert in Frage gestellt: „Am Ende des 18. Jahrhunderts verstärkt sich das Bewusstsein, daß [sic] die Gattungshierarchie nicht mehr trägt und die traditionellen niederen Gattungen nun eher geeignet sind, den Erfahrungen der Gegenwart Ausdruck zu geben. [Die Gattungsfrage beginnt] sich aufzulösen, die Grenzen zwischen Historie, Porträt, Genre und Landschaft verschwimmen.“ Werner Busch, *Das Sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 237-238.

³¹ Im Folgenden zur Historienmalerei von Delaroche vgl. Markus Bertsch, *Geschichte hautnah. Delaroche und die Folgen*, in: Ders. /Amelie Bader (Hrsg.), *Making History. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts* (Ausst. Kat., Hamburger Kunsthalle, 2020), Petersberg 2020, S. 13-19.

³² Deutlich zeigt sich jener Einfluss bei Karl Friedrich Lessing (1808-1880), der in seiner „Hussitenpredigt“ (1836, Öl auf Leinwand, 223 x 293 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin) die Vergangenheit durch einen Detailrealismus der Bildrequisiten und Kostüme und durch intensive Körpergesten, Blicke, die das Innenleben der historischen Persönlichkeiten vermitteln, vor Augen führte. Vgl. Martina Sitt, *Duell an der Wand. Carl Friedrich Lessing. Die Hussiten-Gemälde*, Dortmund 2000.

³³ Schoch 1997, S. 167.

³⁴ Ebd., S. 169.

Begebenheiten keine Kunstwürdigkeit besäßen. Zudem besaß der Streit um die richtige Geschichtsbild-Auffassung eine politische Dimension, da die Thematik des Freiheitskampfes dem Bürgertum als Kritik an der restaurativen Politik diene.³⁵ Die *belgischen Bilder* stießen jedoch nicht nur auf thematisch-programmatischer Ebene wichtige Impulse an, sondern auch hinsichtlich der sinnlich-emotionalen Qualität des Kolorits. Auch hier wurde in Deutschland von konservativer Seite die Überbetonung der Farbe gegenüber der traditionell höherstehenden Linie kritisiert, während Befürworter die Vergangenheit durch die warm-intensive Farbe verlebendigt sahen.³⁶

-Pilotys düstere Geschichtsdramen -

Ein besonders früher deutscher Kunstschaffender, der diese internationalen Einflüsse rezipierte, war Carl Theodor (von) Piloty (1826-1886), der mit seinem 1855 präsentierten Werk „Seni vor der Leiche Wallensteins“ (Abb. 5) seinen Durchbruch feierte und wenig später als Professor an die Münchner Akademie für bildende Künste berufen wurde. Dabei zeigt sich bereits früh dessen Faszination für tragische Schicksale: So schilderte Piloty – szenisch an Friedrich Schillers (1759-1805) Drama-Trilogie orientiert – das Auffinden des ermordeten Feldherrn durch den Hofastrologen Seni, der in einem dunklen Schlafzimmer vor dem theaterhaft angestrahlten Leichnam sinnend innehält. Die akribisch wiedergegebenen Requisiten – die aufgeschlagenen Bücher, die am Boden liegende Glocke oder die dezent sich abzeichnenden Blutstropfen – deuten dabei als „indexical signs“³⁷ auf die bereits geschehene Bluttat hin. Bei Pilotys Historienbild handelt es sich jedoch keineswegs um eine authentische Rekonstruktion: Vielmehr dienen die detailliert ausgearbeiteten Kostüme und Requisiten – die nur selten ein realkundliches Studium erkennen lassen und eher durch zeitgenössische Theaterkostüme inspiriert wurden³⁸ – dazu, dem Publikum wie auf einer Theaterbühne eine atmosphärische „Veranschaulichung [und] schöpferische Nachdichtung der Geschichte“³⁹ vor Augen zu führen. Das direkt vor dem *Guckkasten* stehende Publikum wird so animiert – wie Seni – über Wallensteins historische Bedeutung und „die Hinfälligkeit von Macht und Größe“⁴⁰ zu reflektieren.

³⁵ Vgl. ebd., S. 170.

³⁶ Vgl. ebd., S. 169.

³⁷ Nina Lübbren, *Eloquent Objects: Gérôme, Laurens and the Art of Inanimate Narration*, in: Peter Cooke/Dies. (Hrsg.), *Painting and Narrative in France. From Poussin to Gauguin*, London/New York 2016, S. 135.

³⁸ Vgl. Büttner 2003, S. 56.

³⁹ Ebd., S. 56.

⁴⁰ Schoch 1997, S. 173.

Pilotys Historienbilder balancieren in ihrer Dürsterkeit, Dramatik und Pathos zwischen „Realität und Idealismus, historische[r] Glaubwürdigkeit und mythische[r] Überhöhung“⁴¹; eine Balance, die Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) in seinen Schriften zur Ästhetik forderte. Auf Friedrich Hegels (1770-1831) Kunstverständnis aufbauend, sah Vischer in der künstlerischen Fantasie und Einfühlung eine Möglichkeit, die historische Vorlage zu beleben und eine ewiggültige bzw. auf die eigene Gegenwart einwirkende Verweiskraft zu entwickeln.⁴²

Ferner ist darauf hinzuweisen, dass Piloty – anders als viele konventionelle Historienmaler seiner Zeit – auf eine moralische Didaktik verzichtete und in der Thematisierung düsterer Antihelden (wie bspw. des tyrannischen Kaisers Nero) eine ganz und gar *unmetaphysische*, gegen den zunehmenden Fortschrittsglauben gerichtete Geschichtsauffassung erkennen lässt, die „von tiefer Skepsis und von Pessimismus geprägt war.“⁴³ In einer Zeit des zunehmenden Nationalismus, der maßgeblich durch das Medium der Historienmalerei propagiert wurde, vermied Piloty eine im Dienste einer Staatsideologie stehende Geschichtsdarstellung eines Friedrich Kaulbachs (1822-1903) oder heroisch-militante Schlachtenbilder wie bei bspw. Anton von Werner (1843-1915).⁴⁴

-Makarts Wege zu einer poetisch-unhistorischen Historienmalerei-

Makart, der 1861 in Pilotys Historienmalklasse eintrat, offenbart in seinem Frühwerk eine naturgemäß thematische wie gestalterische Nähe zu seinem Lehrer. Insbesondere dessen Fokus auf eine stimmungsvoll-emotionale Vergangenheitsdarstellung sollte ein wichtiger Ausgangspunkt für Makart darstellen, wie anhand seines Werks „Pappenheims Tod“ (Abb. 6) deutlich werden wird;⁴⁵ gleichzeitig zeigt sich früh eine eigenständige Entwicklung, die Piloty förderte.⁴⁶

Auf einem nächtlichen, vom Mond beleuchteten Schlachtfeld liegt der tödlich verwundete Pappenheim – ein unter Wallenstein dienender General im Dreißigjährigen Krieg

⁴¹ Götz Pochat, Friedrich Theodor Vischer: Gedanken zur Form und Funktion der Historienmalerei im 19. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai (Hrsg.), Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 257.

⁴² Vgl. ebd., S. 256.

⁴³ Büttner 2003, S. 57.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 60-61.

⁴⁵ Vgl. Hans Bisanz, Ein neuerworbenes Frühwerk von Hans Makart im Historischen Museum der Stadt Wien, in: Alte und moderne Kunst, Band 17, Heft 121, 1972, S. 38.

⁴⁶ Dass Piloty bereits früh Makarts Talent erkannte und förderte, kann auch daran abgelesen werden, dass dieser ihn bereits 1862 auf die Weltausstellungen in London und Paris begleitete, wo Makart die aktuelle Kunstentwicklungen und Trends bei Kunstschaffenden, Publikum und Käuferschaft kennenlernte. Vgl. Gerbert Frodl, Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974, S. 10-11.

–, der von einem nahenden Soldaten gefunden wird. Thematisch orientierte sich Makart an Pilotys tragischen „Augenblicken bedeutender Menschen.“⁴⁷ Die Komposition des Bildes ist fraglos an Pilotys „Wallenstein“-Bild angelehnt. Indes zeichnet sich hinsichtlich der formalen Gestaltung bereits Makarts stilistische Eigenständigkeit gegenüber seinem Lehrer ab, dessen penible Feinmalerei durch einen pastosen Duktus ersetzt wird, der die frühe Rezeption der präimpressionistischen Malerei Frankreichs in München erkennen lässt.⁴⁸ Ebenso entfernte sich Makart von der gedanklich-reflexiven Bilderzählung seines Lehrers. Anders als dieser interessierte sich Makart nicht mehr für die Visualisierung der Biografie seines Helden,⁴⁹ sondern nutzte die thematische Vorlage als Vorwand für die atmosphärische Schilderung einer in der Tradition der Spätromantik stehenden, gespenstisch-mysteriösen Schauergeschichte.⁵⁰

Deutlich wird Makarts „neue malerische Freiheit“⁵¹ anhand der „Nachmittagsunterhaltung einer venezianischen Familie“ (Abb. 7), in der er sich von historisch belegten Bildthemen ab- und weniger gebundenen Sujets zuwendete.⁵² So präsentiert die vielfigürliche Komposition eine fantasievolle, frei im Stile der Renaissance kostümierte Feiervesellschaft erstarrter Figuren, die sich weder anblicken noch miteinander zu interagieren scheinen. Herausstechende Hauptfiguren oder Hinweise, um wen es sich bei dieser Gruppe genau handelt, ob die Gesellschaft gerade ankommt oder abreist, fehlen. Künstlerisch inspiriert konnte Makart durch seinen späteren Rivalen Anselm Feuerbach (1829-1880) worden sein.⁵³ In dessen zeitgleich zur „Nachmittagsunterhaltung“ entstandenem „Garten des Ariost“ (Abb. 8) dient der am Hofe zu Ferrara wirkende Dichter als Vorlage, doch konzentrierte sich Feuerbach auf eine verklärend-romantische Renaissance-Fantasie, in der er seine eigenen romantischen „Vorstellungen vom Ansehen und der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft“⁵⁴ äußerte. Das Sujet konnte in den Händen des jeweiligen Kunstschaffenden für seine eigenen Ideale und Vorstellungen umgeformt werden.

⁴⁷ Werner Telesko, *Historie als poetische Erfindung. Makart und die österreichische Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert*, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), *Makart. Maler der Sinne* (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 38.

⁴⁸ Vgl. Frodl 1974, S. 33.

⁴⁹ Hatte Piloty noch auf historische Berichte oder literarische Verarbeitungen zurückgegriffen, orientiert sich Makart nicht an Pappenheims Biografie. Der Ort und die Uhrzeit seines Ablebens unterscheiden sich von der Bildszenerie: „Ein persönliches Rencontre fand dennoch nicht statt; in geringer Entfernung voneinander wurden beide wohl zur nämlichen Stunde – gegen 2 Uhr Nachmittags – in ritterlichem Streit auf den Tod getroffen. Der Kampf tobte weiter, während Gustav Adolf auf dem Felde sein Leben aushauchte und [Pappenheimer (NM)] hinweggebracht werden mußte. Früh am nächsten Morgen ist auch er seinen Wunden auf der Pleißenburg zu Leipzig erlegen.“ *Allgemeine Deutsche Biographie*. Einzelband 25: Ovens – Philipp, Leipzig 1887.

⁵⁰ Vgl. Telesko 2011, S. 38.

⁵¹ Frodl 1974, S. 34.

⁵² Vgl. ebd., S. 33-34.

⁵³ Vgl. Brigitte Heinzl, Hans Makart. Beiträge zu einer Monographie, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, Band 15, Heft 59, 1971, S. 29-32.

⁵⁴ Vgl. Ekkehard Mai, Anselm Feuerbach. Ein Jahrhundertleben, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 86-87.

Anhand der „Nachmittagsunterhaltung“ zeigt sich ebenfalls das für Makarts späteres Schaffen charakteristische Prinzip einer umfassenden Mode-, Motiv- und Stilappropriation, die bei den realistischen Historienmalern ungleich schwächer ausgeprägt ist; wohl um den Eindruck der historischen Authentizität nicht zu gefährden. Inspiration für diese Festgesellschaft in der Natur konnte Makart einerseits von altvenezianischen Kunstschaaffenden wie Tiziano Vecellio (Tizian; ca. 1488-1576) erhalten,⁵⁵ andererseits von Werken des französischen Rokoko-Malers Jean-Antoine Watteau (1684-1721), dessen „Gesellschaft im Freien“ (Abb. 9) formal wie thematisch in der „Nachmittagsunterhaltung“ widerhallt.⁵⁶ Diese Inspirationsquellen führte Makart zusammen, um ein Historienbild zu erschaffen, das – bis auf den Bildtitel, der eine vage thematische Einordnung ermöglicht – keine Bilderzählung vermittelt und vielmehr als Kostümbild funktioniert, das die Atmosphäre des Historischen *atmet* und eine stimmungsvoll-melancholische Wirkung auf die Betrachtenden ausübt.

-(Produktive) Krise der Historienmalerei?-

In Makarts Frühwerk zeigt sich seine Abkehr von der bisherigen Historienmalerei-Tradition. Diese wurde in ihren Grundzügen überblickshaft nachvollzogen, um so die Entwicklung aufzuzeigen, vor dem Makarts späteres Werk zu bewerten ist. Die Historienmalerei, die im 19. Jahrhundert weiterhin eine Führungsposition innehatte, ist als eine umstrittene, von dynamischen Umbrüchen geprägte Gattung zu beschreiben, die von einem „regelrechten Pluralismus der Bildauffassungen“⁵⁷ geprägt war.⁵⁸ Langfristig lässt sich durch die realistischen und koloristischen Impulse aus Frankreich und Belgien im deutschsprachigen Raum eine Abkehr von einer idealistisch-akademischen Kunstauffassung beobachten, obgleich diese weiterhin eine Vorrangstellung besaß, die sich – wie im Verlauf dieser Arbeit deutlich werden wird – anhand der Ablehnung zeigt, der sich Makart ausgesetzt sah.

Die im Zuge des Historismus an Bedeutung gewonnene Vorstellung der Historienmalerei als eine authentische Wiedergabe der Vergangenheit, die inhaltliche Überfrachtung sowie deren politisch-ideologische Instrumentalisierung wurde ab der zweiten Hälfte des 19.

⁵⁵ Hierbei sei auf Tizians „Le Concert champêtre“ verwiesen („Ländliches Konzert“, 1500/1525, Öl auf Leinwand, 105 x 136,5 cm, Musée du Louvre, Paris).

⁵⁶ Der Verweis auf Watteaus „fête galante“, in der er die starren Gattungsgrenzen der Historien- und Landschaftsmalerei innovativ fusionierte, wurde in der bisherigen Literatur lediglich angedeutet und bisher noch nicht auf Makarts „Nachmittagsunterhaltung“ – ein Werk, das eine ähnliche Programmatik aufweist – angewendet. Vgl. Lehmann 2011, S. 76, Fußnote 78.

⁵⁷ Scholl 2013, S. 435.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 436.

Jahrhunderts zunehmend kritisch bewertet.⁵⁹ So formulierte der Kunsthistoriker Jacob Burckhardt (1818-1897) in seiner Schrift „Über die erzählende Kunst“ (1884) eine Kritik an einer historisch illusionistischen Malerei, deren Darstellungsgegenstand (das Was) über das für den Autor wesentlich wichtigere Darstellungsmittel (dem Wie) gestellt sei.⁶⁰ Die Inflation einer deskriptiv-antiquarischen Historienmalerei und die oftmals politisch-ideologische Einspannung, die die Kunstgattung zur „Zweckkunst“ degradierte, charakterisieren die allgemeine Krise, in die die Malereigattung geriet.⁶¹ Makarts sinnlich-kreative Interpretation der Historie ist dementsprechend als ein Versuch zu bewerten, die altehrwürdige Historienmalerei zu modernisieren.⁶² Wie Makart diese Modernisierung umsetzte, soll am Beispiel seiner skandalträchtigen „Modernen Amoretten“ und – im darauffolgenden Kapitel – der „Pest in Florenz“ aufgezeigt werden.

⁵⁹ Zur Krise der Historienmalerei vgl. Frodl/Fordl 1996, S. 147-148 u. vgl. Telesko 2010, S. 111-112.

⁶⁰ „Mit welchen Schwierigkeiten ringt daneben die Historienmalerei unserer Zeiten! Wie selten darf sie fragen nach der malerischen Wünschbarkeit dessen, was sie darzustellen hat! Wie herrscht das Was über das Wie selbst bei dem größten Können! Wünscht man aber noch Werke der höchsten Inspiration von den Künstlern, so wird man dieselben heute am ehesten erhalten, wenn man ihnen selbst die materielle Wahl des Themas frei läßt und nur die große und schöne Erscheinung begehrt. Man überlasse sie ihren Visionen.“ Jacob Burckhardt, Über erzählende Malerei [Originaltext von 1884], in: Emil Dürr (Hrsg.), Jacob Burckhardt. Vorträge 1844-1887, Basel 1918, S. 264-265.

⁶¹ Vgl. Telesko 2010, S. 111-112.

⁶² Vgl. Lehmann 2011, S. 32.

3. „Moderne Amoretten“ (1868)

Bei Makarts erstem Monumentalwerk (Abb. 10-13) handelt es sich um ein Triptychon, das den Blick auf einen von Fabelwesen bevölkerten Wald eröffnet. Dessen märchenhafte Atmosphäre wird von der goldbraunen Farbigkeit und diffus-gedämpften Licht- und Schattengestaltung erzeugt. Auf dem Vordergrundstreifen der Mitteltafel drängen sich nackte und in antiken Gewändern gekleidete Wesen, die als Triumphzug ein blumenbekränztes Mädchen – einer düster dreinblickenden Feen- oder Elfenkönigin gleich – auf einer Sänfte tragen. Auf den Seitentafeln vollführen die miteinander tanzenden und sich liebkosenden Amoretten einen Reigentanz. Vor einem Goldgrund, der über alle Bildtafeln hinweg den flächigen Hintergrund bildet, ist der verschattete Waldhintergrund vorgelegt. In der Vegetation sind florale, faunistische und stilllebenhafte Elemente eingefügt: Schilfblätter, Disteln und Sträucher bedecken den Waldboden sowie das obere Ast- und Blattwerk, während ein kleiner Hund, Kaninchen, eine Schildkröte, Insekten, aber auch ein Krug, ein Vogelnest sowie eine unter Pflanzen halb verborgene Panflöte nebst Tamburin im Bildraum verstreut sind.

Neben dem Triptychon präsentierte Makart auf der Sommerausstellung des Münchner Kunstvereins einen Saalwanddekoration-Entwurf (Abb. 14), der die innenarchitektonische Einbettung der als Saalschmuck bezeichneten „Modernen Amoretten“ veranschaulicht.⁶³ Bei der Wanddekoration handelt es sich um ein illusionistisches Architektursystem, das in seiner geometrischen Ornamentalisierung und seinen Dekorationselementen Bezug auf den Stil der Spätrenaissance und des Barocks nimmt.⁶⁴ Zwei Stufen – auf denen direkt vor dem Mitteltafel Gewand und Hut liegen – führen zu der Sockelzone, in die zwei an flämische Stillleben erinnernde Tondi eingesetzt sind. Eingerahmt wird die Mitteltafel von zwei Pilastern, auf denen Voluten, mit goldenen Putti dekorierte Vasen und spitzzulaufende Obelisksen angebracht sind. In der oberen Gesimszone hat sich ein undeutlich zu erkennendes Sammelsurium an Objekten und Draperien angehäuft: Neben einer über dem Mittelbild eingesetzten Kartusche thronen über den Pilastern zwei im orientalischen Stil gestaltete Öllampen, während Blätterzweige aus der Gesimszone herauszubrechen scheinen. Der dreiteilige Aufbau, der mit Sakralität konnotierte Goldgrund und die bedeutungsschwer arrangierten Bildrequisiten verleihen dem Wandentwurf eine altarraumhafte Aura, die das heidnisch-lasziwe Bildgeschehen zusätzlich sakralisiert.

⁶³ Vgl. Frodl 1974, S. 12.

⁶⁴ Vgl. Doris H. Lehmann, „Der eigentliche künstlerische Zug“: Schönheit, Innovation und Paraphrase im Werk von Hans Makart, in: Erich Marx/Peter Laub (Hrsg.): Hans Makart. 1840-1884, Salzburg 2007, S. 134.

3.1 Formalästhetische Ambivalenz zwischen Fläche und Tiefe

Der „Amoretten“-Triptychon weist eine Tendenz zur Unterdrückung räumlicher Werte und zur optischen Harmonisierung aller Bildelemente auf.⁶⁵ So wird das Querformat der Seitenbilder durch die bildparallelen Figurenreihen betont, das Hochformat des Mittelbildes durch die Figurenpyramide akzentuiert, wie auch die isokephale Anordnung der Figuren eine rhythmisch kreisende Blickregie erzeugt. Der Einklang wird ferner durch die identische Physiognomie und Kostümierung der Figuren erzeugt. Ebenso haben die rundlich-kurvigen Körper ihre natürliche Körperhaftigkeit verloren und wirken weniger wie reale Menschen, sondern vielmehr wie in die Bildfläche integrierte Farbfolien. Deutlich wird die Reduktion des Plastisch-Körperlichen in der Triumphzuggruppe, in der die thronende Amorette kein Körpergewicht zu besitzen scheint und vielmehr schwerelos über den anderen Figuren schwebt. Eine *körperfeindliche* Wirkung entfalten ebenso die Gewänder, die die darunterliegenden Körper zum Verschwinden bringen und die Figurengruppen in das dekorative Ganze der Bildanlage verspannen.⁶⁶

In der früheren Literatur wird Makarts Bildgestaltung lange Zeit nur unzureichend beschrieben: So seien die „Modernen Amoretten“ „einfach Fenster in eine Fantasiewelt [,die] als Bilder wirken“⁶⁷ oder die „Wand sollte durch die Gemälde keinesfalls illusionistisch aufgerissen, sondern lediglich dekorativ bereichert werden.“⁶⁸ Erst in jüngerer Zeit findet die gestalterische Ambivalenz der „Amoretten“ – die durch eine sinnverwirrende Fusion von Bildfläche und -illusion geprägt sind – vereinzelt Erwähnung.⁶⁹ Diese Bildästhetik lässt sich am eindrucklichsten anhand der Eingliederung des Triptychons in die Wandgestaltung erkennen, in der die Tafeln einerseits durch den Goldgrund und die volumen- sowie körperlosen Amoretten wie flache Bilder erscheinen, andererseits durch die kontinuierlich über das gesamte Triptychon laufende Landschaftszone den Eindruck eines illusionistisch-tiefenräumlichen Bildraums erzeugen. Ebenfalls wird durch das Blätterwerk, das im Architekturentwurf in der oberen Gesimszone über dem Mittelbild aus der Architektur herauszubrechen scheint, die Flächigkeit der Malerei in Frage gestellt. In dieser Hinsicht beweist Makart neben einer extravaganten Farbgestaltung sein Talent, ein Werk zu schaffen, das die Grenze zwischen Bildillusion und -dekoration effektiv und sinnverwirrend verwischt.

⁶⁵ Vgl. Renata Kassal, Studien zu Hans Makart, Diss. (unpubl.), Universität Wien 1971, S. 19.

⁶⁶ Vgl. Tanja Ebner/Nikolaus Schaffer, Hans Makart. Gemälde, in: Erich Marx/Peter Laub (Hrsg.), Hans Makart. 1840-1884, Salzburg 2007, S. 220.

⁶⁷ Frodl 1974, S. 13.

⁶⁸ Werner Kitlitschka, Die Malerei der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1981, S. 117.

⁶⁹ Vgl. Ebner/Schaffer 2007, S. 221.

3.2 Die Amoretten-Ikonografie. Von herzigen Putti zu modernen Zeitgenossinnen

Nach den formalästhetischen Beobachtungen soll im Folgenden der Frage nach dem Bildsujet nachgegangen werden. Wie der Titel bereits vermuten lässt, bezog sich Makart mit seinen Kindergruppen auf die Tradition der Putten- bzw. Amoretten-Ikonografie, die er an entscheidender Stelle umfassend umwarf.

-Tradition der Amoretten-Ikonografie-

Das Amoretten- und Puttomotiv, dessen Genese bis in die Antike zurückreicht, war insbesondere im Barock ein weitverbreitetes Sujet.⁷⁰ Der flämische Maler Peter Paul Rubens (1577-1640) verlieh den mythologisierenden Kinderdarstellungen eine „leibhafte Realität und naturhafte Kindlichkeit“⁷¹. Das „Venusfest“ (Abb. 15), in dem die keusche Liebe und das triebhafte Begehren durch Putti- bzw. Satyrn-Gruppen verkörpert werden, zeigt anschaulich jene barocke Leiblichkeit, die im Verlauf des 18. Jahrhunderts einer wesentlich dekorativ-entkörperlichten Figurenbildung wich.⁷² Auf ikonografischer Ebene begann die mit den Amoretten bzw. Putti verbundene christliche Allegorik sich – wie bereits einführend beschrieben (Vgl. S. 6-7) – um 1800 aufzulösen, was es den Kunschtchaffenden ermöglichte, ihre eigenen modernen Inhalte durch die vormals sakrale Ikonografie auszudrücken.⁷³ Auf die in der Romantik aufkommende Faszination für das mit den Idealen der Aufklärung brechende kindliche Irrationale und Unbewusste folgte im Verlauf des 19. Jahrhunderts eine allegorische Idealisierung der Kindheit, die bei Feuerbach anschaulich wird. Dieser berief sich in „Badende Kinder“ (Abb. 16) zwar auf die barocken Vorbilder, streifte deren Vitalität jedoch zugunsten einer melancholisch-würdevollen Handlungsarmut, friesartigen Komposition und statuarischen Ruhe ab. Feuerbachs Werk fand in den 1860er Jahren Eingang in die Schack-Sammlung, wo sich Makart von der „Verbindung von pflanzlichen und figürlichen Elementen“⁷⁴ inspirieren lassen konnte.⁷⁵ In Entwurfsarbeiten wie „Amor und Psyche“ (Abb. 17) äußerte sich bereits

⁷⁰ Zur Ikonografie-Genese vgl. Wilhelm Messerer, *Kinder ohne Alter. Putten in der Kunst der Barockzeit*, Regensburg 1962.

⁷¹ Ebd., S. 57.

⁷² Vgl. ebd., S. 57-65.

⁷³ Anschaulich wird die neue ikonografische Aufladung bei Philip Otto Runge (1777-1810) (*Der (kleine) Morgen*, 1808, Öl auf Leinwand, 109 x 85,5 cm, Hamburger Kunsthalle), der die christliche Ikonografie der Amoretten – in denen er Cherubim, Christusknaben, Erosen und pagane Naturwesen zusammenführte – auf ein polyvalentes Konzept erweiterte. Vgl. Wolf 2002, S. 187-188.

⁷⁴ Heinzl 1971, S. 88.

⁷⁵ Vgl. Frodl 1974, S. 34.

Makarts beginnendes Interesse für das Amoretten-Sujet, wobei er die „unschuldigen herzigen Putti der akademisch-allegorischen Malerei“⁷⁶ eines Feuerbachs in sinnlich-barocke, „temperamentvolle Naturwesen“⁷⁷ zurückverwandelte. Überhaupt zeichnet sich in den „Modernen Amoretten“ Makarts *Faible* für die Barockkunst ab, die im späteren Werk zum bestimmenden Dreh- und Angelpunkt werden sollte, sodass Werner Kitlitschka den Maler als wesentlichen Impulsgeber für den Wiener Neobarock betitelt.⁷⁸ Die „Modernen Amoretten“ offenbaren viele gestalterische Berührungspunkte zur Barockkunst und vor allem zu Rubens: Hierbei sei insbesondere auf den Kolorismus verwiesen, der seit den *belgischen Bildern* in die deutsche Malerei Einzug hielt, sowie auf den malerischen, gegen das akademische Primat des *Disgnos* gerichteten Malduktus und eine fließende Bewegungsdynamik – alles Gestaltungselemente, die in den „Amoretten“ eine (neu)barocke Sinnlichkeit suggestiv erfahrbar machen.⁷⁹ Deutliche Differenzen zeigen sich hingegen in der Figurenbildung, die bei Makart wesentlich dekorativ-flächiger ausfällt.⁸⁰

Neben dem Amoretten-Sujet erscheinen auch andere thematische Vorlagen als mögliche Inspirationsquellen. So besaßen insbesondere in der spätromantischen Tradition stehende Märchen- und Sagendarstellungen zu Makarts Zeit große Popularität, wovon Ernest-Auguste Gendrons (1817-1881) Darstellung der deutschen Undine-Sage zeugt (Abb. 18) oder der „Elfentanz im Erlenhain“ (Abb. 19) von Moritz von Schwind (1804-1871), dessen Reigen schwereloser Naturgeister sowie die schablonenhafte Hintergrundgestaltung in den „Modernen Amoretten“ widerhallen.

-Amoretten als *weltliche* Zeitgenossinnen-

Diese Amoretten- und Märchenwelt erfährt bei Makart eine spannungsreiche Aktualisierung durch die antiken, barocken und zeitgenössischen Kostüme der weniger kindlichen, als vielmehr bereits pubertierenden Amoretten, die nach Mode des 19. Jahrhunderts frisiert und geschminkt sind.⁸¹ Dabei stellt Makarts moderne Aktualisierung von tradierten Sujets kein völliges Novum seiner Zeit dar, sondern lässt sich bereits bei anderen Kunstschaaffenden beobachten: So schuf Victor Müller (1830-1871) mit „Schneewittchen“ (Abb. 20) eine

⁷⁶ Ebner/Schaffer 2007, S. 216.

⁷⁷ Ebd., S. 216.

⁷⁸ Vgl. Kitlitschka 1981, S. 116.

⁷⁹ Vgl. Bettina Weitner, *Das Kostüm bei Hans Makart. Seine Auseinandersetzung mit Historie in Malerei, Theater, Festzug und Künstlerfest*, Diss., Universität Bonn 2015, München 2017, S. 63.

⁸⁰ Vgl. Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten*, Berlin 1900, S. 391.

⁸¹ Vgl. Weitner 2017, S. 63.

Märchendarstellung, indem keine direkt aus der gleichnamigen Erzählung entnommene Szene illustriert wird, sondern durch die pastose Farb- und verwischende Lichtgestaltung eine poetische und bedeutungsoffene Märchenszene vor Augen geführt wird.⁸² Hervorzuheben ist dabei insbesondere das in zeitgenössischer Mode gekleidete und im Gegensatz zur literarischen Vorlage blonde Schneewittchen, das in seiner Erscheinungsweise Ähnlichkeiten mit Müllers Malerschülerin Bertha Gerson aufweist. In dieser Durchdringung von Märchen und Moderne zeigt sich die Parallele zu Makart.

Wenngleich Makarts Amoretten in ihren Handlungen weiterhin tradierten Putto-Darstellungen entsprechen, strahlen sie in ihrer damenhaften *Coolness*, den „theatralen Haltungen, den delikaten Berührungen und Blickkontakten“⁸³, eine für die damalige Zeit schockierende Sinnlichkeit und Frivolität aus.⁸⁴ Gerade die Anwesenheit der zeitgenössischen Mädchen unter den nackten oder nur leicht bekleideten Fabelwesen demaskieren die zeitlos-idealen Amoretten und lassen sie als kostümierte Schauspielerinnen erscheinen. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf den Rückenakt in der vordersten Ebene der rechten Seitentafel verwiesen, dessen Gesäß geschickt durch Pflanzenwerk verdeckt ist und jene Nacktheit vor Augen führt, die bei den modernen Figuren durch pikante Rückenausschnitte und ärmellose Kleider angedeutet ist (Abb. 12).⁸⁵

3.3 In der Fläche gedacht. „Moderne Amoretten“ als Kompositbild

Neben den kreativen Rückgriffen auf die Amoretten-Ikonografie zeichnet sich Makarts Werk durch die Integration weiterer Bildtraditionen und Kunstmoden aus, mit denen die „Modernen Amoretten“ auf die Sehgewohnheiten des damaligen Publikums „höchst exotisch und sensationell modern“⁸⁶ wirkten.

⁸² Vgl. Evelyn Lehmann, *Der Frankfurter Maler Victor Müller. 1830-1871*, Frankfurt am Main 1976, S. 176-181.

⁸³ Martina Sitt/Marvin Altner, *Makarts Frauengestalten. Repräsentantinnen der bloßen Sinnlichkeit oder Akte der akademischen Form?*, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), *Makart. Maler der Sinne* (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 70.

⁸⁴ Die erwachsene Physionomie der Kinder scheint bereits in einem frühen Doppelporträt von Ida und Risa Rüsse-mayer (1865, Öl auf Leinwand, 77,5 x 103 cm, Salzburg Museum) angelegt, auf dem die mit erstem Gesichtsausdruck und in prächtigen Gewändern gekleideten Kinder wie „hochmütige Prinzessinnen in einer schwer beladenen Erwachsenen-Umgebung“ (Ebner/Schaffer 2007, S. 208.) inszeniert werden – eine Darstellungsweise, die von der damals konventionellen Porträtfotografie übernommen scheint, in der Kinder wie kleine Erwachsene abgebildet wurden. Vgl. Ebner/Schaffer 2007, S. 208.

⁸⁵ Vgl. Sitt/Altner 2011, S. 70.

⁸⁶ Lehmann 2007, S. 134.

–„Moderne Amoretten“ als Ausstattungsmalerei–

In dem zum Triptychon gehörenden Wanddekorationsentwurf (Abb. 14) äußert sich bereits früh Makarts Werk werkbezeichnendes Charakteristikum, das Einzelbild architektonisch zu erweitern und „als Teil eines dekorativen Ganzen“⁸⁷ in seinen opulenten Umraum zu integrieren.⁸⁸ Deutlich wird hierbei Makarts Auseinandersetzung mit der Tradition der Ausstattungsmalerei, wobei der bereits erwähnte Schwind und Eugen Napoleon Neureuther (1806-1882) relevante Vorbilder darstellen.⁸⁹

Bei Neureuthers „Blüte der Kunst in München“ (Abb. 21) handelt es sich um einen Wanddekorationsentwurf, der dem bayerischen König Ludwig I. als Förderer der Kunst gewidmet ist. Münchens Kulturgrößen stehen in einer fantastischen Triumphbogenarchitektur, die den Ausblick auf München freigibt. Um das „real zu denkende“⁹⁰, illusionistisch-tiefenräumliche Bildzentrum, in dem die Künstlerpersönlichkeiten stehen, sind angrenzende Architekturrahmungen angefügt. Diese veranschaulichen Leben und Werk der Dargestellten, huldigen den verschiedenen Kunstgattungen und verweisen auf relevante Künstlervorbilder aus der Vergangenheit. Hinsichtlich dieses Aussagegehalts entspricht Neureuthers Werk dem im 19. Jahrhundert entstehenden Kunstgeschichtsbildes, das die Historie der Kunst nacherzählt und „die Fülle der Geschichte [,] widerstrebende Tendenzen, Entwicklungen und Resultate“⁹¹ illustriert.

Zwar ist anzunehmen, dass Makart die „Scheinbühne und spielerischen Arabesken“⁹² des zeitgleich an der Münchner Kunstgewerbeschule tätigen Neureuthers rezipierte, doch

⁸⁷ Elke Doppler, „ich male meine Bilder am liebsten mit Rücksicht auf eine architektonische Umgebung (...)“. Hans Makart als Ausstattungskünstler, in: Renata Kassal-Mikula (Hrsg.), Hans Makart. Malerfürst (Ausst. Kat., Historisches Museum der Stadt Wien, 2000), Wien 2000, S. 74.

⁸⁸ Makarts Historiengemälde sind „häufig in mehrteiliger oder zyklischer Form realisiert – offenbar, um solcherart die Schnittstelle zu den Kontexten der jeweiligen Ausstattungen funktionsfähig zu halten. In diesem Sinne stellt auch die isolierte Suche nach den Spezifika der »Historien« Makarts ein methodisches Problem dar, da auf diese Weise das dezidiert auf die Realisierung im (halb-)öffentlichen Raum und eine »kalkulierte Zugehörigkeit zum dicht staffierten Interieur« [zitiert nach Monika Steinhauser, Hans Makart. Triumph einer schönen Epoche. Zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 23.6 bis 17.9.1972, in: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, 26. Jahrgang, Juni 1973, Heft 6, S. 167] ausgerichteten Œuvre des Malers zu wenig Berücksichtigung finden würde.“ Telesko 2011, S. 44.

⁸⁹ In der Literatur wurde wiederholt der Einfluss beider Künstler auf Makart hervorgehoben, wobei die oftmals nur oberflächlich diskutieren Bezugspunkte im Folgenden zusammengefasst und weiter ausformuliert werden sollen. Vgl. Kassal 1971, S. 15 u. vgl. Frodl 1974, S. 35 u. vgl. Werner Hofmann, Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998, S. 233. u. vgl. Thomas Wiercinski, Makart und die Münchner Schule, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 107-108.

⁹⁰ Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh., Berlin 1985, S. 111.

⁹¹ Busch 1985, S. 113.

⁹² Hofmann 1998, S. 233.

unterscheiden sich beide Werke formalästhetisch: Wenn Neureuthers Architekturprospekt verschiedene Realitätsebenen miteinander vereint, so werden das real dargestellte München und die Rahmenepisoden voneinander getrennt. Anders als bei Neureuther präsentieren die „Modernen Amoretten“ keinen auf Übersichtlichkeit konzipierten, klassisch-illusionistischen Ausblick in eine ideal-utopische Vergangenheit,⁹³ der durch eine klare Rahmung eingerahmt wird, sondern zeichnen sich durch eine sinnverwirrende Durchdringung von flächiger Wanddekoration und tiefenräumlicher Illusion aus.

Hinsichtlich dieses ambivalenten Flächenparadigmas weisen die „Amoretten“ vielmehr eine Entsprechung mit dem Werk von Schwind auf. In dessen „Symphonie“ (Abb. 22) – einem Wanddekurationsentwurf für ein Musikzimmer – schildert der Maler die Episoden einer selbsterdachten Liebesgeschichte. In einer massiven, mit Grisaille-Reliefs und Architekturelementen gestalteten Rundbogenarabeske sind die Szenen übereinander gereiht: Im unteren tiefenräumlichen Bildfeld entbrennt während eines Konzerts die Liebe des jungen Paares. Darüber folgt eine im Stil pompejanischer Reliefmalerei mit Tageszeiten-Tondi dekorierte gelbe Wandfläche, in deren Mitte die Begegnung der von Anstandspersonen begleiteten Liebenden als gerahmtes Bild eingesetzt ist. Der Maskenball, auf dem das Paar sich die Liebe gesteht, erscheint derweil als in die Reliefwand eingelassene Öffnung, in der einzelne Personen den Grenzbereich des Pflanzenrahmens überschreiten und die illusionistische Grenze zwischen Bildraum und Wanddekoration verwischen. Im obersten Register findet die „Symphonie“ ihr biedermeierliches *Happy End*. Dieses Bildfeld ist in den Halbkreisbogen eingespannt und wirkt durch den zweiten Rahmen wie ein auf die Wandfläche appliziertes Bild. Ebenfalls findet sich bei Schwind eine Modernisierung tradiertter Allegorien wieder, wenn er die Keuschheit des Biedermeier-Liebespaares durch zwei gekettete Arabesken-Amoretten visualisiert.

Schwinds Ausstattungsmalerei erweist sich demnach als ein formalästhetisch-komplexes, verschiedene Realitäts-, Allegorie- und Zeitebenen verdichtendes Prospekt,⁹⁴ auf das sich Makart hinsichtlich der Formalästhetik und der Durchmischung von zeitgenössischer Realität und tradiertter Allegorie beziehen konnte. Wie in seiner Auseinandersetzung mit der tradierten Amoretten-Ikonografie, entwickelte Makart einen mit Arabesken und Requisiten reichhaltig ausgestatteten Architekturentwurf, doch vermittelt dieser keine – wie noch bei Neureuther und Schwind – bilderzählerische, allegorische oder symbolische Aussage. In der rätselhaft-sinnlichen, aber letzten Endes inhaltlich indifferenten Amoretten-Aktualisierung

⁹³ Vgl. Busch 1985, S. 111.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 104.

steht Makarts Werk im Kontext der spätromantischen Ausstattungsmalerei, die häufig Märchen und Sagen thematisierte und in der eine allgemeine Tendenz zum Idyllischen deutlich wird.⁹⁵

-Weitere Inspirationsquellen-

Makarts „Moderne Amoretten“ beweist darüber hinaus den Einfluss weiterer Kunst- und Modetrends: So wird in seiner vor historischen Stilen strotzenden Wandgestaltung der beginnende Einfluss des historistischen Dekorations- und Inneneinrichtungsstils offensichtlich, der – von den Schriften des Architekten und Kunsttheoretikers Gottfried Sempers (1803-1879) ausgehend – sich seit den 1850er Jahren in München entwickelte und durch eine Vorliebe für ein warm- und brauntoniges Kolorit, illusionistische Effekte sowie durch eine Appropriation von Motiven und Stilelementen aus der deutschen Renaissance auszeichnete.⁹⁶

Gleichmaßen vorbildlich erscheint die zeitgenössische Bühnengestaltung, die – wie bereits erwähnt – für Makarts Lehrer Piloty eine wichtige Inspirationsquelle darstellte. In der Literatur wird insbesondere auf Angelio Quaglios II. (1829-1890) und Heinrich Dölls (1824-1892) entworfene Bühnenbilder für die 1867 – und damit nur ein Jahr vor den „Modernen Amoretten“ – in München uraufgeführte Oper „Tannhäuser“ von Richard Wagner (1813-1883) verwiesen.⁹⁷ Zieht man den Vergleich zwischen dem „Amoretten“-Wald und Dölls Entwurf der Venusgrotte (Abb. 24) erscheinen das satte Kolorit, die ornamentalen Naturderivate und die Kulissenhaftigkeit deckungsgleich. Diese Ästhetik des Theaters und der Oper sollte zur wichtigen Inspirationsquelle für Makart werden. Bezüglich der tropischen Vegetation, die in den Bühnenbildern und den „Modernen Amoretten“ zu finden sind, ist darauf hinzuweisen, dass jene „Exotismen [...] in der bildenden Kunst, in der Architektur und im Alltag des 19. Jahrhunderts allgegenwärtig“⁹⁸ waren und für Makart eine weitere Inspirationsquelle darstellten.

⁹⁵ Andrea Gott dang verweist hierbei auf die Absage an dramatische Handlungshöhepunkte und Schlüsselmomente und eine Fokussierung auf die Wiedergabe einer *verwunschenen* Atmosphäre und kompositionellen Rhythmik – Merkmale, die bspw. anhand Edward von Steinles (1810-1886) „Schneeweißchen und Rosenrot“ (1868, Aquarell, Privatbesitz) deutlich werden. Vgl. Andrea Gott dang, Mehrfeldbilder – Vom Großprojekt zum Galeriebild, in: Herbert W. Rott/Ulf Sölter (Hrsg.), Erzählen in Bildern. Edward von Steinle und Leopold Bode (Ausst. Kat., Schackgalerie, München 2018; Clemens Sels Museum, Neus 2018), München [u. a.] 2018, S. 51-52.

⁹⁶ Vgl. Kassal 1971, S. 12-13.

⁹⁷ Vgl. ebd., S. 15 u. Frodl 1974, S. 35.

⁹⁸ Katherina Lovecky, Hans Makart – ein Wagner der Malerei?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 183.

Ebenso wird in der Literatur darüber diskutiert, ob die scherenschnittartige Vegetation, die vor dem Goldgrund als „ornamentale Flächenmusterung“⁹⁹ wirkt, als eine frühe Rezeption japanischer Holzschnitte zu bewerten sei.¹⁰⁰ Diese hätte der Maler durchaus während seiner Besuche auf der Pariser Weltausstellung von 1862 rezipieren können.

Der das Bild beherrschende Goldgrund sowie das Triptychon als Typus sind ebenfalls in der Kunst des 19. Jahrhunderts häufig rezipierte Bildtraditionen, die bei Makart umgewandelt wurden: Der in der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst mit einer transzendentalen Symbolik verbundene Goldgrund wurde in der religiösen Malerei der Nazarener aufgegriffen.¹⁰¹ Diese Hinwendung zur mittelalterlichen Kunst beeinflusste auch die Präraffaeliten in England, wo bspw. Ford Madox Brown (1821-1893) sich – in Korrespondenz mit der damaligen Mittelaltersehnsucht – von der altniederländischen Sakralkunst und der Malerei der deutschen Nazarener inspirieren ließ und mit seinem goldenen Triptychon „The Seeds and Fruits of English Poetry“ („Ursprung und Blüte der englischen Dichtkunst“; Abb. 25) die Poesie seines Heimatlandes sakral verehrt.¹⁰² Makart adaptierte zwar den Goldgrund, der die Amoretten-Welt in eine pseudo-sakrale Atmosphäre taucht, jedoch lediglich einen profanisierten, visuell spektakulären „Buntheitseffekt“¹⁰³ darstellt.

Gleiches gilt für den Bildtypus des Triptychons, das über Jahrhunderte hinweg im sakralen Kontext genutzt und im Verlauf des 19. Jahrhunderts als *Pathosformel* auf neue Bildinhalte überführt wurde.¹⁰⁴ So verwendete bspw. Schwind in seinem „Beethoven-Triptychon“ (Abb. 23) die Bildformel, um das Genie des romantisch verklärten Komponisten – den der Tod eines Mädchens zur musikalischen Komposition anregt – religiös aufzuladen.¹⁰⁵ Derweil hat das Triptychon bei Makart jegliche ernsthafte Sakralität verloren: Zwar spielt das Triptychon weiterhin auf die frühere Funktion an und verleiht – wie bereits betont – den Bildtafeln eine pseudo-religiöse Aura, doch wird hierbei lediglich Makarts künstlerische Freiheit augenscheinlich, sich spielerisch aus dem Schatz der Bildtraditionen zu bedienen.

⁹⁹ Kassal 1971, S. 17.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 16-17 u. vgl. Fordl 1974, S. 34-35 u. vgl. Nikolaus Schaffer, Das große Liebesspiel. Ein Versuch über Hans Makart – unter besonderer Berücksichtigung seiner Kritiker, in: Erich Marx/Peter Laub (Hrsg.): Hans Makart. 1840-1884, Salzburg 2007, S. 106. In seinem späteren Werk setzte sich Makart vermehrt mit japanischen Motiven auseinander (Die Japanerin, Öl auf Leinwand 1875, 141 x 92,5 cm, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz).

¹⁰¹ Vgl. Thomas Zaunschirm, „Der Sieg des Lichts“ – Bemerkungen zu Makarts Kolorit, in: Alte und moderne Kunst, Band 21, Heft 147, 1976 u. vgl. Frank Büttner/Andrea Gott dang, Einführung in die Malerei. Gattungen, Techniken, Geschichte, München 2012, S. 57-58.

¹⁰² Vgl. Frodl/Frodl 1996, S. 142.

¹⁰³ Zaunschirm 1976, S. 4.

¹⁰⁴ Vgl. Klaus Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959.

¹⁰⁵ Vgl. Werner Telesko, „[...] dem Auge keine Ruhe geben [...]“ Mediengeschichtliche Anmerkungen zu den Visualisierungen Beethovens, in: Ders./Susana Zapke/Stefan Schmidl (Hrsg.), Beethoven visuell. Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten, Wien 2020, S. 17-18.

Ebenso verliert das Triptychon – das in seiner Hierarchisierung von Haupt- und Nebenszenen für eine erzählerische Abfolge prädestiniert ist – seine narrative Funktion, da es allein als Wanddekoration dient.

3.4 „Moderne Amoretten“ als enigmatische Dekoration

Nach dem bisher Festgestellten wird deutlich, wie stark sich Makart von der bisherigen Historienmalerei entfernte. Bereits auf formalästhetischer Ebene fällt auf, dass Makart keine realistisch anmutende Bildräumlichkeit, kein simples bildillusionistisches *Fenster* kreierte und ebenso eine veristische Figurendurchbildung vermied. Vielmehr lassen sich die „Moderne Amoretten“ als artifizielle „Kompositbilder“¹⁰⁶ beschreiben, in dem eine Vielzahl von Bildtraditionen, aus der alten Kunst entlehnte Sujets und Stile, wie auch zeitgenössische Moden in einer sinnverwirrenden Ausstattungsmalerei zusammenflossen. Es wird offenbar, dass Makart die bereits in seinem Frühwerk gewonnene, „neue malerische Freiheit“¹⁰⁷ gegenüber dem Bildgegenstand weiterführte: Während Rubens die mythologischen Figuren als traditionelle Allegorie der keuschen und triebhaften Liebe darstellte, Schwind mit seinem „Elfentanz“ „Naturscenen [sic] durch Gebilde des Volksglaubens belebt“¹⁰⁸ und in der „Symphonie“ eine Liebesgeschichte visualisiert, Feuerbach seine idealistische Programmatik umsetzte, oder in der spätromantischen Ausstattungsmalerei populäre Märchen- und Sagen illustriert wurden, streifte Makart – der nach seiner Ausbildung bei Piloty für keinen Auftraggeber produzierte und in der Themenwahl sowie Ausführung frei war¹⁰⁹ – jegliche „Bindung an konkrete literarische Vorlagen“¹¹⁰ ab und schuf ein bedeutungsoffenes Werk, in dem er die Amoretten-Ikonografie, mythologische Fabelwesen und als neubarock-moderne Zeitgenossinnen amalgamierte.¹¹¹ Weder wird dabei die genaue Funktion des Triumphzuges noch die Identität der Hauptfigur auf der Sänfte durch exakte Attribute oder etwaige Hinweise eindeutig identifizierbar. Ebenso enigmatisch erscheinen die verstreuten Bildrequisiten sowie

¹⁰⁶ Sitt/Altner 2011, S. 70.

¹⁰⁷ Frodl 1974, S. 34.

¹⁰⁸ Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hrsg.), Gemäldekatalog. Schack-Galerie. Textband, (Slg. Kat., Bayerische Staatsgemäldesammlungen), München 1969, S. 369.

¹⁰⁹ Vgl. Frodl 1974, S. 34.

¹¹⁰ Telesko 2011, S. 39.

¹¹¹ Trotz der unmissverständlichen Erotisierung der thematischen Vorlagen, durch die Makart zweifelslos auf der Kunstausstellung herauszustechen suchte, sollte seine moderne Anverwandlung – wie in der Literatur bereits richtiggehenden betont wurde – nicht allein als provozierende Degradierung oder humoristische Persiflage interpretiert werden, da die codierten Farben (Goldgrund, barocke Koloristik), die Bildgegenstände (bspw. Triumphzuggruppe, antikisierende Nacktheit) oder der Bildtypus des Triptychons das Werk konstitutiv in eine kunsthistorische Tradition verorten. Vgl. Sitt/Altner 2011, S. 70.

der im Architekturentwurf integrierte Architektur- und Arabesken-Apparat, der keine Verweisfunktion erfüllt, sondern vielmehr auf eine allegorische Bedeutung anspielt. Ebenso sinnverwirrend ist die formalästhetische Gestaltung, die darauf ausgelegt ist, die rezeptionsästhetische Grenze zwischen illusionistischer Bildräumlichkeit und flächiger Dekoration effektiv zu verschleiern. Die künstlerische Programmatik der „Modernen Amoretten“ liegt somit darin, dass es sich weder um ein inhaltlich noch um ein formal verständliches, leicht zu erschließendes Bild handelt, sondern um ein visuell-neuartiges, sinnlich-rätselhaftes, moralisch provozierendes, mit Tradition und Innovation spielendes Bildwerk. Viele dieser Charakteristika sollten in der nur wenige Monate später entstandenen „Pest in Florenz“ fortgeführt und radikalisiert werden.

4. „Pest in Florenz“ (1868)

Auf drei querformatigen Bildtafeln präsentiert Makarts „Pest in Florenz“ (Abb. 26, 28-33¹¹²) ein im bräunlich-dunklen Gesamtton gehaltenes Panorama der Erotik und Begierde, der lasziven Ausgelassenheit und impulsiven Gewalt. In dieser chaotischen Szenerie, die einerseits an ein orientalisches Badehaus erinnert, andererseits Assoziationen an ein antikes Theater, einen Kirchenraum oder paganen Tempel weckt, geht eine nicht zu erfassende Anzahl an fantasievoll kostümierten und unbekleideten Figuren im fahlen, von einzelnen Schlaglichtern erhellen Dunkel ihrem orgiastisch-impulsiven Treiben nach. Mächtige rote Stoffdraperien wallen im Hintergrund während in intensiven Farben strahlende Früchte-, Tier- und Blumenstillleben den schmalen Vordergrundstreifen bedecken.

Wie bei den „Modernen Amoretten“ konzipierte Makart die „Pest in Florenz“ als Teil einer Wanddekoration (Abb. 27). Funktioniert der „Amoretten“-Entwurf noch als sinnverwirrende, dennoch flächige Wandgestaltung, imaginierte sich Makart nun ein mysteriöszwielichtiges Tropenhaus bzw. einen Wintergarten; eine zu der Zeit Neuheit.¹¹³ Die Bildtafeln sind von einer mit Säulen und Porträtbüsten bestückten Architektur eingerahmt und werden mittig von einer Skulpturengruppe bekrönt, die an Michelangelo Buonarrois (1475-1564) „Brügger Madonna“¹¹⁴ erinnert.¹¹⁵ Da nicht anzunehmen ist, dass Makart eine tatsächliche Umsetzung anstrebte, besteht dessen Funktion vielmehr darin, die „morbidschwüle Atmosphäre“¹¹⁶ seines Triptychons durch die exotische Räumlichkeit ins Fantastische zu steigern. Wie bei den „Amoretten“ durchdringen sich Raum und Bildtafeln, deren Grenzen durch die direkt unter den Bildwerken angesetzte Vegetation verwischt werden.

¹¹² Bei der heutigen Begutachtung der Gemälde ist zu berücksichtigen, dass die Farbe häufig stark nachdunkelte und man daher annehmen muss, dass Makarts Bilder zu ihrer Entstehungszeit ein anderes Seherlebnis boten. Aufgrund des Nachtdunkelns sind zeitgenössische fotografische Reproduktionen von Ludwig Angerer (1827-1879) in das Abbildungsverzeichnis eingefügt, auf denen besonders dunkle Partien deutlicher zu erkennen sind.

¹¹³ Der im Auftrag Ludwigs II. ab 1869 erbaute Wintergarten in der Residenz zeigt eine vergleichbare programmatische Steigerung ins Fantastische. Das den Wintergarten bestimmende „Dekorationsprinzip des dichten Füllens“, bei dem „die einzelnen Pflanzen [...] weniger wichtig [sind], als die dschungelartige Massierung, die zu größeren Einheiten“ (Norbert Knopp, *Gestalt und Sinn der Schlösser König Ludwigs II.*, in: Martin Gosebruch/Lorenz Dittmann (Hrsg.), *Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag* am 3. März 1970, Köln 1970, S. 344.) zusammengezogen sind, findet sich auch in Makarts auffächernden Kompositionsgestaltung, wie auch in der Dekoration seines Wiener Ateliers wieder.

¹¹⁴ Michelangelo Buonarrois, *Brügger Madonna*, 1501-1606, Liebfrauenkirche, Brügge.

¹¹⁵ Vgl. Frodl 1974, S. 35.

¹¹⁶ Reinhard Steiner, *Lockung des Abgrunds. Hans Makart als Maler der Décadence*, in: *Pantheon*, 52, 1994, S. 125.

4.1 Visuelle Überforderung als Gestaltungsprinzip

Anders als die „Modernen Amoretten“, die noch durch eine kompositorische Rhythmik bestimmt sind, lässt sich Vergleichbares nicht über die „Pest in Florenz“ sagen. So verwirrend wie der Tropenwald im Architekturentwurf erscheint, so konfus wirkt die Gestaltung des Triptychons, das aufgrund der identischen Bildformate wie ein Bilderfries anmutet. Dieses Format lief mit einer immensen Breite von sieben Metern und bei einer Höhe von nur einem Meter den damals geläufigen Leinwänden-Formaten demonstrativ zuwider.¹¹⁷ Um die im Vergleich zur großformatigen Historienmalerei wimmelbildartigen Figurenszenen adäquat betrachten zu können, sind die Betrachtenden gezwungen, nah an die Tafeln heranzutreten. Dabei erweckt der mit Muscheln besetzte Beckenrand der Mitteltafel den Eindruck, direkt vor dem Panorama zu stehen. So streift der Blick ohne festen Halt über die *cinemascope* Leinwand, sodass sich schnell ein Gefühl der visuellen Überforderung einstellt.

Hinsichtlich der Komposition sind die drei Bildtafeln äußerst uneinheitlich konzipiert: So ist das linke Seitenbild durch eine Statik und Isolation geprägt, wobei isolierte Figurengruppen vor und auf einer Treppenarchitektur gestellt sind. Dem gegenüber sind im Mittelbild die dicht um das Wasserbecken gedrängten Figuren zu einem rhythmisch in die Höhe aufsteigenden Körperkonglomerat verschmolzen. Eine sich im Wasserbecken lasziv räkelnde Badende bildet das Bildzentrum und wird von einem Kranz elliptisch angeordneter Figuren eingerahmt. In der rechten Seitentafel wirkt ein die Figuren nach rechts reißender Sog; eine Bewegung, die durch die diagonal fluchtende Säulenreihe aufgegriffen wird.

Bewahren die Amoretten vor dem monochromen Goldgrund noch eine gewisse Plastizität, verschleiern die folienhaft auf dem dunklen Hintergrund applizierten Figuren nun gänzlich eine logische Erfassung des Raumes. Indem Makart die einzelnen Figuren in Zweier- bzw. Dreierpaare zusammenbindet, wirken diese als sich gegenseitig verdrängende Formen. Somit konnte Makart alles, was ihm „zur Erzielung einer spezifischen optischen Wirkung nicht dienlich“¹¹⁸ war, vermeiden; insbesondere sei auf die rudimentäre Wiedergabe der Füße und Hände hinzuweisen, die es dem Maler erlaubte, die Figuren optisch zu fusionieren. Ein Desinteresse an der Wiedergabe einer konkreten „Standfestigkeit“¹¹⁹ und plausiblen Anatomie wird anhand der anatomisch überdehnten Badenden augenscheinlich, die – wie ihr „Amoretten“-Pendant auf der Sänfte – gleichzeitig zu liegen und zu stehen scheint.

¹¹⁷ Vgl. Kassal 1971, S. 25.

¹¹⁸ Ebd., 26.

¹¹⁹ Ebd., S. 26.

Wie die Figuren erscheint der Bildraum als unzusammenhängende Collage von unverbundenen Hintergrundfolien, in der die Säulenreihen, die Theateranlage, die sakral anmutende Triumphbogen- und Kuppelarchitektur sowie die goldverzierten Wandelemente keine bildräumliche Einheit erzeugen. Demgegenüber wirkt der Vordergrundstreifen als ein kontinuierlicher Bildraum, der den Bilderfries zusammenhält. Anschaulich wird dies anhand der roten Draperien und Wasserbeckenarchitektur, die sich in den angrenzenden Seitentafeln fortsetzen.

Besondere Beachtung muss Makarts charakteristischer Verwendung des Kolorits geschenkt werden, die seinen internationalen Ruf als *Farbgenie* begründete.¹²⁰ Die gemischten Rot-, Gold- und Brauntöne bilden die vorherrschenden Farbakkorde und konstituieren in ihren nuancierten Abstufungsgraden die vielbeschriebene „mysteriöse Fahlheit“¹²¹. Vergleicht man Makarts Farbgestaltung mit dem akademischen Prinzip der klar voneinander geschiedenen Lokalfarben, musste die unausgeglichene, alle Formen und Farben gleichmäßig überfließende Farbigkeit eine stimulierende Unruhe auf die Betrachtenden ausgeübt haben. Ganz im Gegensatz dazu steht das Inkarnat der hell leuchtenden Figuren und Stillleben, die weniger vom Licht angestrahlt, als vielmehr durch diesen „Leuchteffekt“¹²² wie eine künstlich überblendete Fotografie aus dem Zwielflicht herausgerissen werden. Maltechnisch zeichnet sich die „Pest in Florenz“ durch einen schwungvoll-malerischen Malduktus aus, mit dem die Figuren mittels weniger, *schmissig* gesetzter Züge skizziert werden. Ganz anders präsentieren sich derweil die akribisch-kleinteilig gemalten Stillleben, Dekorationen, Stoffmuster und die figureschmückenden Accessoires, deren Farbschichtung eine taktile Qualität besitzt. Dieser maltechnische Kontrast, der ein damals geläufiges Rezept darstellte,¹²³ evoziert eine geheimnisvolle Spannung und den Eindruck einer visuellen Bewegtheit.

Es kann somit festgehalten werden, dass Makart mit der „Pest in Florenz“ ein Bildwerk schuf, in dem er sich über eine übersichtliche Bildraumgestaltung hinwegsetzte und eine „bewusst plurizentrisch organisierte“¹²⁴ Komposition schuf, die auf eine dekorative, Verwirrung evozierende „Oberflächenmusterung“¹²⁵ abzielte. Makart hierarchisierte nicht Figuren, Stillleben und Requisiten, sondern verwob sämtliche Bildelemente zu einer Dekorationskomposition, deren kontrastreiche Beleuchtung und koloristische Finesse eine

¹²⁰ Vgl. Schaffer 2007, S. 114-118.

¹²¹ Ebd., S. 115.

¹²² Zaunschirm 1976, S. 4.

¹²³ Vgl. Fritz Novotny, Zu einem Bildnis Sarah Bernhardts von Hans Makart, in: Martin Gosebruch/Lorenz Dittmann (Hrsg.), Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, Köln 1970, S. 337.

¹²⁴ Telesko 2011, S. 40.

¹²⁵ Kassal 1971, S. 26.

unmittelbare emotional-sinnliche Wirkung ausüben. Gleichzeitig hebt die Herausstellung des bewegten sowie kleinteiligen Pinselduktus die Lebendigkeit und „Sinnlichkeit des Mediums“¹²⁶ der Malerei hervor. Die vor dieser Komposition überforderten Betrachtenden, die durch die vom Kunstwerk vorgegebene Nahsichtigkeit direkt vor dieser Bühne stehen, werden in „ein vielschichtiges Panorama an »Bildern«“¹²⁷ hineingezogen, dessen strömende Form- und Farbbewegung ohne erkennbaren Anfang und ohne Ziel dahinfließt.

4.2 Fragmentierung und Montage. Makarts Kompositionsstrategie

Dabei lohnt es sich zunächst, das Augenmerk auf eben jene „Bilder“ zu richten, aus denen Makart sein Panorama entwickelte. Bei der Rekonstruktion der Werkgenese sind die Vorstudien zur „Pest in Florenz“ von Bedeutung. Jene Entwürfe – die in Makarts Werk eine Besonderheit darstellen, da nur äußerst selten konkrete Vorzeichnungen seiner Werke bekannt sind – können dabei in zwei Stadien eingeteilt werden: Die stark beschnittenen und unsignierten Zeichnungen, die in der Grafischen Sammlung der Wiener Albertina aufbewahrt werden, zeigen grob mit Bleistiftstrichen gezeichnete Figuren, die eine erste Ideensammlung darstellen. Etliche Figuren wurden von Makart weiterentwickelt und lassen sich auf den im Stadtmuseum München aufbewahrten Zeichnungen wiederfinden. Die Figuren sind nun mit dem räumlichen Kontext verwoben. Dies kann anhand einer Wiener Zeichnung aufgezeigt werden, in der ein weiblicher Rückenakt und ein Jüngling skizziert sind (Abb. 34), derweil beide Figuren in der späteren Zeichnung mit einem zweiten Paar auf einem Bett kombiniert wurden (Abb. 35).

Besieht man sich in den finalen Gemälden die oftmals widernatürlichen und exaltierten Figurenposes, so sind diese das Ergebnis einer umfassenden Motiv-Fragmentierung aus den Vorstudien: So stammt bspw. die in *physikalisch* unmöglicher Schwebepose verrenkte Aktfigur in der Mitteltafel (Abb. 36) von einem sich innig umarmenden Figurenpaar einer Entwurfszeichnung (Abb. 37). Makart integrierte die isolierte Figur, die als ein seitenverkehrtes Gegenstück zu der unter ihr im Wasser knieenden Frau dient; die weißleuchtenden Arme beider Frauen fangen dabei die vom weißen Tuch der Badenden ausgehende Bewegungslinie auf und führen diese in einer Kreisbewegung nach oben weiter. Makart experimentierte mit dem entfunktionalisierten Figurenmotiv und integrierte dieses in eine Komposition, die seinen malerisch-sinnlich-dekorativen Vorstellungen entsprach. Dabei schreckte der Maler nicht vor

¹²⁶ Schaffer 2007, S. 114.

¹²⁷ Telesko 2011, S. 40.

auffälligen Motiv-Wiederholungen zurück: In der linken Seiten- und Mitteltafel sind am rechten Rand eine *Figura serpentinata* sowie eine Mutter-Kind-Gruppe im Vordergrund beinahe genau an der gleichen Stelle eingefügt.

Generell lassen sich Makarts Zeichnungen nicht als autonomes Werk bewerten; ihre *dienende* Funktion wurde in der Forschung bereits hervorgehoben.¹²⁸ Die vorbereitenden Zeichnungen als Gedächtnisstütze relativieren das von Makarts Zeitzeugen vielgepriesene Formgedächtnis.¹²⁹ Weiters zeigt sich, dass Makart keine konkrete Bildidee oder Gesamtkomposition vorab konzipierte, sondern das Friespanorama aus einer Vielzahl von nebeneinander existierender Einzelmotiven zu einer Montage zusammenfügte. Auch an dieser Gestaltungsweise – die man als additiven *Work in Progress* beschreiben kann – zeigt sich die Differenz zur damaligen akademischen Ausbildungspraxis, bei der durch verbindliche Vorzeichnungen die finale Bildidee bereits vor der Ausführung konkretisiert werden sollte. Diese Werkgenese wird vom Kunstkritiker Friedrich Pecht (1814-1903) bezeugt, der Makarts Zeichnungen vor der malerischen Finalisierung sah und zur Ausarbeitung ermutigte: „[Makart] zeigte [...] mir die Skizzen zu den einzelnen Gruppen der Pest, die er in den Winterabenden entworfen. Ich war so erstaunt über die Großartigkeit und Macht derselben [...], daß [sic] ich ihn lebhaft antrieb, das Ganze doch aneinander gereiht zu malen.“¹³⁰ Der Maler, der nach nur zwei Wochen „fast schon ein Drittel, drei Monate später das Ganze der zahllosen Figur zählenden, mindestens 24 Fuß langen Bildes“¹³¹ fertigstellte, bewies hier bereits seine überaus schnelle Arbeitsweise; eine Fähigkeit, für die er später berühmt werden sollte.

¹²⁸ Makarts grafisches Werk wurde zu seinen Lebzeiten niemals der Öffentlichkeit präsentiert und einzig die von Pecht erwähnten „Pest“-Vorentwürfe fanden Eingang in die zeitgenössische Rezeption. In der Forschungsliteratur setzt sich erstmals Heinrich Zimmermann mit Makarts zeichnerischen Arbeiten auseinander und beschreibt sie als „Übungen des Handgelenkes“ und „Erinnerungsbilder [...] ohne eine Spur von Erregung.“ Heinrich Zimmermann, Zeichnungen von Romako und Makart, in: Die bildenden Künste. 2. Jg., 1919, S. 64. Demgegenüber ist Gustav Künstler um eine erstmals objektive und wissenschaftliche Analyse bemüht und arbeitet Makarts Motivfindungsverfahren heraus. Vgl. Gustav Künstler, Anmerkungen zu einigen Zeichnungen Hans Makarts, in: Die Graphischen Künste N.F., 5, 1940. Im Zuge des ersten Werkverzeichnisses von Gerbert Frodl liefert Kassal eine stark an Künstler angelehnte Zusammenfassung. Vgl. Renata Kassal, Die Zeichnungen Makarts, in: Gerbert Frodl, Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974. 1984 wurde Makarts grafischem Werk erstmals eine umfassende Ausstellung gewidmet für die sich Brigitte Heinzl eingehend mit Verhältnis von Zeichnung und Malerei beschäftigt und erstmals deren künstlerischen Eigenwert unterstrich. Vgl. Brigitte Heinzl, Das graphische Werk Hans Makarts, in: Brigitte Heinzl (Hrsg.), Hans Makart. Zeichnungen, Entwürfe (Ausst. Kat., Museum Carloino Augusteum, Salzburg 1984), Salzburg 1984.

¹²⁹ „Ein hervorstechender Zug von Makart's Begabung war sein enormes künstlerisches Gedächtnis. Hierauf ruhte ein guter Theil seiner Leichtigkeit im Producieren. Er merkte und behielt alles, was er einmal gesehen hatte. Das verwickelste Ornament war er im Stande, nach flüchtiger, für die Augenzeugen kaum bemerkbarer Besichtigung, fest und charakteristisch zu reproducieren. Bildmotive wie Stoffmuster, Formen jeder Art und jeden Stils prägten sich blitzschnell seinem Gedächtnis ein und dieses stand ihm stets im vollen Umfang zur Verfügung.“ Carl von Lützow, Hans Makart. Ein Beitrag zu seiner Charakteristik, Wien 1887, S. 28.

¹³⁰ Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung, 1871, Nr. 2., 27 Band, S. 3.

¹³¹ Ebd., S. 3.

4.3 Alles nur geklaut? „Pest in Florenz“ als kunsthistorisches Panorama

Zeugt Makarts bisheriges Werk bereits von einer intensiven Auseinandersetzung mit kunstgeschichtlichen Inspirationsquellen, scheint der Maler im Falle der „Pest in Florenz“ von einer regelrechten *Zitierwut* ergriffen worden zu sein. Beinahe jede Figur, jede Bildrequisite, wie auch die Szenerien wirken wie ein paraphrasiertes Kunstzitat. Da in der bisherigen Literatur nur äußerst oberflächlich der Versuch unternommen wurde, die Wurzeln von Makarts Komposition aufzudecken, soll diesem Aspekt im Folgenden nachgegangen werden.¹³² Ebenfalls soll aufgezeigt werden, wie Makart diese Quellen in sein Werk integrierte und welches qualitative Potenzial Makarts Paraphrasen besitzen.

-Wurzeln von Makarts Bildmotiven-

Eine erste Bildtypen-Paraphrase zeigt sich anhand der stillenden Frau in der linken Seitentafel, in der das tradierte Bildmotiv der stillenden Maria anklingt. In seinem Frühwerk hatte Makart ausschnitthaft Anthonius van Dycks (1599-1641) „Die Heilige Familie in einer Landschaft“ (Abb. 38) kopiert.¹³³ Makart stellt dieser Mutter-Kind-Gruppe eine männlichen Rückenfigur zur Seite, an die sich die schemenhaft zu erkennende Frau anlehnt (Abb. 39). Mit dieser Bildparaphrase machte sich Makart ein vormals religiös konnotiertes Bildmotiv zunutze, um die ursprünglich heilige zu einer erotischen Szene umzugestalten, die einem niederländischen Genrestück entstammen könnte. Die zärtliche Hinwendung der Frau zum Mann und der Griff des Kindes an die Brust der Mutter, welche sämtliche Sakralität vergessen lassen, unterstreichen Makarts ganz und gar säkulare Neuinterpretation des vormals religiösen Bildmotivs.

Auch das zweite Kind, das im Bassin der Mitteltafel planscht, erweckt den Anschein aus einem Kunstwerk entsprungen zu sein (Abb. 40). Der präsent inszenierte Hintern des Kindes lässt an Rembrandt van Rijn (1606-1669) denken, der seinen „Ganymed“ (Abb. 41) als verängstigten, sich anpinkelnden Knaben wiedergibt.

Eine weitere bildtypologische Übernahme offenbart sich anhand eines im Schatten liegenden Paares im Mittelbild (Abb. 42). Die Figur legt eine Orientierung an Tizians „Danae“ (Abb. 43) nahe; eine mythologische Figur, die vom lüsternen, als Goldregen verwandelten Gott Zeus missbraucht wird. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts avancierte Tizians Werk zum

¹³² Die zugrundeliegenden Motivwurzeln wurde bei Kassal nur oberflächlich behandelt. Vgl. Kassal 1971, S. 28. Auch die fundiertere Analyse von Zelle lässt viele Übernahmen unerwähnt. Vgl. Karl-Günther Zelle, *Pest, Sintflut oder Todsünden? Zur Bedeutung eines Triptychons von Hans Makart*, in: *Belvedere*. Band 1, 2005.

¹³³ Hans Makart, *Schlafendes Kind*, um 1865/67, Öl auf Leinwand, 63 x 87,5 cm, Salzburg Museum.

standardisierten Typus dieser mythologischen Thematik.¹³⁴ In den finalen Gemälden werden die im Schatten nur undeutlich zu erkennenden Figuren durch die zusammengelegten Extremitäten verbunden. Anstelle eines Zeus liegt nun ein Mensch aus Fleisch und Blut neben Danae.

Neben Zitaten aus der Malerei überführte Makart auch bekannte Skulpturen-Werke in sein Bildwerk: In der rechten Seitentafel liegt ein düster dreinblickender Mann auf dem Boden; neben ihm liegt ein gezücktes Schwert (Abb. 44). Gedanklich lässt sich diese Figurenszene so mit dem rechts angrenzenden Meuchelmord in Verbindung setzen. Der Greis, dessen Bein angewinkelt ist, weist in dieser Haltung eine Ähnlichkeit mit der antiken Skulptur des „Barberinischen Faun“ (Abb. 45) auf, die seit 1830 in der Münchner Pinakothek ausgestellt war. Auch hier zeigt sich, dass Makart auf populäre Kunstzitate zurückgriff und die Pose der antiken Skulptur einerseits bewusst als solche zitierte, andererseits diese nutzte, um einen im Kampf tödlich niedergestreckten Mann darzustellen.

Gleiches gilt für die angrenzende Mordszene (Abb. 46), die Anregungen durch Bildmotive aus barocke Kampfszenen, wie bspw. den „Bethlehemitischen Kindermord“ (Abb. 47) von Rubens, erahnen lassen; ein Werk, das Makart in der Alten Pinakothek gesehen haben könnte. Die rauschhafte Gewalt der barocken Vorbilder bleibt bei Makart bewahrt, der das Figurenmotiv mit Bildrequisiten ausstattet, die dazu anregen, das Bildmotiv bilderzählerisch *weiterzuspinnen*. So lässt der auf dem Boden liegende Geldbeutel oder die vom Tisch fallenden Becher mit Würfeln an ein eskalierendes Glücksspiel in einer Schenke denken.

Neben Werken der frühneuzeitlichen Kunst lassen sich auch Bildmotive aus der zeitgenössischen Kunstproduktion in der „Pest in Florenz“ wiederfinden. So entspricht das im Mittelbild dicht beisammenstehende Paar in seiner Positionierung dem damals beliebten Fischer-Sujet (Abb. 48). Während seiner Ausbildung fertigte Makart bereits in kurzen Abständen mehrere Fischer- bzw. Nymphen-Variationen an, die eine Inspiration durch bspw. Wilhelm von Lindenschmitt (1829-1895) erahnen lassen, der Johann Wolfgang Goethes (1749-1832) gleichnamige Ballade als erotisches Rendezvous (Abb. 49) inszenierte.¹³⁵ Der Vergleich mit diesem Bild offenbart, dass Makarts in der Luft schwebende Frau (Abb. 36) auf die Frauenfigur bei Lindenschmitt rekurriert, während der sich zur Nymphe beugende Mann sich bei Makart dunkel im rechten Hintergrund abzeichnet.

Ferner zeichnet sich die „Pest“ nicht nur durch eine Appropriation einzelner Figurenmotive aus; oftmals erscheinen ganze Gemälde kompositionell oder thematisch

¹³⁴ Vgl. Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000, S. 235.

¹³⁵ Vgl. Lehmann 2007, S. 133.

übernommen: So erinnert die Szenerie der linken Seitentafel, in der sich einzelne Männer- und Frauenfiguren verführerisch aneinanderschmiegen, an barocke Tavernen- bzw. Bordell-Darstellungen. An dieser Stelle lässt sich beispielhaft „Der verlorene Sohn bei den Dirnen“ (Abb. 50) von Johann Liss (1597-1631) heranziehen, in dem der auf Abwege geratene Protagonist aus der biblischen Parabel inmitten eines feuchtföhlichen Gelages in einer Taverne zecht.

Die mittlere Tafel mag hingegen an die exotistischen Badehäuser des französischen Malers Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) erinnern, der in „Le Bain turc“ („Das türkische Bad“; Abb. 51) einen dichtgedrängten Fries lasziv-verrenkter Aktfiguren präsentiert. Auch wenn Makart große gestalterische Unterschiede mit dem Klassizisten Ingres – dessen Werk sich durch eine klare Raumstruktur und lineare Figurengestaltung auszeichnet – aufweist, könnte die Bildidee dem Österreicher durchaus als thematische und motivische Vorlage gedient haben. Dass besonders die französische Malerei des 19. Jahrhunderts für Makart bei der Konzipierung der „Pest in Florenz“ einen großen Stellenwert besaß, wird im Folgenden noch dargelegt.

Der Vollständigkeit halber sei ebenfalls auf das prachtvolle Arrangement von Hummern, Kürbissen und Gefäßen im Vordergrund der rechten Seitentafel verwiesen, das – wie in der Literatur diskutiert – von Stilleben des Niederländers Abraham van Beyerens (1620-1691) inspiriert worden sein könnte.¹³⁶ Sein „Stilleben mit Hummer“¹³⁷, das das barocke Memento Mori vermittelt, fügt sich zum einen thematisch optimal in die Verfallsstimmung ein und wurde von Makart durch die flutlichtartige Beleuchtung effektiv verfremdet.

-Makarts Kunstzitat: Epigonale oder kreative Synthese?-

Nach der oberen Analyse erweist sich die „Pest in Florenz“ als ein zutiefst eklektizistisches¹³⁸ Kompositbild, in dem ein Großteil der einzelnen Bildmotive auf kunsthistorische

¹³⁶ Vgl. Frodl 1974, S. 51.

¹³⁷ Abraham van Beyerens, Großes Stilleben mit Hummer, 1653, Öl auf Leinwand, 125,5 x 105 cm, Alte Pinakothek München.

¹³⁸ Neben der im früheren Diskursen eher negative Auffassung des Eklektizismus stellt eine wertfreie Definition dieses Begriffs zunächst lediglich fest, „dass der gestaltende Künstler methodisch Vorbilder sichtet, aus diesen für seine geplanten Komposition Teile auswählte, diese aus dem alten Zusammenhang löste und für den neuen Kontext zusammenstellte, die Einzelteile hierfür umformte, um sie seiner eigenen idea einpassen zu können und schließlich alle Bestandteile des neuen Werks miteinander zu einer neuen Einheit verschmolz – gleichgültig, wie stark sichtbar die Verweise auf die Vorbilder hierbei liegen. Aus einem solchen Gestaltungsprozess alleine lassen sich keine zwingenden Schlussfolgerungen über ästhetische und qualitative Eigenschaften ableiten.“ Doris H. Lehmann/Grishka Petri, Eklektizismus und eklektische Verfahren: historisch-methodische Anmerkungen, in: Dies./Dies. (Hrsg.), Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst, Hildesheim [u. a.] 2012, S. 9.

Inspirationsquellen zurückzuführen ist. Zum Teil lassen sich die konkreten Ursprünge rekonstruieren; oftmals stößt eine präzise typologische Einordnung jedoch an Grenzen, da die wild gestikulierenden, miteinander ringenden und ineinander verknäulten Leiber weniger eindeutig auf ihre Vorbilder verweisen als lose auf diese anspielen. In der akademischen Kunstpraxis des 19. Jahrhunderts bildete diese eklektische Appropriation ein Leitprinzip, mit dem die für die Ausbildung und den künstlerischen Erfolg erforderliche Vorbildlichkeit der *Alten Meister* erbracht werden sollte, in deren Traditionslinie sich der Kunstschaffende des 19. Jahrhunderts einschrieb.¹³⁹ In dieser Weise ging Makarts Motivübernahme „bis zu einem gewissen Grad mit der akademischen Praxis konform.“¹⁴⁰

Die kunsthistorische Forschung des 20. Jahrhunderts bewertete eklektische Verfahren lange Zeit vorrangig negativ. Insbesondere wurde der sich eklektischen Verfahren bedienende Historismus als konservative Antipode avantgardistischer Positionen gegenübergestellt.¹⁴¹ Vor allem wurde in der Forschung eine sozialkritische Haltung gegenüber dem Historismus deutlich, der als künstlerischer *Handlanger* der reaktionären Aristokratie und des aufsteigenden Großbürgertums angesehen wurde.¹⁴² So konstatierte Jan Białostocki, dass die „vergangenheitsverliebte Bourgeoisiekunst“ – in die der Autor Makarts Werk sicherlich eingeordnet hätte – das inhaltlich entleerte ikonografische Repertoire lediglich in einer für sie eigenen „melodramatischen, sensationellen und opernhafte[n] Form“¹⁴³ übernehme. Ebenso wertet Mikula die Motivparaphrasen Makarts als gefällige „Umpolung zur Salonfähigkeit“¹⁴⁴, bei der die als epigonal bewertete Anleihe durch keinen „intellektuell-kritischen Umformungsprozeß [sic]“¹⁴⁵ verschleiert werde. Wenngleich Makarts Figurenmotiven

¹³⁹ Vgl. Werner Telesko, Hofkünstler – Künstlerfest – Außenseiter. Zur gesellschaftlichen Stellung der bildenden Künstler im 19. Jahrhundert, in: Theophil Antonicek (Hrsg.), Bruckner-Symposion 2000. Kreativität und Gesellschaft – Die materielle und soziale Situation des Künstlers, Wien 2004, S. 114.

¹⁴⁰ Schaffer 2007, S. 102.

¹⁴¹ Vgl. Lehmann/Petri 2012, S. 5.

¹⁴² Vgl. hierbei Arnold Hausers unmissverständliche Abrechnung mit der französischen Kunst und Gesellschaft der 1870er Jahre: „Das zweite Kaiserreich ist das klassische Zeitalter des Eklektizismus – eine Zeit ohne eigenen Stil in der Architektur und dem Kunstgewerbe und ohne stilistische Einheit in der Malerei. [...] Das Kunstleben des Zweiten Kaiserreiches ist von einer unschwierigen und gefälligen, für das bequem und denkfaul gewordene Bürgertum bestimmten Produktion beherrscht. Die Bourgeoisie, die die anspruchsvolle, auf die großartigsten Vorbilder zurückgehenden, doch zumeist leere und unorganische Architektur der Zeit ins Leben ruft und ihre Wohnungen mit den kostbarsten, aber oft vollkommen überflüssigen und die historischen Muster verfälschenden Dingen anfüllt, begünstigt eine Malerei, die nichts als ein angenehmer Wandschmuck, eine Literatur, die nichts als eine anstrengungslose Unterhaltung, eine Musik, die leicht und einschmeichelnd ist und ein Theater, das mit den Tricks der *pièce bien faite* seine Triumphe feiert. Der schlechte, unsichere, leicht zu befriedigende Geschmack wird tonangebend, die wirkliche Kunst hingegen zum Besitz einer Kennerschicht, die den Künstlern für ihre Leistungen keine entsprechende Kompensation mehr zu bieten in der Lage ist.“ Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1990 (Nachdruck der Erstausgabe, München 1967), S. 816-817.

¹⁴³ Vgl. Białostocki 1966, S. 176.

¹⁴⁴ Vgl. Kassal 1971, S. 28.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 28.

unbestreitbar ein melodramatisch-exaltierter Zug innewohnt, soll im Folgenden der Versuch unternommen werden – von einer objektiveren Bewertung eklektischer Bildstrategien der letzten Jahrzehnte ausgehend ¹⁴⁶ –, das für die damalige Zeit kreative Potenzial von Makarts Motivübernahme hervorzuheben.

Die oben angeführten Fallbeispiele zeigen dabei eindrücklich, dass Makarts fragmentierte und entfunktionalisierte Bildmotive in eine neue Bilderzählung verwob: Durch die lasziv-intensive Farbgestaltung und dramatische Beleuchtung, durch die Fusion mit anderen Figuren, durch die Kostümierungen, die heterogenen Hintergrundfolien und Bildräume sowie Requisiten werden die Motive erzählerisch neu aufgeladen. In dieser Hinsicht beweist Makart eine gewisse Parallele zu den Historienbildern seiner Vorgänger: So vermitteln Delaroche oder Piloty ihre Bilderzählung nicht mehr – wie noch in der Historienmalerei der frühen Neuzeit – mittels aktiv handelnder, miteinander in Bezug stehender Bildfiguren, sondern animieren die Bildbetrachtenden dazu, die vorangegangenen, unmittelbaren und nachfolgenden Geschehnisse anhand der häufig isoliert im Bildraum verstreuten Bildfiguren und Requisiten eigenständig zu imaginieren (Vgl. S. 8-9). Wolfgang Kemp beschreibt die stärkere Einbeziehung der Rezipierenden in den Sinnbildungsprozess mit dem aus der Literaturwissenschaft entlehnten Begriffs der „Leerstelle“.¹⁴⁷ Wenn jedoch bei Piloty jene *Leerstelle* – sprich die kompositorische wie bilderzählerische Lücke zwischen den durch die Betrachtenden auszufüllenden Bildelementen – eine kommunikationsfördernde Funktion zukommt, so zeigt sich bei Makart die bei Kemp beschriebene Tendenz einer „extensive[n] und effektive[n] Nutzung“¹⁴⁸ der *Leerstelle*, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts *verselbstständigte* und in ihrer programmatischen Sinnverweigerung auf die polyvalente Kunst der Moderne hindeutet.¹⁴⁹ Anders als bei Piloty gibt Makart in seinem Werk, das als spannungs- und abwechslungsreiches Geflecht von über-, unter und nebeneinander aufgefächerten Handlungsepisoden funktioniert, kein „dominierendes Concetto“¹⁵⁰ vor. Der Sinn bzw. die Bilderzählung des Gemäldes wird also nicht mehr durch den Künstler im(!) Bild vorgegeben, sondern vielmehr auf die Betrachtenden ausgelagert, die vor(!) dem Werk zu ganz eigenen Bedeutungszuschreibungen und Gedankenassoziationen animiert werden.¹⁵¹ Dies zeigt sich auch anhand der Bildfiguren,

¹⁴⁶ Siehe hierzu den jüngsten Sammlungsband der Tagung „Eklektizismus in der bildenden Kunst von der Renaissance bis zur Postmoderne“ (5.-7. März 2009, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn). Vgl. Doris H. Lehmann/Grischka Petri, *Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst*, Hildesheim [u. a.] 2012.

¹⁴⁷ Vgl. Wolfgang Kemp, *Verständlichkeit und Spannung. Über die Leerstelle in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985.

¹⁴⁸ Ebd., S. 270.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 270.

¹⁵⁰ Telesko 2011, S. 39.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 40.

die keine innerbildliche, syntagmatische Verknüpfung – durch Blicke, Gesten oder Handlungen – zu anderen Figuren herstellen, sondern flächig nebeneinander aufgereiht, in ihren extravagant-dekorativen Posen allein auf den Blick ausgerichtet sind.

Die Bildbetrachtenden sind somit einerseits mit einer Vielfalt von Bildmotiven konfrontiert, zwischen denen eine Bilderzählung konstruiert werden kann. Andererseits handelt es sich bei diesen – wie sich gezeigt hat – um tradierte Kunstzitate. Somit können die Rezipierenden das ursprüngliche Motiv (Danae, Ganymed, Verlorener Sohn, Heilige Familie, Fischer und Nympe etc.) – das „ein Element des Dialoges mit der Tradition, das heißt mit der Gesamtheit der schon vorhandenen Kunstwerke und Gemälde“¹⁵² darstellt – in die eigenen Gedankenassoziationen miteinbeziehen. Das Kunstzitat muss dabei zwar nicht unweigerlich erkannt und dementsprechend *gelesen* werden, doch ermöglichte das Erkennen der ursprünglichen Ikonografie dem kunsthistorisch gebildeten Betrachtenden, die Lücke zwischen Bildtradition und neuem Inhaltszusammenhang als subversive Neuinterpretation des Kunstzitats zu erfahren. Makarts listenreiches Spiel, in dem die Betrachtenden mit Altvertrautem in neuem (weil bedeutungsoffenen) Gewand konfrontiert wurden, hob sich vom „sklavische[n] Kopieren und Reproduzieren“¹⁵³ sowie der akademischen Ehrerbietung gegenüber den *Alten Meistern* ab. Dies sei bspw. anhand des Gemäldes „La Fortune et le jeune Enfant“ („Fortuna und das kleine Kind (nach der Fabel von La Fontaine)“; Abb. 52) von Paul Baudry (1828-1886) aufgezeigt, der sich viel unmittelbarer an altvenezianischen Vorbildern wie Tizian orientierte, sodass das Bild trotz der Modernisierung der Aktfiguren als *Pasticcio* – als imitierende Nachahmung – wirkt und auch als solches rezipiert wurde.¹⁵⁴

Die bereits zitierte Diagnose Kassals, nach der Makarts eklektische Motivauslese keinen „intellektuell-kritischen Umformungsprozess“ darstelle, mag zwar zutreffen, doch soll dies keinesfalls als künstlerisches Unvermögen bewertet werden. Makarts Appropriation ist vielmehr als ein subversiv-kreativer Umformungsprozess zu bewerten, mittels dem der Maler die alten Ikonografen und Bildzitate vom Zwang ihrer verbindlichen Vorbilder und einer eindeutigen Inhaltsaufladung befreite und in seine enigmatischen wie stimmungsvollen Verfalls- und Erotikfantasien integrierte.

¹⁵² Białostocki 1966, S. 161-162.

¹⁵³ Lehmann 2007, S. 142.

¹⁵⁴ Vgl. Roger Diederer/Laurence des Cars (Hrsg.), Gut Wahr Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay (Ausst. Kat., Kunsthalle München, 2017), München 2017, S. 76.

-Popularisierung der Kunstgeschichte-

In Białostockis Schrift zur ikonografischen Verschiebung kommt der Autor – wie bereits wiederholt betont – zu dem Schluss, dass in der Kunst seit der Romantik die alten Bilder und Ikonografien auf neue, „ideologische und thematische Inhalte“¹⁵⁵ übertragen wurden, während diese „in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zur breiten Nutzenanwendung der Masse des Bürgertums popularisiert wurde.“¹⁵⁶ Fraglos lässt sich Makarts kreative Synthese der Kunsttraditionen als Impetus und Reaktion auf jene Popularisierung bzw. Kapitalisierung der Kunstgeschichte beschreiben: Im 19. Jahrhundert wurde ein kunsthistorisches Wissen für immer breitere Bevölkerungsschichten – jenseits des akademisch-bildungsbürgerlichen Kunstkenners – durch illustrierte Kunstmagazine, neugegründete Museen, Kunstschaufenster und Weltausstellungen, aber auch durch die Massenproduktion von Gebrauchskunst zugänglich.¹⁵⁷ Die Kunstwerke „vergänger Kulturepochen [...] stellte[n] sukzessiv ein abrufbares Repertoire an codierten Bildmustern“¹⁵⁸ bereit, die durch die kommerzielle Reproduktion in den visuellen Medien popularisiert wurden und sich – von ihrem Entstehungskontext losgelöst – „variierenden Deutungen, Nutzungs- und Anwendungszwecken [und] vielschichtigen Interpretationsmustern“¹⁵⁹ öffneten.¹⁶⁰ Die Übernahme der Kunsttradition war nicht mehr an ursprüngliche Bedeutungshintergrund gebunden, sondern konnte nunmehr nach dem ästhetischen Empfinden des Kunstschaffenden, wie auch gemäß der Vorlieben und des Geschmacks des Publikums angepasst werden.¹⁶¹ Makarts Anverwandlungen tradierter Bildsujets und -motive trugen diesem neuen Kunstverständnis Rechnung. Die Rückgriffe auf die alte Kunsttradition mussten nicht mehr den Idealen der hohen Kunst akademischer Prägung entsprechen, sondern konnten in gänzlich neuen Zusammenhängen genutzt werden, die keine ikonografischen oder historischen Kenntnisse verlangten.¹⁶² Indem Makart das gesamte Repertoire der abendländischen Kunstgeschichte in dem Panorama vereinte, könnte man die „Pest in Florenz“ als ein modernes, die verfügbar gewordenen Bildtraditionen vereinendes

¹⁵⁵ Białostocki 1966, S. 177.

¹⁵⁶ Ebd., S. 177.

¹⁵⁷ Zur Bedeutung der visuellen Medien für die Historienmalerei vgl. Weitner 2017, S. 46-49.

¹⁵⁸ Ebd., S. 46.

¹⁵⁹ Ebd., S. 47.

¹⁶⁰ „Die „Popularisierung“ historischer Bildsujets, die kurzweilige Kunstgenuss ohne gelehrte Vorkenntnisse ermöglichte, zog gerade jene Schicht bürgerlicher Kunstkäufer an, die den Kunstmarkt dieser Jahre durch Auftragsarbeiten mitbestimmte und das zuvor bestimmende akademische Ideal „hoher Kunst“ zu hinterfragen begann. Die Vorstellung des Historischen rührte nun nicht mehr aus dem Wissen einiger weniger Gelehrter, sondern enthielt pluralistische Deutungsmuster, die fragmentarisch und paraphrasierend ein historisierendes Ideal formten und die Wahrnehmung Vieler ansprach.“ Ebd., S. 49.

¹⁶¹ Vgl. ebd., S. 47.

¹⁶² Vgl. ebd., S. 47.

Kunstgeschichtsbild bezeichnen (Vgl. S. 19). In diesem wird dabei nicht mehr, wie traditionell üblich, Leben und Wirken bedeutender Kuntschaffender dargestellt, sondern deren Kreationen in einem sinnlich-erotischen und pseudo-sakralen Panorama der Kunstgeschichte gehuldigt.

4.4 Kalkulierter Regelbruch. Makart als Maler der *Décadence*

Makarts Absage an eine verständliche, aus dem Bild ableitbare Bilderzählung zugunsten eines sinnoffen-assoziativen Sinnbildungsprozesses ist dabei als risikoreiches Verfahren zu beschreiben, das für sein damaliges Publikum, das sich schwertat, die Bilder inhaltlich auszudeuten, eine Novität darstellte. Der bewusste Regelbruch zeigt sich auch anhand der Vielzahl morbid-erotischer, gegen gängige Kunstideale verstoßende Bildsujets, die in die „Pest in Florenz“ einfließen, wie auch an der komplizierten Bildtitel-Genese, die die wechselvolle Rezeption begleitete. Im Verlauf dieses Kapitels soll aufgezeigt werden, woher Makart seine Inspiration für diese Grenzübertretungen nahm.

-Suche nach einem Bildtitel-

Die komplizierte Bildtitelgenese und die daraus resultierende Schwierigkeit für das damalige Publikum, das Werk thematisch einzuordnen, wird bereits in Friedrich Pechts erster Rezension deutlich, in der das Triptychon zunächst als moderne Todsünden-Darstellung gedeutet wird. Drei Tage später berichtete der Kritiker in einer bisher in der Literatur nicht angegebenen Quelle davon, dass das Werk auf der Münchner Ausstellung ursprünglich als „Pest in Florenz“ betitelt wurde¹⁶³; ein bis heute verbindlicher Bildtitel.¹⁶⁴ Die Frage, ob Makart persönlich diesen Titel wählte, lässt sich zwar nicht einwandfrei klären, doch wird deutlich, dass das Triptychon keineswegs ohne Titel präsentiert wurde – wie häufig in der Literatur angegeben¹⁶⁵ –, sondern das Werk zunächst konventionskonform mit der damals populären Seuchenschilderung aus Giovanni Boccaccios (1313-1375) Novellensammlung „Decamerone“ (erschieden zwischen

¹⁶³ „Makarts vorgestern besprochenes Bild heißt nicht „Die sieben Todsünden“, sondern „Die Pest in Florenz“. Ihr Referent, der es unter dem ersten Titel entstehen sah, hatte bei der Ausstellung im Kunstverein, verhindert durch die Masse der sich vor dem Gemälde drängenden Besucher, nicht gesehen, daß [sic] der Künstler schließlich die letzte Bezeichnung gewählt.“¹⁶³ Friedrich Pecht in Allgemeine Zeitung, 14.11.1868, Nr. 319, S. 4843.

¹⁶⁴ Als Grund für die Festlegung auf diesen Bildtitel wird die Vermutung geäußert, dass das Werk ab 1871 der Sammlung Landau-Finaly in Florenz angehörte und auf diese Weise der inhaltliche Bezug zu Boccaccio in den Vordergrund trat. Vgl. Helmuth Mojem, Sinnlichkeit und Seuche. Das Motiv der Pest in der Literatur und Kunst um 1900, in: Wolf Eiermann (Hrsg.), Lockruf der *Décadence*. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920 (Ausst. Kat., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2016), München 2016, S. 173.

¹⁶⁵ Vgl. Kassal 1971, S. 30 u. vgl. Frodl 1974, S. 36 u. vgl. Lehmann 2007, S. 135 u. Lehmann 2011, S. 35.

1349-1353) mit einer konkreten inhaltlichen Vorlage verbunden wurde. Diese thematische Vorlage wurde jedoch vom Künstler selbst bald widerrufen, der einige Monate später in der Presse verlautbarte, dass das Triptychon „Darstellung eines Lüstlingstraumes“¹⁶⁶ heiße, wenig später dieses mit dem geflügelten Namen „Après nous le déluge“¹⁶⁷ (nach uns die Sintflut) betitelte und auf diese Weise die Berichterstattung weiter befeuerte.

In einer Zeit, in der Historiengemälde durch einen expliziten Bildtitel die Betrachtenden nur selten im Unklaren ließen, welche exakten historischen, mythologischen oder literarischen Begebenheiten sich auf der Leinwand abspielten, verursachten die konkurrierenden, allesamt auf die Sphäre des Verruchten und Sündigen verweisenden Bildtitel beim Publikum und in der Kunstkritik – wie noch im Zuge der rezeptionsgeschichtlichen Analyse aufgezeigt wird – Aufregung und Verwirrung, wobei gerade dieser Umstand zum Erfolg des Werks beitrug.

-Jubel im Angesicht des Untergangs. Décadence in Frankreich -

Makarts Bildstrategien rezipierten eine Entwicklung in Frankreich, die in Form der künstlerischen Protestbewegung der Décadence jene Veränderungen anstieß, die Makart – wie Reinhard Steiner in seiner Studie aufzeigte – äußerst früh in die deutsche bzw. österreichische Kunst exportierte. Auf Grundlage von Steiners Untersuchungen, in der Makart erstmalig als Maler der Décadence fundiert beschrieben wurde, und des späteren Ausstellungsprojektes des Museum Georg Schäfer, das erstmals den Einfluss der französischen Décadence-Bewegung auf die deutsche Malerei ab 1850 beleuchtete, soll im Folgenden die aus Frankreich stammende Geisteshaltung beschrieben und Makarts künstlerische Umsetzung dargelegt werden.¹⁶⁸

Der Ausgangspunkt jenes Wandels in Frankreich bildete – vergleichbar mit der Entwicklung in Deutschland und Österreich – die jahrhundertlang gültige, politisch geforderte und geförderte Historienmalerei akademischer Prägung, die in der Wahl eines antiken Themas eine moralische und pädagogische Funktion erfüllen sollte; paradigmatisch anhand der heroischen Historienbilder von Jacques-Louis David (1748-1825) ersichtlich.¹⁶⁹ Während der Zeit der Restauration, in der eine allgemeine Tendenz des Skeptizismus und der Unsicherheit

¹⁶⁶ „Hans Makart, der Maler des so viel genannten Bildes: „Die sieben Todsünden“, das gegenwärtig in Paris ausgestellt ist und auch dort die verschiedenartigsten Beurtheilungen erfährt, hat sich in einem Briefe an einer seiner Berliner Freunde sehr energisch gegen die Bezeichnung des Bildes als „die sieben Todsünden“ oder „die Pest in Florenz“ erklärt. Das Bild sei nichts weiter als die Darstellung eines Lüstlingstraumes.“ Münchner Bote für Stadt und Land, 03.04.1869, Nr. 79, S. 347.

¹⁶⁷ Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 07.10. 1870, Nr. 24. S. 194.

¹⁶⁸ Im Folgenden vgl. Steiner 1994, S. 120-132 u. vgl. Wolf Eiermann (Hrsg.): Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920 (Ausst. Kat., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2016), München 2016.

¹⁶⁹ Vgl. Wolf 2002, S. 243-244.

um sich griff, entstand eine romantische Kunstauffassung, die gegen die didaktisch-moralische Doktrin des Klassizismus rebellierte, wobei man sich blutrünstiger, erotischer und exotistischer Sujets bediente.¹⁷⁰ Ebenso entfernte man sich auf maltechnischer Ebene vom bisher verbindlichen akademischen Primat der Linie und setzte auf einen malerischen Duktus und eine stärkere Betonung des Kolorits.

Eugène Delacroix (1798-1863) präsentierte auf dem Pariser Salon des Jahres 1827 mit dem „La Mort de Sardanapal“ („Der Tod des Sardanapals“; Abb. 53) ein solches Werk. Inhaltlich bezog sich der Maler auf die vom englischen Dichter (Lord) George Gordon Byron (1788-1824) literarisch verarbeitete Legende des gleichnamigen orientalischen Herrschers, der angesichts herannahender Angreifer den eigenen Untergang vorbereitet und seine zahlreichen Frauen und Pferde umbringen sowie seinen Palast in Schutt und Asche legen lässt.¹⁷¹ Mit malerisch-skizzenhafter *Verve* und intensiv-kontrastreichen Farbakkorden¹⁷² entfaltet Delacroix ein Schauspiel des *schönen Schreckens*, in dem die dargestellten Grausamkeiten in Form einer raffinierten und verwirrenden Dekorationskomposition ästhetisch zur Schau gestellt werden. Delacroix interessierte sich nur bedingt für eine korrekt wiedergegebene Handlungswiedergabe. Vielmehr schuf er durch die diffuse Bildräumlichkeit und theaterhafte Lichtgestaltung, die folienhaft-überlagerten Figuren und die chaotisch in der Bildfläche verteilten Bildmotive ein Werk, in dem der Untergang des Herrschers lust- und kunstvoll überhöht wird.¹⁷³ Ferner zeigt sich anhand Delacroix eine die zukünftige Malerei bestimmende „Dominanz des Malerischen“¹⁷⁴ – sprich eine Verschiebung von der rein-intellektuellen Durchdringung des Darstellungsgegenstandes hin zu einer ästhetischen Wahrnehmung der Darstellungsweise.¹⁷⁵

Delacroix’ „Sardanapal“ fiel in eine Zeit, in der in Frankreich eine Auseinandersetzung mit den Verfalls- und Untergangsthematiken populär wurde. Dabei wurde der mit dem Verfall verbundene Themenkosmos auch von konservativ-akademischer Seite aufgegriffen, wobei

¹⁷⁰ Vgl. Thomas W. Gaethgens, Der Künstler als Held. Eugène Delacroix, in: Ekkehard Mai/Anke Repp-Eckert (Hrsg.), Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet (Ausst. Kat., Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1988), Mailand/Köln 1987, S. 123.

¹⁷¹ Vgl. Wolf 2002, S. 166.

¹⁷² Delacroix ließ sich nicht mehr allein durch die akademischen Idole der Antike und Hochrenaissance anregen, sondern orientierte sich an antiklassischen Tendenzen der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts oder der flämischen sowie niederländischen Barockkunst. Vgl. ebd., S.164-165.

¹⁷³ Vgl. Gaethgens 1987, S. 122.

¹⁷⁴ Reinhard Steiner, Schönheit des Verfalls. Motive und Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, in: in: Wolf Eiermann (Hrsg.), Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920 (Ausst. Kat., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2016), München 2016, S. 63.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 62-63.

dieser eher eine moralisierende Zeitkritik vermittelte.¹⁷⁶ Dies kann anhand des Gemäldes „Romains de la Décadence“ („Römer der Verfallszeit“; Abb. 54) von Thomas Couture (1815-1879) aufgezeigt werden, der eine vom Wein berauschte römische Orgiengesellschaft inmitten einer monumentalen Säulenhalle präsentierte. Im Zentrum dieser moralischen Allegorie steht das Aufeinandertreffen der hemmungslosen Feiargesellschaft, der als moralische Vorbilder fungierenden Skulpturen römischer Kaiser sowie der am Rand stehenden Figuren, die das maßlose Treiben melancholisch-kritisch reflektieren. In diesem formalen wie auch inhaltlichen Kontrast wird das Werk „zum Sinnbild einer unüberbrückbaren Distanz von alter Größe und gegenwärtige[m] Verfall.“¹⁷⁷

Wie Steiner betont, lassen sich zwischen Delacroix und Couture entscheidende Unterschiede in der Auseinandersetzung mit dekadenten Sujets und Verfallsthematiken festhalten, die den Kerngedanken der *Décadence* freilegen: Präsentiert sich der noch den akademischen Leitlinien folgende Couture „als Kritiker der »*Décadence*« des römischen Kaiserreichs sowie seiner eigenen Zeit“¹⁷⁸, vertritt Delacroix prototypisch das Künstlertum der *Décadence*, das sich – ab der Jahrhundertmitte und maßgeblich durch das *Enfant terrible* Charles Baudelaire (1821-1867) vorangetrieben – als eine auf kalkulierten Skandal ausgerichtete „Protest- und Umkehrbewegung, die anfangs in der Auseinandersetzung mit der Historienmalerei erfolgte“¹⁷⁹, gegen das enge moralische Korsett des Staates und der Kirche sowie gegen die ästhetischen Grundpfeiler der akademischen Kunstdoktrin positionierte. Ob nun eine Position sinnvoll mit dem *Décadence*-Begriff in Verbindung gebracht werden kann, ist nach Steiner nicht allein anhand dekadenter Motive und Sujets feststellbar. Sie müsse vielmehr eine affirmative Betonung des Hässlichen, Krankhaft-Makabren und Bösen aufweisen, die „den positiven Aspekt der Verfallsthematik freilegt und zulässt.“¹⁸⁰ Diese „Bejahung des Verfalls“¹⁸¹ zeige sich eindrücklich anhand Delacroix’ sinnlich-schöner Inszenierung des diabolischen Sardanapals – einer in Byrons ursprünglichen literarischen

¹⁷⁶ Ideengeschichtliche Bedingung hierfür war unter anderen das mehrbändige Historienwerk „The history of the decline and the fall of the Roman Empire“ von Edward Gibbons (1737-1794), in dem der Untergang des römischen Reichs mit der Unmoral und Dekadenz jener Zeit begründet wurde – ein Gedanke, der sich im 19. Jahrhundert auch auf die politische, sittliche oder religiöse Krisensituation der eigenen Zeit“¹⁷⁶ (Steiner 1994, S. 121.) anwenden ließ.

¹⁷⁷ Ebd., S. 122.

¹⁷⁸ Ebd., S. 122.

¹⁷⁹ Wolf Eiermann, Hier endet die bequeme Kunst, in: Ders. (Hrsg.), Lockruf der *Décadence*. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920 (Ausst. Kat., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2016), München 2016, S. 14.

¹⁸⁰ Steiner 1994, S. 122.

¹⁸¹ Steiner 2016, S. 62.

Vorlage „zum romantischen Märtyrer stilisierte[n]“¹⁸² Figur –, dessen Motive und Beweggründe – anders als bei Couture – keiner moralischen Wertung unterzogen werden.¹⁸³

Neben der Absage an eine moralisierende Kunst und der „Bejahung des Verfalls“¹⁸⁴ gewann die Ablehnung etablierter ikonografischer Bildprogramme an Bedeutung.¹⁸⁵ Wurde die Thematik und Ikonografie in der vormodernen Kunst noch durch den Produzierenden und den Auftraggebenden bestimmt und durch einen verbindlichen Bildtitel zum Ausdruck gebracht, löste man sich im 19. Jahrhundert von einer eindeutigen inhaltlichen Zuschreibung und setzte auf thematische Uneindeutigkeit, sodass das Publikum die Kunst nicht mehr durch konventionelle Kunstordnungssysteme bestimmen konnte, sondern die Kunstwerke die individuellen Vorstellungen und subjektiven Anschauungen der Kunschtchaffenden vermittelten.

-„Pest in Florenz“ als Programmbild der Décadence-

Nach der Skizzierung des geistesgeschichtlichen Hintergrunds und der Vergleichsbeispiele wird offensichtlich, dass Makarts „Pest in Florenz“ als unmittelbare Reaktion auf die aus Frankreich stammenden Erneuerungsversuche der Historienmalerei zu bewerten ist, die der österreichische Maler während seiner Reisen nach Frankreich rezipieren konnte. Wenn bereits vor Makart Darstellungen von düsteren Antihelden-Geschichten – wie bei Piloty – populär waren, so blieb es in den meisten Fällen bei der einfachen Verwendung erotisch-dekadent-morbider Sujets, wohingegen Makart konsequent die Leitgedanken der Décadence programmatisch umsetzte.

Überdeutlich erscheint zunächst die Vorbildlichkeit Delacroix', an dessen anticlassische Malerei sich Makart hinsichtlich des gegenüber des Darstellungsgegenstandes an Autonomie gewinnenden künstlerischen Mittels orientierte.¹⁸⁶ Neben einer direkten, in der Literatur unerwähnten Motiv-Paraphrase¹⁸⁷ offenbart sich Makarts formalästhetische Delacroix-Rezeption anhand des chaotischen Bildraums, in dem die artifiziell überdehnten, erotisch

¹⁸² Steiner 1994, S. 122.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 122.

¹⁸⁴ S. Fußnote 180.

¹⁸⁵ Vgl. Eiermann 2016, S. 13.

¹⁸⁶ Neben der direkten Auseinandersetzung mit Delacroix' Werk – wie bspw. Makarts sehr frei umgearbeitete Kopie Dante und Vergil im Inferno (1863-1865, Öl auf Leinwand, 85 x 61 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien) nach Delacroix' Dantebark (Dante et Virgile aux enfers, 1822, Öl auf Leinwand, 189 x 241 cm, Louvre, Paris) aufzeigt – orientierte sich Makart an Delacroix' „tendenzielle Öffnung der Faktur zu einem wahrnehmbaren Pinselschrift“ (Wiercinski 2011, S. 102.), der die maltechnische *Gemachtheit* des Bildes neuartig hervorhob. Vgl. Frodl 1974, S. 33 u. 51.

¹⁸⁷ Die bei Delacroix in der Bildmitte auf ein Kissen aufgestützte, barbrüstige Frau sowie der neben ihr stehende Mann, der mit seinem Schwert eine Frau niederstreckt, finden sich in der rechten Seitentafel der „Pest in Florenz“ wieder.

aufgeladenen Figuren, glitzernden Stillleben und faltenreichen Draperien als Form- und Farbenteppiche in der Fläche ausgebreitet sind.

Ferner zeigt der direkte Bildvergleich eine – weniger formalästhetische als konkret motivische – Paraphrase von Coutures „Römer“-Bild.¹⁸⁸ Insbesondere in der rechten Seitentafel der „Pest“ wiederholt sich Coutures Orgiengesellschaft sowie die Bildidee einer zentralen Liegefigur, die in ihrem anämisch-weißen Inkarnat nicht mehr dem klassizistischen Schönheitsideal entspricht, sondern eben jene Schönheit des Krankhaften besitzt. Dass diese zentrale Badende das Zentrum des Triptychons einnimmt – die traditionelle Position der theologischen Klimax in religiösen Darstellungen – mag ebenfalls eine subversive Profanisierung der *Pathosformel* darstellen (Vgl. S. 22).¹⁸⁹

Betrachtet man weitere inhaltlich-thematische Inspirationsquellen, so fällt auf, dass Makart – analog zu seiner Integration kunstgeschichtlicher Bildzitate – eine Vielzahl von populären Topoi und Vorlagen einbezog: So veröffentlichte 1865 – und damit nur drei Jahre vor der „Pest in Florenz“ – der österreichische Schriftsteller Robert Hamerling (1830-1889) seinen Gedichtband „Ahasverus in Rom“ (1865), der vom lebens- und machthungrigen Herrscher Nero berichtet. Das Kapitel über das orgiastische Bacchanal des Kaisers findet thematisch in der rechten Seitentafel der Pest Widerhall.¹⁹⁰ Ebenso zeigt der zu Anfang für das Bild gewählte Titel – wie eingangs erwähnt –, dass das Werk auf das im 19. Jahrhundert stark rezipierten „Decamerone“ von Boccaccio bezogen wurde, wenngleich das Bild weniger das Schicksal der von der Seuche heimgesuchten Stadt illustriert, sondern vielmehr auf die in der Erzählung beschriebenen erotischen Begebenheiten anspielt. Ebenfalls klingt die traditionelle, ihres religiösen Kontexts befreite Todsünden-Ikonografie an, in der die Zeitgenossenschaft die Verbindung zwischen sinnlicher Erotik, *terrestrischer* Sünde und gesellschaftlichem Untergang erkennen wollte. Folglich versucht Karl-Günther Zelle in seiner Studie die einzelnen Todsünden, deren Ursprünge er bei Hieronymus Boschs Laster-Personifikationen zu finden sucht, in den Bildern wiederzufinden.¹⁹¹ Ferner ließ sich Makart auch von dem im 19. Jahrhundert in der bildenden Kunst häufig rezipierten Schriftsteller William Shakespeare (ca. 1564-1616) inspirieren.¹⁹² Die drei alten Frauen auf der Treppe (Abb. 55) stehen in der

¹⁸⁸ Eine ein Jahr zuvor entworfene Ölskizze (Hans Makart, Bacchanal, um 1867, Öl auf Leinwand, 38,7 x 62,3, Wien Museum) belegt, dass sich Makart schon vor der finalen Konzeption mit Coutures Bildidee paraphrasierend auseinandersetzte. Vgl. Lehmann 2011, S. 34.

¹⁸⁹ Vgl. Kassal 1971, S. 37.

¹⁹⁰ Vgl. Frodl 1974, S. 36.

¹⁹¹ Vgl. Zelle 2005, S. 66-79.

¹⁹² Vgl. Frodl 1974, S. 12 u. vgl. Telesko 2011, S. 42.

Vorzeichnung vor einer mythischen Steininformation (Abb. 56) und scheinen von den Hexen aus Shakespeares „Macbeth“ (ca. 1611) inspiriert.¹⁹³

Es wird somit deutlich, dass Makart mit der „Pest in Florenz“ ein in höchstem Maße thematisch, ikonografisch sowie bilderzählerisch vielschichtiges Werk schuf. In dem Triptychon treffen die antiken Orgien eines Neros oder Coutures auf barocke Bordellszenen; es vermengen sich Boccaccios erotische Geschichten und *shakespearesche* Sujets mit Sardanapals Untergang, wie auch eine ungeheure Anzahl von sakraler und mythologischer Ikonografien zu sinnlichen, dem ästhetischen Schönheitsempfinden der *Décadence* entsprechende, irdischen Liebesbegegnungen umgeformt werden. Was dieses Kunst-*Potpourri* noch radikaler werden lässt, ist der Umstand, dass Makart – anders als bei Delacroix’ „Sardanapal“, bei dem trotz einer wesensverwandten Ästhetisierung des Schrecklichen das Massaker thematisch bedingt ist – die Mordlust, Leidenschaft, Raserei und Sünde weder erzählerisch *bekömmlich* kontextualisiert, noch moralisch bewertet und somit jene „Bejahung des Verfalls“¹⁹⁴ umsetzt.¹⁹⁵

Die „Pest“ mag sich zwar vordergründig – und wesentlich stärker als die „Modernen Amoretten“, die in die Tradition der entdramatisierten Ausstattungsmalerei eingebunden sind – seines äußeren Erscheinungsbildes nach als Historienbild gebärden, doch werden bisherige Darstellungskonventionen durch die absolute „Unschärfe der Ikonographie“¹⁹⁶, die verwirrende Bildtitel-Genese und spannungsreiche Sinnoffenheit, die die Betrachtenden mit einer unübersichtlichen Anzahl möglicher Auslegungen und Interpretationen konfrontieren, unterlaufen. Da Makart – wie Schaffer treffend formuliert – „auf das Schillern zwischen den Deutungsmöglichkeiten“¹⁹⁷ abzielte, verfehlen Interpretationen wie die von Zelle, die die programmatische Ambivalenz nicht erkennen (wollen) und die Bildmotive einseitig zu entschlüsseln versuchen.¹⁹⁸ Gelungener erscheint demgegenüber der Objekttext im Sammlungskatalog des Georg Schäfer Museums, der die intendierte Vieldeutigkeit erkennt und über die Bildhandlung frei assoziiert.¹⁹⁹

¹⁹³ Vgl. Heinzl 1984, S. 58.

¹⁹⁴ S. Fußnote 180.

¹⁹⁵ Vgl. Steiner 1994, S. 126.

¹⁹⁶ Ebd., S. 126.

¹⁹⁷ Schaffer 2007, S. 90.

¹⁹⁸ Zelle will in Makarts Werk eine moderne Todsünden-Darstellung feststellen und erkennt dabei nicht die Ambivalenz als programmatische Bildidee: „Damit sind Ansichten Pechts und anderer hinfällig, das Bild zeige eine Traumwelt oder das Bild entziehe sich einer Erläuterung.“ Zelle 2005, S. 79.

¹⁹⁹ „Versucht man trotz der vielen Unklarheiten und Unstimmigkeiten die Lektüre des Zyklus, dann könnte sie folgendermaßen lauten: Von links betritt die große Kurtisane den Schauplatz [...] Wie in Trance folgt ihr der liebesranke Jüngling. Vorne in der Mitte scheint eine junge Mutter mit ihrem Kind den Mann beschwörend von dieser Gestalt abhalten zu wollen[.] [Im Mittelbild] bietet der Mönch einen Beutel Gold für den Eintritt in diesen Palast der Sinne[.] In der Mitte steht der fragende Blick. Gehört er zu einer müden Kurtisane, oder zu einer Frau, die üble Umstände hierher verschlagen haben?“ Slg. Kat. Museum Georg Schäfer 2000, S. 154.

5. Altmeisterliche *Mäßigung* am Beispiel der „Caterina Cornaro“ (1873)

Nach der Betrachtung der beiden Skandalwerke von 1868 könnte man Makart leicht als subversiven Maler der *Décadence* betiteln. Ein Blick auf seine weitere Entwicklung beweist allerdings, dass diese rebellische Phase nur von kurzer Dauer war und mit seiner Anerkennung von offizieller Seite endete.²⁰⁰ Diese erfolgte durch den österreichischen Kaiser Franz Joseph I., der den Maler nur wenige Monate nach der Ausstellung der „Pest in Florenz“ 1869 nach Wien berief und ihm sein Atelier in der Gußhausstraße zur Verfügung stellte, da man sich von seiner Anwesenheit eine Belebung der heimischen Kunstentwicklung und Impulse für die Ausmalung und Gestaltung der zu jener Zeit im Bau befindlichen Ringstraße erhoffte.²⁰¹ Makart, der nach der Berufung noch keine offiziellen Aufträge vom Staat erhielt, versuchte in den 1870er Jahren, seinen bisherigen Ruf als Skandalkünstler abzulegen. Dieser – bei Lehmann fundiert analysierte – Imagewandel soll im Folgenden anhand Makarts erstem Monumentalwerk „Venedig huldigt Caterina Cornaro“ (Abb. 57) beschrieben werden.²⁰²

– „Venedig huldigt Caterina Cornaro“ (1873) –

Der Anlass für das riesenhafte „Cornaro“-Werk war die Wiener Weltausstellung von 1873, wenngleich das Bild von Makart nicht für die offizielle Kunstausstellung bestimmt war, sondern der Auftrag von den Wiener Kunsthändlern Miethke & Wawra ausging, die das Werk in dem eigens dafür angemieteten Wiener Künstlerhaus als konkurrierende Gegenschau zu den großformatigen Sensationswerken von Piloty und Feuerbach präsentierten.²⁰³ Die in den Architekturentwürfen der Skandalwerke angelegte Durchdringung von Malerei und Umraum wurde dabei erstmals in einer Ausstellungssituation realisiert. So berichtet Feuerbach, dass in dem abgedunkelten Ausstellungsraum – in dem keine weiteren Werke von der Hauptattraktion ablenkten – das farbintensive Werk von einem Oberlicht angestrahlt wurde,²⁰⁴ während an den Seitenwänden Pflanzen die Grenze zwischen Bild- und Betrachtterraum aufhoben.²⁰⁵ Die effektvolle Präsentationsweise, die aggressive Bewerbung, wie auch Makarts bisheriger Ruf

²⁰⁰ Vgl. Frodl 1974, S. 36 u. Steiner 1994, S. 130.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 36-39.

²⁰² Im Folgenden vgl. Lehmann 2011, S. 68-92.

²⁰³ Vgl. Frodl 1974, S. 21.

²⁰⁴ Feuerbach zitiert in ebd., S. 21.

²⁰⁵ Vgl. Candida Syndikus, „Aber Caterina schlägt alles“ – Hans Makart inszeniert einen venezianischen Traum, in: Damien Dombrowski (Hrsg.), *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen. Festschrift zum 60. Geburtstag*, Weimar 2001, S. 264.

sorgten für große Resonanz und beträchtliche Einnahmen, die sogar den Umsatz der Kunstausstellung der offiziellen Weltausstellung übertrafen.²⁰⁶

Anders als bei dem auf thematische Vieldeutigkeit angelegten „Pest“-Triptychon orientierte sich Makart an einer historisch verbürgten Begebenheit aus der venezianischen Geschichte, wenngleich das Thema vermutlich zum Beginn des Arbeitsprozesses noch nicht feststand.²⁰⁷ Dem finalen Bildtitel zufolge bezieht sich Makarts Werk auf das Schicksal der venezianischen Patrizierin Caterina Cornaro (1454-1510), die in Venedig mit dem damaligen König von Zypern verheiratet wurde, nach Zypern reiste und nach dessen Tod in die Lagunenstadt zurückkehrte.²⁰⁸ Makart setzte das „ikonografisch unbesetzte“²⁰⁹ Thema – das der Maler aus einer damals populären Oper entlehnt haben dürfte²¹⁰ – äußerst allgemein um: Konkrete Episoden und Ereignisse aus Cornaros Leben werden vermieden und in Form einer Huldigungsszene – ein späteres Leitmotiv – präsentiert, wobei ebenso wenig ersichtlich ist, ob es sich um Cornaros Abfahrt nach Zypern oder die spätere Rückkehr nach Venedig handelt. In dem riesenhaften Längsformat thront die titelgebende Protagonistin auf einem Podium, während Frauen und Blumenmädchen vor ihr niederknien. Im gesamten Bildraum sind prachtvoll gekleidete Figuren friesartig angeordnet, die der Huldigung „selbstgenügsam und beziehungslos“²¹¹ beiwohnen. Neben der dunkelroten Draperie hinter der Protagonistin bilden Schiffssegel sowie eine venezianisch anmutende, triumphbogenartige Architektur den Bildhintergrund.

Vergleicht man die Komposition der „Caterina Cornaro“ mit der „Pest in Florenz“, tritt der fundamentale Wandel in der Gestaltung deutlich zutage: Insgesamt erscheint die Komposition strukturierter und erzeugt den Eindruck eines einheitlichen Bildraumes, der gleichwohl eine stark ausgeprägte Flächenwirkung bewahrt. Eine vergleichbare Klärung weisen die Figuren auf, die – weiterhin instabil auf Bildrequisiten und Architekturen abgestützt und anatomisch durch die wallenden Gewänder verschleiert – nicht mehr so stark dekorativ in der Bildfläche gebunden sind, sondern die Tiefe des Bildraumes volumenhaft ausfüllen. In der Vielfalt der eingefrorenen Bewegung und Gebärden animieren die exotischen Figuren die

²⁰⁶ Vgl. Tobias G. Natter, Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandslung im Zentrum der Moderne (Ausst. Kat., Jüdisches Museum, Wien 2003), Wien 2003, S. 21.

²⁰⁷ Lehmann betont unter Rückbezug auf Zeitzeugen, dass Makart das Werk lediglich als „Fest in Venedig“ betiteln wollte, jedoch im Laufe des Arbeitsprozesses das Bild mit dem Titel einen historischen Kontext stellte. Vgl. Lehmann 2011, S. 72.

²⁰⁸ Vgl. Frodl 1974, S. 335.

²⁰⁹ Weitner 2017, S. 195.

²¹⁰ Die Wahl des Bildsujets kann durch Franz Lachners (1803-1890) gleichnamige Oper inspiriert worden sein, die Makart in München gesehen haben könnte. Insbesondere der auf der Bühne dargestellte Festzug auf dem Markusplatz findet sich bei Makart umgesetzt. Vgl. Lehmann 2011, S. 75-76.

²¹¹ Syndikus 2001, S. 264.

Betrachtenden, den Blick zwischen den prachtvoll-gekleideten Figuren schweifen zu lassen, wenngleich die blicklenkenden Rückenfiguren und die einrahmenden Architekturelemente eine hierarchisierende, von links nach rechts führende Blickrichtung zur Huldigungsszene vorgeben. Hinsichtlich der Farbgestaltung verzichtet Makart auf die gedämpfte Monochromie und setzt stattdessen auf eine differenziertere Farbpalette.

Wie aus seinen bisher analysierten Bildwerken bekannt, offenbart das „Cornaro“-Bild eine intensive Auseinandersetzung mit der Kunsttradition, wobei sich Makart – wie bei Candida Syndikus dargelegt wird – nun gänzlich auf die venezianische Kunst des 16. Jahrhunderts fokussierte.²¹² Hinsichtlich des geklärten Bildraumes, der Figurenzitate, der Repoussoir-Figuren oder der Bildarchitektur zeigen sich deutliche Rückbezüge auf venezianische Maler wie Tizian oder Jacopo Tintoretto (ca. 1518-1594).²¹³ Besonders deutlich wird Makarts Auseinandersetzung mit dem Werk von Paolo Veronese (1528-1588), der in Werken wie „Convito in casa di Levi“ („Gastmahl im Hause des Levi“; Abb. 58) eine bunt gemischte Festgesellschaft präsentiert. Diese Anleihen werden ferner anhand der übernommenen Bildarchitekturen – der Balustrade und des monumentalen Rundbogens – deutlich, die – ihrer ursprünglichen bildräumlichen Funktion beraubt – eine fantasievolle Venedig-Kulisse darstellen. Ebenso zeugt die Farbgestaltung – verwiesen sei hierbei auf den hellblauen Himmel – von der Orientierung an dem festlich-leuchtenden Kolorit des Venezianers.

Trotz dieser formalästhetischen *Mäßigung* bleiben typische Gestaltungsprinzipien bestehen: So lassen sich bei den Figuren zeitmodische Aktualisierungen ablesen, wenn bspw. die Mode des 19. Jahrhundert in den historischen Gewändern und Frisuren hindurchschimmert.²¹⁴ Ebenso haben sich damalige Zeitgenossen, wie Makarts Ehefrau Amalie (geb. Roithmayr; 1846-1873) in der Rolle der Caterina Cornaro oder Wiener Kulturgrößen, wie der Schauspieler Ludwig Gabillon (1825-1893) und der Bildhauer Caspar von Zumbusch (1830-1915) unter das venezianische Figurenpersonal gemischt.²¹⁵

-Makart als *Neuer Veronese*-

Nach den großen Kontroversen, die Makarts mehrdeutige Skandalwerke auslösten, offenbart das „Cornaro“-Werk, dass Makart mit dem Bildtitel, der auf ein konkretes historisches Ereignis

²¹² Vgl. ebd., S. 265-266.

²¹³ In dem Motiv der Früchteträgerin wird bspw. Titian zitiert (Mädchen mit Früchteschale, um 1555, Öl auf Leinwand, 106, 2 x 84,8 cm, Gemäldegalerie Berlin). Vgl. Frodl 1974, S. 50.

²¹⁴ Vgl. Syndikus 2001, S. 266-267.

²¹⁵ Vgl. ebd., 267 u. 268 u. vgl. Lehmann 2011, S. 79.

verweist, sein Werk als konventionelle Historienmalerei erscheinen lässt. Gleichwohl beweisen die erzählerisch ausgedünnte Bilderzählung und der Fokus auf die prachtvolle Darstellung erstarrter Figuren Makarts Rückkehr zu dessen Frühwerk (Vgl. S. 10-12).²¹⁶ Hinsichtlich der Enthistorisierung der historischen Vorlage erfüllt sich „der eigentliche Sinn [...] weniger auf der konkret thematischen oder gar programmatischen Ebene, als vielmehr über eine genuine künstlerische Reflexion der Malerei der »Serenissima« des 16. Jahrhunderts.“²¹⁷ Diese künstlerische Reflexion über die altvenezianische Malerei bzw. die direkte Bezugnahme auf Veronese wurden von Makart bewusst genutzt, um seinen Ruf als Skandalkünstler abzulegen und sich in der Aneignung eines altmeisterlichen Stils als *neuer Veronese* zu nobilitieren; ein Titel, der auch von der zeitgenössischen Kunstkritik aufgegriffen wurde.²¹⁸

Interessant erscheint der Bezug auf Veronese auch deshalb, da der *Alte Meister* in der deutschsprachigen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts auf ganz ähnliche Weise rezipiert wurde wie Makart. So beurteilte Burckhardt in seinem Werk „Cicerone“ (1855) Veronese als Künstler, dem die historischen sowie religiösen Stoffe lediglich als vordergründiger Vorwand für seine farbprächtigen aber letzten Endes absichtslosen Festgesellschafts-Bilder diene.²¹⁹ Makarts gestalterische Bezugnahme auf Veronese erscheint somit weit weniger willkürlich, sondern lässt Makarts Vorhaben erkennen, seine dekorativ-prachtvolle, poetisch-enthistorisierende Historienkunst – die er „als Alternative zur Übergewichtung der Geschichtswissenschaften in der bildenden Kunst“²²⁰ dem Wiener Publikum darbot – in eine legitimierende kunsthistorische Tradition einzureihen.

Zusammenfassend lässt sich „Caterina Cornaro“ als Werk beschreiben, mit dem sich Makart nach seiner *dekadenten* Phase – die ihm den ersehnten Durchbruch ermöglichen – in Wien als ernstzunehmender Maler präsentierte und seine Fähigkeit demonstrierte, jenseits von Erotik, Tod, Verfall und Skandal eine an den *Alten Meistern* orientierte Figurenkomposition – unter stärkerer Berücksichtigung akademischer Leitlinien – zu realisieren. Wenngleich Makart weiterhin etliche Anleihen in sein Werk integrierte, wird die frühere Fusion unzusammenhängender Motive, Themen und Bildtraditionen durch einen fokussierten Rückgriff auf die venezianische Kunst und Geschichte ersetzt. Wie bei Lehmann hervorgehoben wurde, handelt es sich bei Makarts Paraphrasierung nicht um ein intuitives

²¹⁶ Vergleicht man bspw. dessen „Nachmittagsunterhaltung“ so werden neben der venezianischen Atmosphäre insbesondere die Architektur und Bildrequisiten (Gondel) in der „Cornaro“ wiederaufgegriffen.

²¹⁷ Telesko 2011, S. 40.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 40.

²¹⁹ Vgl. Erik Forssman, Veronese in Deutschland: Über Grenzen des Kunstverstehens im 19. Jahrhundert, in: Jürg Meyer zur Capellen/Bernd Roeck (Hrsg.), Paolo Veronese. Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben, Sigmaringen 1990, S. 76-77.

²²⁰ Lehmann 2011, S. 91.

Zusammentragen, sondern um eine kalkulierte Strategie, mit der Makart sein umfassendes Motivwissen unter Beweis stellte und einen Vergleich mit den italienischen Vorbildern anstrebte.²²¹ Der Wandel in der Gestaltung führte dazu, dass der risikoreiche, weil ambivalente Prozess der Handlungswiedergabe der Skandalwerke durch eine traditionellere, leichter verständliche Komposition ersetzt wurde, in der eine klare Hauptszenen-Artikulation, Assistenzfiguren und ein stabilisierender Bildraum die risikofreiere und durch den expliziten Bildtitel abgesicherte Sinnbildung ermöglichen. Die neue akademische Mäßigung lässt sich zudem daran ablesen, dass Makart das Bild nicht mehr als vielschichtiges, aus mehreren Bildern bestehendes Ausstattungsbild gestaltete, sondern als konventionelles Guckkastenbild.²²²

Trotz dieser konventionelleren Gestaltung, die das Bild programmatisch für akademische Augen *bekömmlicher* machte, behielt Makart eine in den Skandalwerken stärker ausgeprägte Durchdringung von Vergangenheit und Gegenwart bei, die sich insbesondere anhand der zeitgenössisch wirkenden Gewänder und der realen Persönlichkeiten zeigt. Hierbei wird wieder deutlich, dass Makart – unter dem Deckmantel einer konkreten historischen Begebenheit – vielmehr eine prachtvolle, die Fantasie des Publikums beflügelnde Venedig-Fantasie entwickelte, in der das Historische durch die modernisierte Ästhetik und die „punktuellen Bezüge zur Gegenwart“²²³ verlebendigt wurde.²²⁴ Dass mit diesem auf den suggestiven Sinnesrausch ausgerichteten Werk nicht nur ein unleugbarer „eskapistischer Anspruch“²²⁵, sondern ebenso ein konkreter kulturpolitischer verbunden war, betont Lehmann, die das Historienbild – in das Wiens Kulturgrößen integriert wurden – „als ein aktuelles Spiegelbild der österreichischen Kunstförderung“²²⁶ charakterisierte, in dem Makart Wien als Kunststadt huldigt.²²⁷

²²¹ Vgl. ebd., S. 80.

²²² Eine vorbereitende Ölskizze, die im 2. Weltkrieg zerstört wurde, zeigt, dass Makart ursprüngliche plante die zentrale Huldigungsszene durch symmetrisch flankierende Pylonen und eine die Szene nach hinten abschließende Bildarchitektur einzugrenzen. Vgl. Syndikus 2001, S. 270.

²²³ Weitner 2017, S. 212.

²²⁴ Vgl. ebd., S. 212.

²²⁵ Ebd., S. 215.

²²⁶ Lehmann 2011, S. 79.

²²⁷ Vgl. ebd., S. 80.

6. Kunst als Ware. Produktion, Inszenierung und Wahrnehmung von Kunst in der Moderne

Die bisher bearbeiteten Werke Makarts zeichnen sich durch eine optisch anregende Auffächerung der Bildmotive, Sujets und Kunsttraditionen aus, die eine unmittelbare und suggestive Wirkung auf die Betrachtenden entfalten.²²⁸ In der Aufweichung einer verbindlichen, die klassische Kunst prägenden Bildorganisation und Rezeptionsweise, offenbart Makarts künstlerische Produktion und intendierte Werkrezeption eine in der bisherigen Literatur nur partiell erwähnte Parallele zu einer im 19. Jahrhundert in Veränderung begriffenen modernen Wahrnehmung;²²⁹ eine Veränderung, die anhand der Untersuchungen des Kunsthistorikers Jonathan Crary aufgezeigt und auf Makarts malerisches Werk übertragen werden soll.²³⁰

Grundsätzlich lässt sich das 19. Jahrhundert als eine Epoche der radikalen Umbrüche und Veränderungen beschreiben. Crary macht darauf aufmerksam, dass die Wahrnehmung ebenfalls einer tiefgreifenden Veränderung unterlag und sich – innerhalb eines „philosophischen, wissenschaftlichen und technologischen Diskurs[es]“²³¹ – sowohl auf die Kunst auswirkte als auch von dieser reflektiert wurde. Die „ständige Erneuerung der Bedingungen sensorischer Erfahrungen“ und die „kontinuierliche Transformation“²³² der Wahrnehmung in der beginnenden Moderne waren einerseits durch eine Fragmentierung und Zerstreuung der Aufmerksamkeit, andererseits durch deren Lenkung bzw. Kontrolle und Konstituierung geprägt. Beide Tendenzen bieten dabei Anknüpfungspunkte an Makart und werden im Folgenden vorgestellt.

-Im *horror vacui* des Warenhauses. Aufmerksamkeitszerstreuung-

Im vormodern-klassischen Kunstwerk sieht Crary noch die Wahrnehmungs- bzw. Sehvorstellung eines Betrachtenden, der – in der Metapher der *Camera obscura* ²³³ – einen

²²⁸ Vgl. Telesko 2011, S. 44-45.

²²⁹ Bisher wurden Crarys Untersuchungen auf Makart nur im Kontext seines Wiener Ateliers besprochen. Vgl. Eric Anderson, Hans Makart's Technicolor Dream House. Decoration and Subjectivity in Nineteenth-Century Vienna, in: West 86th. The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, Vol. 22, No 1, Spring-Summer 2015, S. 7.

²³⁰ Im Folgenden vgl. Jonathan Crary, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden/Basel 1996 (zuerst in Englisch. Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century, Cambridge, Mass. [u. a.] 1992) u. Jonathan Crary, Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt am Main 2002 (zuerst in Englisch. Suspensions of perception, Cambridge, Mass. [u. a.] 1999).

²³¹ Crary 1996, S. 21.

²³² Crary 2002, S. 22.

²³³ Vgl. Crary 1996, S. 55-57.

objektiv-unmittelbaren Blick auf die Welt bzw. das perspektivisch-illusionistische Kunstwerk entwickelt. Das wahrnehmende Subjekt steht dabei zum wahrgenommenen Objekt – dem Bild – in einem verbindlichen, Raum und Zeit teilenden Verhältnis, wobei die festen Bezugspunkte von getrenntem Innen (Subjekt) und Außen (Objekt) weiterhin bestehen.²³⁴

Dieses traditionelle Sehmodell begann im Zuge eines umfassenden Modernisierungsprozesses in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu erodieren: Crary geht von einer Moderne-Beschreibung aus, die durch eine Beschleunigung, Kapitalisierung, Mobilisierung und Austauschbarkeit der „Körper, Zeichen, Bilder, Sprachen [...] als auch [...] Waren, Wohlstand und Arbeitskraft“²³⁵, von „einem unablässigen und sich selbst perpetuierenden Erwecken von neuen Bedürfnissen, neuem Konsum und neuer Produktion“²³⁶ gekennzeichnet war, die sich fundamental auf die Rezeptionsweise auswirkte.²³⁷ Diese beschleunigte und dynamisierte Wahrnehmungsweise wurde von Zeitgenossen wie Friedrich Nietzsche (1844-1900) oder später vom Kulturkritiker und Philosophen Walter Benjamin als Zerstörung des „klassischen Sehens“²³⁸ bewertet. Diese Rezeptionsweise ließe sich nach Benjamin mit dem Blick des passiv vorbeiziehenden *Flaneurs* beschreiben, der zu keiner vertiefenden Kontemplation fähig oder willens ist, sondern die Welt in einer endlosen Abfolge wechselnder Eindrücken wahrnimmt.²³⁹ Die vormalige Trennung zwischen innerer Empfindung und äußerer Welt wird durch die auf das Individuum hereinbrechenden Sinneseindrücke und Stimuli aufgehoben.²⁴⁰ Ihre Ausprägung findet diese Wahrnehmungsveränderung in den damals aufkommenden Warenhäusern (Abb. 59) und Weltausstellungen (Abb. 60), die „in der Versammlung von wie im Delirium angehäuften, hybriden und historisch eklektischen Produkten – als da sind Uhren, Lehnstühle, Tapisserien, Lampen, mechanische Spielsachen, Kandelaber, Geschirr, Parfümbrenner, Klaviere und sogar lebende exotische Tiere – eine verführerische Erfahrungsoberfläche“²⁴¹ boten und das Subjekt, das in der Moderne immer mehr als Konsument begriffen wurde, mit einer sinnverwirrenden Warenwelt konfrontierten.

²³⁴ Zum vormodernen Sehmodell vgl. ebd., S. 37-73.

²³⁵ Ebd., S. 21-22.

²³⁶ Ebd., S. 21.

²³⁷ „Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte ein Betrachtender immer mehr in unzusammenhängenden und unvertrauten Gegenden einer Stadt zu funktionieren. Er mußte sich an Zeit- und Wahrnehmungssprünge gewöhnen, die durch den Schienenverkehr, die Telegraphie, die industrielle Produktion und einen Überfluss typographischer und visueller Informationen verursacht wurden.“ Ebd., S. 22.

²³⁸ Ebd., S. 35.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 32.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 35.

²⁴¹ Crary 2002, S. 102.

Von dieser „zerstreute[n] Qualität dieses unverständlichen Nebeneinanders von Stilen, Kulturen und Formen“²⁴² ist auch das malerische Werk Makarts geprägt, in dem exotische, allegorische, figürliche und Stillleben-Motive sowie die gesamte Bandbreite der Kunsttraditionen zusammenfließen. Ferner könnte man Makarts kreative Zweckentfremdung und paraphrasierende Anverwandlung der Kunstzitate als künstlerische Reaktion auf die bereits beschriebene Kapitalisierung und Austauschbarkeit von Kunst im Historismus begreifen (Vgl. S. 36-37), die durch „Imitationen, Kopien und Fälschungen“²⁴³ für das nach gesellschaftlicher Macht strebende Großbürgertum, aber auch für breitere Bevölkerungsschichten verfügbar wurde. In Analogie zum damaligen Warenhaus ließen sich demnach Makarts Werke als *Kunst-Schaufenster* begreifen, die in ihren gewaltigen Ausmaßen eine „Bezugnahme auf die optischen Eindrücke der beliebten Unterhaltungsform des Panoramas“²⁴⁴ erkennen lassen.²⁴⁵ Der Blick der Betrachtenden schweift – wie in einem Warenhaus – über die Vielzahl sich verdrängender Kunstzitate, die in der sinnverwirrenden Zerstreuung von Aufmerksamkeit und assoziativer Rezeption die moderne Wahrnehmung widerspiegeln. Ebenso lassen sich die inhaltlichen Konzepte, die gänzlich auf die Betrachtenden ausgelagert sind, als Konsumwahrnehmung begreifen, die sich ganz auf das Publikum ausrichtet. Wie die Warenwelt des Kapitalismus, in der die Aufmerksamkeit des Konsumierenden „auf der ständigen Produktion des Neuen gegründet war“²⁴⁶, präsentiert auch Makart seinem Publikum eine nicht abreißende Folge neuer Bilder, wobei die kalkulierte Skandalträchtigkeit ebenfalls der kapitalistischen Logik der Aufmerksamkeitsgewinnung entspricht.

Dieser fragmentierte bzw. den Rezipierenden einfangende Wahrnehmungsmodus tritt dabei nicht nur in Makarts Werken zutage, sondern bestimmt ebenfalls die auf Immersion angelegte Wahrnehmung seines extravaganten Wiener Ateliers (Abb. 61), in dem „Kostbares und Kurioses, Originales und Kopiertes, exotische Raritäten, ausgestopfte Tiere und gediegenes Kunsthandwerk“²⁴⁷ in einem ganz dem dekorativ-ästhetischen, reizüberflutenden Gesamteindruck unterworfenen „Sammelbecken der Stile und Artefakte aller Länder und Zeiten“²⁴⁸ vereint wurden.²⁴⁹ Wie auch das Einzelobjekt im Gemälde an Bedeutung verlor und

²⁴² Ebd., S. 102.

²⁴³ Crary 1996, S. 23.

²⁴⁴ Weitner 2017, S. 213.

²⁴⁵ Vgl. Telesko 2010, S. 315-316.

²⁴⁶ Crary 2002, S. 105.

²⁴⁷ Schaffer 2007, S. 75.

²⁴⁸ Ebd., S. 77.

²⁴⁹ Im Folgenden zum Atelier und dem „Makartstil“ vgl. Eva-Maria Orosz, Der Makart-Stil. Ein Atelier als Vorbild für das Wiener Interieur, in: Ralph Gleis (Hrsg.), Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Ausst. Kat., Museum Wien, 2011), München/London/New York 2011 u. Anderson 2015, S. 16-19.

seine sinnliche Wirkung durch die dekorative Einpassung erzielte, so kann – wie aufgezeigt wurde – das einzelne Bildwerk bei Makart lediglich als Teil einer umfassenden künstlerischen Gesamtvorstellung verstanden werden (Vgl. S. 19). Weiters könnte Makarts Atelier als konzeptioneller *Art Store* bewertet werden, in dem potenzielle Kaufende wie auch das breite Publikum, das wie in einem Museum für den Besuch bezahlte, Makarts Kunst-Immersion erleben konnten.²⁵⁰

-Visuelles Spektakel. Aufmerksamkeitslenkung-

Neben dem Aspekt der Fragmentierung bzw. Zerstreuung ist – Crarys Argumentation zufolge – eine gegenläufige Herstellung von Aufmerksamkeit zu konstatieren, die auf die oben attestierte Krise der Wahrnehmung reagierte und durch ein disziplinierendes „Regime der Aufmerksamkeit“²⁵¹ eine Stabilisierung herstellen sollte.²⁵² Auf künstlerischer Ebene beschreibt Crary den Umgang mit dem neu entstandenen Problem der Aufmerksamkeit am Beispiel von Richard Wagners revolutionären Festspielhaus in Bayreuth, das mit der traditionellen Theaterarchitektur – indem durch Beleuchtungen und Disposition der Blick des Publikums auch auf den Zuschauerraum gelenkt wurde – brach und dagegen eine Disposition realisierte, die die Aufmerksamkeit des Publikums allein auf die Bühne ausrichtete und die Zuschauenden mit einem illusionistischen Spektakel konfrontierte; insbesondere wurde die Aufmerksamkeit des Publikums durch die Verdunklung des Zuschauerraumes, die hell erleuchtete Bühne, künstliche Lichteffekte und den verborgenen, die Illusion der Bühne nicht störenden Orchestergraben konstituiert.²⁵³

Makart, der nachweislich mit Wagner in Kontakt stand und dessen Bayreuther Opernaufführungen besuchte,²⁵⁴ offenbart eine vergleichbare, die Aufmerksamkeit kontrollierende Inszenierung seines malerischen Werks. Dass Makart schon zu Anfang seiner künstlerischen Karriere ein Gespür dafür besaß, innerhalb der Kunstaussstellungen die

²⁵⁰ Wie sehr Makarts stimmungsvolles wie sinnverwirrendes Inneneinrichtungsdesign dem damaligen Zeitgeist entsprach, beweist auch die Tatsache, dass der Maler insbesondere in den 1870er Jahren die historistische, im Stil der italienischen Neorenaissance verpflichteten Dekorationsmoden Wiens maßgeblich bestimmte. Vgl. Orosz 2011, S. 122.

²⁵¹ Crary 2002, S. 23.

²⁵² „Ich bin dagegen der Auffassung, daß [sic] es sich bei der modernen Zerstreuung nicht um die Zerstörung von stabilen oder »natürlichen« Arten vertiefter, werthaltiger Wahrnehmung handelt, die seit Jahrhunderten existiert hatten, sondern um einen Effekt und in vielen Fällen auch einen konstituierenden Bestandteil der zahlreichen Versuche, bei menschlichen Subjekten Aufmerksamkeit zu produzieren. Das Problem der Zerstreuung, das im späten 19. Jahrhundert auftaucht, ist von der parallel dazu auf den verschiedenen Gebieten stattfindenden Konstruktion eines aufmerksamen Beobachters nicht zu trennen.“ Ebd., S. 47.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 197-203.

²⁵⁴ Vgl. Lovecky 2011, S. 181 u. 183.

Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, beweist sein *Faible* für großformatige Werke. Neben dem Riesenformat, das im Falle des Werks „Einzug Karls V. in Antwerpen“ gigantische Ausmaße annahm, wurde – wie gezeigt wurde – die Ausweitung der Malerei auf den umliegenden Raum zu einem Markenzeichen Makarts, der im Verlauf seines Schaffens mehrere pompöse Innenraumausstattungen entwarf und umsetzte.²⁵⁵ Die Tendenz zur malerischen Entgrenzung äußerte sich ebenfalls in seinem Atelier, in dem er einen immersiven Kunst-Kosmos schuf, der ganz auf die Ästhetik seiner Gesamtkunstwerk-Vorstellung abgestimmt war. Auch in der Ausstellungspräsentation wusste Makart – wie Wagner – „alle Aspekte des Spektakels einzusetzen“²⁵⁶, um die Rezeption seines Werks zu intensivieren: Hierbei sei noch einmal auf die Präsentation der „Caterina Cornaro“ (Vgl. S. 44) hingewiesen, bei der die Aufmerksamkeit durch die exklusive Einzelausstellung, durch die Abdunklung bzw. Beleuchtung und durch die im Raum aufgestellten Requisiten, die die Grenze zwischen Kunstwerk und Ausstellungsraum verschleiern, direkt auf das Riesenformat gelenkt wurde. In der Kunstkritik wurde die Wirkung des Bildes – analog zu Wagner – als hypnotisierend-berauschende Erfahrung beschrieben, durch die die Betrachtenden einen unmittelbaren Eindruck des historischen Moments erhalte.²⁵⁷

-Makart als kapitalistischer Ausstellungskünstler-

Zusammenfassend lässt sich Makart als ein Künstler beschreiben, in dessen künstlerischer Produktion und der intendierten Rezeption sich die in Veränderung begriffene Wahrnehmung einer kapitalistischen Moderne niederschlugen. Im Gegensatz zur bisher vormodernen Ordnung der Visualität wurden die Überraschung, Novität, Zerstreuung und Lenkung zu konstituierenden Faktoren einer Wahrnehmungserfahrung von Kunst. Diese sieht Crary bei Künstlern wie bspw. Georges Seurat (1859-1891) oder Paul Cézanne (1839-1906) bewusst thematisiert,²⁵⁸ wohingegen man Makart eine intendierte Auseinandersetzung damit nicht unterstellen sollte. Es soll somit an dieser Stelle betont werden, dass Makart nicht bewusst die Ästhetik des Warenhauses in seine Arbeit übertrug, sondern dass die mit der modernen Wahrnehmungsveränderung verbundenen Ästhetiken und Rezeptionsweisen mehr unbewusst in sein Werk Eingang fanden. Neben dem in der bisherigen Literatur bereits hervorgehobenen Skandal und der imposanten Selbstinszenierung machte Makart, der im Sinne von Oskar

²⁵⁵ Siehe hierzu Makarts Dekorationsmalerei für das Arbeitszimmer von Nikolaus Edler von Dumba (1830-1900).

²⁵⁶ Crary 2002, S. 201.

²⁵⁷ Vgl. Weitner 2017, S. 213.

²⁵⁸ Vgl. Crary 2002.

Bätschmann als „Ausstellungskünstler“²⁵⁹ für den freien Kunstmarkt produzierte und der deutlich den kommerziellen Erfolg und die große Bühne suchte, die immersiven Kunstinszenierungen und das „unablässige und sich selbst perpetuierende Erwecken von neuen Bedürfnissen, neuem Konsum und neuer Produktion“²⁶⁰ zu seinem künstlerischen Leitprinzip.

²⁵⁹ Vgl. Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 9-11.

²⁶⁰ S. Fußnote 235.

7. Kritische Analyse der ambivalenten Rezeption in Kunstkritik und Forschung

Neben den bisherigen bildanalytischen Untersuchungen, die Makarts Bildwerke in den künstlerischen Kontext seiner Zeit einordnen, soll im Zuge des folgenden Kapitels nun der Frage nachgegangen werden, wie Makarts künstlerische Arbeit rezipiert wurde. Dabei wird einerseits die zeitgenössische Kunstkritik analysiert, wie auch die nachfolgende und bis heute sich erstreckende kunsthistorische Betrachtung überblickshaft herauspräpariert. In dieser Hinsicht stellt dieses Kapitel auch ein Überblick über den bisherigen Forschungsstand zu Makarts dar. Insbesondere leistete Doris H. Lehmann in ihrer großangelegten und für dieses Kapitel relevanten Untersuchung eine fundierte Analyse der zeitgenössischen Kritiken, wenngleich die Autorin die Rezeption der Skandalwerke lediglich ausschnittshaft behandelt.²⁶¹ Dementsprechend steht zu Beginn die Rezeption der „Modernen Amoretten“ und der „Pest in Florenz“ im Fokus. Dabei soll danach gefragt werden, welche künstlerischen Vorstellungen und Ideale sich in den jeweiligen – zwischen großem Lob und tiefer Abneigung gepolten – Kritiken widerspiegeln, mit welchen Begrifflichkeiten und Analysekategorien Makarts Arbeit bedacht wurde und wie die Werturteile sich in den Kontext ihrer Zeit einfügen.

-Naivling oder Lüstling? Zeitgenössische Kunstkritik der Skandalwerke-

Während Makarts frühere Werke marginal in der Kunstkritik Erwähnung fanden, rezipierte man die „Modernen Amoretten“ von Anfang an rege. Der bereits erwähnte Kunstkritiker Pecht widmete Makart eine wohlwollende und für zukünftige Rezensionen richtungsweisende Besprechung. Pecht beschrieb Makarts fantasievoll-historische Kompositbilder als „Vermischung aller Vorstellungen, Zeiten, Kostüme und Charaktere“²⁶², die zwar fraglos konventionswidrig seien. Dies erscheine jedoch angesichts der traumhaften Farbenharmonie und berausenden Rhythmik unwichtig, da „in der Kunst alles erlaubt ist, was schön aussieht“²⁶³. Nach Pecht müssen die „Modernen Amoretten“ als „harm- und bedeutungslose“²⁶⁴ Dekorationsmalerei emotional-sinnlich empfunden werden. Hinsichtlich Makarts sensuellem Kolorit unterstreicht Pecht dessen künstlerische Verwandtschaft zu Künstlern wie Correggio, Rembrandt und Rubens und reiht den Maler in eine legitimierende Kunsttradition ein. Insgesamt präsentiert Pecht Makart als vielversprechenden Künstler, der sich von der Strömung

²⁶¹ Vgl. Lehmann 2011, S. 41-44.

²⁶² Süddeutsche Presse, Abendblatt, 15.04.1868, Nr. 104, S. 10.

²⁶³ Ebd., S. 10.

²⁶⁴ Süddeutsche Presse, Abendblatt, 16.04.1868, Nr. 105, S. 10.

realistischer Historienmalerei eines Pilotys absetzt und sich mittels seiner dekorativen Fantasie und sinnlichen Leidenschaft „von der Tyrannei des Stoffes“²⁶⁵ emanzipiere.

In einer beinahe wortgleichen Kritik, die Pecht kurz vor der Ausstellung des Werks in Wien publizierte, betont der Kritiker zudem, dass Makart weniger ein intellektueller, als ein naiv-stürmischer Künstler sei, der seine Kunst weder reden noch sprechen könne.²⁶⁶ Das Urteil der intellektuellen Dürftigkeit sollte dem schweigsamen Makart zeit seines Lebens anhaften. Der Verweis auf ein naives Gemüt ist wohl auch als Prophylaxe gegen Kritiken zu verstehen, die an der Erotisierung der Amoretten-Ikonografie Anstoß nehmen könnten. Dass Schriftsteller und Kritiker angesichts erwartbarer moralischer Kritik die Bedeutung des Darstellungsgegenstandes herabsetzten, zeigt sich auch am Beispiel anderer Kunstschaffender.²⁶⁷ In der Tat ließ der moralische Aufschrei nicht lange auf sich warten: So wollte man bspw. in den Kinderreigen „Miniatur-Hetären“²⁶⁸ – eine Bezeichnung für weibliche Prostituierte in der Antike – erkennen und betitelte das Triptychon kurzerhand als „Traum eines blasierten Wüstlings“²⁶⁹.

Auf noch größere Resonanz stieß einige Monate später die „Pest in Florenz“. Wieder ergriff Pecht für Makarts „epochenmachende Kunsterscheinung“²⁷⁰ Partei. Der Kritiker erkennt die Bedeutungsoffenheit und argumentiert, dass das Werk – wenn auch als „Todsünde“ oder „Pest in Florenz“ betitelt – „ebenso gut ein Bacchanal aus dem Cinque cento, oder gar ein Freudenhaus“²⁷¹ darstellen könne. Wie bei den „Modernen Amoretten“ stehe somit nicht die Thematik im Vordergrund, sondern der künstlerisch-formalästhetische „Zauber einer reichen Palette, einer üppigen von schönen Gestalten überquellenden Phantasie“²⁷², die das Werk zu einem harm- und absichtslosen, „wollüstigen Traum“²⁷³ werden lasse.

In den darauffolgenden Rezensionen wird die Frage nach dem dargestellten Gegenstand häufig diskutiert. Hier teilte man überwiegend Pechts Einschätzung der thematischen Uneindeutigkeit, sodass Befürworter wie Kritiker das Werk wechselweise als „gemalte

²⁶⁵ Ebd., S. 10.

²⁶⁶ Vgl. Neue Freie Presse, Morgenblatt, 27.08.1868, Nr. 1433, S. 4.

²⁶⁷ So sei bspw. auf Emile Zola verwiesen, der Édouard Manets Skandalwerk „Le Déjeuner sur l’herbe“ von 1863 lediglich auf formalästhetische Problemstellungen reduziert und damit hervorhebt, dass das Sujet für Manet nur Vorwand zum Malen gewesen sei. Auf diese Weise wurde das Bild gegen moralische Verurteilung zu schützen versucht, wie man auch die autobiografischen und zeitgeschichtliche Bedeutungsebenen des Bildes ausklammerte. Vgl. Gerd Blum, Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l’herbe: Die Erfindung der Moderne aus der Vergangenheit*, in: Reingard M. Nischik/Caroline Rosenthal (Hrsg.), *Schwellentexte der Weltliteratur*, Konstanz 2001, S. 202.

²⁶⁸ Die Presse, 18.10.1868, Nr. 287, S. 3.

²⁶⁹ Ebd., S. 3.

²⁷⁰ Allgemeine Zeitung, 11.11.1868, Nr. 316, S. 4794.

²⁷¹ Ebd., S. 4794.

²⁷² Ebd., S. 4794.

²⁷³ Ebd., S. 4794.

Symphonie“²⁷⁴, „Tohuwabohu der Leidenschaften“²⁷⁵, „moderne Dämonen“²⁷⁶ oder „wunderbare[s], rätselhafte[s] Charivari“²⁷⁷ umschreiben.²⁷⁸ Zudem fiel es schwer, Makarts Historienmalerei-Interpretation über das Prinzip eines neuen Kolorismus hinaus auf einen kunsttheoretischen Nenner zu bringen: Abwechselnd wurde auf Begriffe wie Naturalismus, Realismus oder (koloristischen) Idealismus zurückgegriffen, je nachdem ob das Triptychon – im Sinne Pechts – als schön-dekorativer Farbenzauber oder als reale Schilderung einer vergangenen oder gegenwärtigen Sittenlosigkeit interpretiert wurde.²⁷⁹

Die aufgeheizte Debatte wird besonders anhand der Kritik des Architekten und Kunsttheoretikers Camillo Sitte (1843-1903) deutlich, dessen Urteil geradezu „zivilisationskritische Züge“²⁸⁰ annimmt. Nach Sitte sehe man, wie Makart im „Champagnerrausch und Katzenjammer [...] selbst nicht weiß, was er malt“²⁸¹ und weiter: „Wie widerlich ist diese fibrige [sic], kranke Sinnlichkeit, diese geflissentlich halb versteckte Lüsternheit, diese dumpfige, staubige Atmosphäre, wie sie über unseren Großstädten lagert, und in der die Kunstwerke farbensprühend, aber betäubende Dünste aushauchen, wie große Sumpflilien gedeihen.“²⁸² Sittes Pathologisierung von Makarts Kunst und die damit zum Ausdruck gebrachte Großstadt-Feindlichkeit muss dabei vor dem Hintergrund des neuen gesellschaftlichen Klimas in Wien um 1870 kontextualisiert werden, das sich durch eine gesteigerte „Vergnügungssucht des finanziell gesicherten Bürgertums, die Theatralisierung des Wiener Gesellschaftslebens [und den] Aufstieg der Ringstraßen-Dandys“²⁸³ auszeichnete. Neben Sitte wollten etliche Intellektuelle und Kunstschafter, wie Schwind²⁸⁴, der

²⁷⁴ Neue Freie Presse, Morgenblatt, 16.12.1868, Nr. 1544, S. 6.

²⁷⁵ Ebd., S. 6.

²⁷⁶ Münchner Propyläen. Wochenschrift für Literatur, Theater, Musik und bildende Kunst, 01.01.1869, Nr. 1, S. 13.

²⁷⁷ Allgemeine Musikalische Zeitung, 21.04.1869, Nr. 16, S. 126.

²⁷⁸ „Makart hat seine Composition [sic] zuerst „Die sieben Todsünden“ genannt, später hat er sie in die „Pest in Florenz“ umgetauft – ein Taschenspielerstreich, der für die Bedeutung des Gegenstandes eine virtuosenhaft malerische Gleichgültigkeit [sic] bekundet. Zur Noth [sic] kann man das Bild als beides gelten lassen.“ Die Presse, 18.12.1868, Nr. 348, S. 1.

²⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 1.

²⁸⁰ Michael Mönninger, Camillo Sitte als Kunstkritiker, in: Klaus Semsroth/Ders./Christian C. Collins (Hrsg.), Camillo Sitte Gesamtausgabe, Band 1, Camillo Sitte. Schriften zur Kunstkritik und Kunstgewerbe, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 60.

²⁸¹ Camillo Sitte, Makart. Eine Studie [Originaltext von 1871], in: Klaus Semsroth/Michael Mönninger/Christian C. Collins (Hrsg.), Camillo Sitte Gesamtausgabe, Band 1, Camillo Sitte. Schriften zur Kunstkritik und Kunstgewerbe, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 150-151.

²⁸² Ebd., S. 150-151.

²⁸³ Mönninger 2008, S. 60.

²⁸⁴ Zu großer Bekanntheit brachte es bspw. der in der Literatur mit Moritz von Schwind in Verbindung gebrachte Ausruf: „[Es] hat alles etwas Venerisches ... Diese Konzertposen mit ihrem syphilitischen Hintergrund sind mir von Herzen zuwider.“ Zitiert in Emil Pirchan, Hans Makart, Wien 1954, S. 26.

Kunsthistoriker Rudolph von Eitelberger (1817-1885)²⁸⁵ oder Feuerbach in Makarts Malerei eine Zersetzung der Kunst und der gesellschaftlichen Zustände erkennen.

Doch wurden Makarts Skandalwerke nicht nur hinsichtlich ihres Darstellungsgegenstandes kritisiert. Ebenso polarisierte Makarts Maltechnik und Farbgestaltung, obgleich selbst seine Gegnerschaft die Qualität und Novität des koloristischen „Stimmungszaubers“²⁸⁶ anerkannte.²⁸⁷ Kritisiert wurde u. a. die als unangemessen aufgefasste Verwendung des Goldgrundes, die anti-naturalistische Farbpalette sowie die leichenblasse Inkarnatsgestaltung.²⁸⁸ Selbst wenn in moderateren Besprechungen einzelne Figurengruppen gelobt werden, missbilligte man grundsätzlich die aus „Klumpen von Gliedmaßen und Köpfen und Gewändern“²⁸⁹ bestehende Komposition durcheinandergewürfelter Bildern, „die nichts miteinander zu thun [sic] haben“²⁹⁰.

Der Vorwurf der *schludrig* ausgearbeiteten Bilder, die noch dazu keinen klaren Inhalt vermitteln, ließ Makarts Triptycha in den Augen vieler als oberflächliche Effektmalerei erscheinen. Selbst der wohlgesonnene Autor Karl Landsteiner (1835-1909) tadelt dies vorsichtig: „Seine Werke sind [...] ein so eminenter Ausdruck moderner Anschauungen, sie sind so getragen und gesättigt von dem Streben nach prickelndem, blendendem, sinnverwirrendem Effect [sic], und zwar um des Effectes [sic] willen, sie verstecken sogar eine bestimmte Grundidee hinter einem glanzvollen Farbenkaleidoskop, daß [sic] man sagen muß [sic], Makart ist fast zu viel Maler.“²⁹¹

Diese Überbetonung der malerischen Technik und Freiheit gegenüber dem Bildgegenstandes führte früh dazu, dass die deutschsprachige Kritik den Einfluss der zeitgenössischen Kunstentwicklung in Frankreich auf Makart erkannte, wo „der Gegenstand erhaben oder unbedeutend, edel oder geradezu unschön ist [und] die virtuose Technik, die ‚Mache‘ allein [...] dort über den Ruhm der Künstler“²⁹² entscheide. Die wertende

²⁸⁵ „Nicht die Pest in Florenz ist hier geschildert, sondern die Pest des neunzehnten Jahrhunderts. Nicht dem florentinischen Leben hat Makart seine Gestalten entlehnt, sondern dem Abschaume jener Gesellschaft, die in Paris ihre Orgien treibt, die sich in Baden Baden herum taumelt[.]“ Handschriftliches Manuskript Eitelbergers zit. in: Lehmann 2011, S. 268.

²⁸⁶ Die Presse, 18.12.1868, Nr. 348, S. 1.

²⁸⁷ Vgl. Lehmann 2011, S. 43.

²⁸⁸ „Nicht genug, daß [sic] er weder in Anatomie noch in Perspective was Ordentliches gelernt hat, [...] so hat er auch nicht die geringste Empfindung für die Schönheiten des menschlichen Leibes“, der wie ein „unförmiger Knollen“ oder „lappriges unklares Fransenwerk“ wirke, wie auch die dekorative Positionierung der Figuren als missglückte „Körperverrenkungskunst“ getadelt wird. Sitte 1871, S. 155-156.

²⁸⁹ Münchner Propyläen. Wochenschrift für Literatur, Theater, Musik und bildende Kunst, 01.01.1869, Nr. 1, S. 14.

²⁹⁰ Ebd., S. 14.

²⁹¹ Karl Landsteiner, Hans Makart und Robert Hamerling. Zwei Repräsentanten moderner Kunst, Wien 1873, S. 12.

²⁹² Die Debatte, Morgenausgabe, 06.01.1869, Nr. 6, S. 1.

Unterscheidung zwischen der als oberflächlich beschriebenen Dominanz des Malerischen in Frankreich und der großen Bedeutung des Inhalts in der deutschen Historienmalerei stellte eine wiederkehrende Argumentation in der Rezeption dar, die auch auf das politisch-nationalistische Konkurrenzdenken jener Zeit verweist.²⁹³

Neben dem Künstler und seinen „marktschreierischen Mitteln“²⁹⁴ wurde ferner sein Publikum kritisiert, dem Geist- und Niveaulosigkeit unterstellt wurde. Sitte spricht dabei gar vom „Pöbel“²⁹⁵ und beweist eine stark ausgeprägte, elitär-intellektuelle Abwehrhaltung, wenn er Makarts sinnlich-poetische Historienmalerei als seichte Kunst für Kleinbürger und Frauen beschreibt.²⁹⁶

Innerhalb dieser polarisierten Debatte zeigen sich dabei nur wenige Stimmen, die Makart keine Naivität oder Sittenlosigkeit vorwerfen, sondern dessen subversive, mit den vorherrschenden Kunstauffassungen spielende Programmatik erkennen: „[So] muß [sic] man sagen, daß [sic] in dieser Arbeit Idealismus und Realismus ad absurdum geführt sind und daß [sic] das Ganze nur einen Sinn hat, wenn der Künstler mit genialer, mit Meisterhand sich über beide lustig machen wollte.“²⁹⁷ Gleichwohl drangen diese Stimmen in der aufgeheizten Debatte nicht durch.

-Neue Öffentlichkeit und künstlerischer Erfolg-

Wie Makart diese hitzige Debatte wahrnahm, ist nicht belegt, doch zeigt das von ihm betriebene Spiel mit den Bildtiteln (Vgl. S. 36-37), dass er die öffentlichen Diskussionen verfolgte und aktiv auf diese reagierte. So ist zu vermuten, dass sich Makart mit seinem Titel „Darstellung eines Lüstlingstraumes“²⁹⁸ auf Pechts Titelvorschlag bezog. Deutlich wird hierbei eine in Wandlung begriffene Kunstrezeption: Diese spielte sich in der frühen Neuzeit noch vornehmlich im Zirkelkreis von Produzierenden und Auftraggebern ab,²⁹⁹ während im 19. Jahrhundert die Urteilsbildung sukzessiv in der Öffentlichkeit – im kommunikativen Netz zwischen Produzierenden, Kunstausstellung, -konsumierenden und -kritik – erfolgte.³⁰⁰ Wie

²⁹³ Vgl. Frodl 1974, S. 36.

²⁹⁴ Sitte 1871, S. 156.

²⁹⁵ Ebd., S. 156.

²⁹⁶ Ebenso sei hierbei auf M. Thaussions Besprechung der „Caterina Cornaro“ verwiesen, in der er explizit die „Wiener Leserin“ adressiert, wobei ein zynisch-abfälliger Ton offensichtlich wird: „Ich habe ihr ja auch versprochen, noch etwas von ihrem Liebling Hans Makart zu schreiben.“ Moritz Thausing, Katherina Cornara und Lucrezia Borgia, in: Moritz Thausing: Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884, S. 359.

²⁹⁷ Münchner Punsch. Ein humoristisches Originalblatt, 15.11.1868, Nr. 46, S. 367.

²⁹⁸ S. Fußnote 165.

²⁹⁹ Vgl. Eiermann 2016, S. 13.

³⁰⁰ Vgl. Telesko 2010, S. 171 u. 175.

bereits aufgezeigt wurde, wusste Makart als moderner „Ausstellungskünstler“³⁰¹ um die Bedeutung der öffentlichen Meinung für den künstlerischen Erfolg. Die ikonografische und thematische Bedeutungsoffenheit sowie die vagen Bildtitel, die keiner festgelegten Deutung dienten, stellen dabei künstlerische Strategien dar, mit denen Makart einen aufmerksamkeitsfördernden Streit um die wahre Bedeutung seiner Werke bewusst provozierte. In dieser Hinsicht war Makart in gewisser Weise auf ein konservatives und bildungsbürgerliches Publikum angewiesen, das seine versinnlichende Ikonografie-Paraphrasierung als (wenn auch zu verurteilenden subversiven) Angriff auf die akademische Kunsttradition erkannte und als neue Bildästhetik empfinden konnte.³⁰² Das Zusammenprallen auseinandergehender Ansichten und Erwartungshaltungen, das die *Publicity* der „Pest in Florenz“ maßgeblich beförderte, lässt sich dabei anhand einer in der Makart-Forschung noch nicht rezipierten Karikatur (Abb. 62) aus der Satire-Zeitschrift „Kladderadatsch“ veranschaulichen, die 1869 anlässlich der Berliner Ausstellung der „Pest“ veröffentlicht wurde.³⁰³ Vor den drei Bildtafeln der Pest steht eine Publikumsmenge, wobei die unter der Karikatur aufgelisteten Aussagen die diversen Gesinnungen und Moralvorstellungen, die Makarts Werke provozierten, humoristisch wiedergeben.³⁰⁴

-Aufstieg und Fall eines *Malerfürsten*-

Bereits kurz nach der Präsentation der „Pest in Florenz“ wird in einigen Kritiken die Hoffnung laut, dass sich der Skandalkünstler in Zukunft mehr den *Alten Meistern* zuwenden würde.³⁰⁵ Diesen Imagewandel erfüllte Makart – wie aufgezeigt wurde – spätestens mit seiner „Caterina Cornaro“. Vor allem wurde Makarts Absage an die vorherige *Décadence*-Thematik und -

³⁰¹ S. Fußnote 258.

³⁰² Vgl. Eiermann 2016, S. 14.

³⁰³ Vgl. Kladderadatsch. Das deutsche Magazin für Unpolitische, 07.03.1869, Nr. 11, S. 42.

³⁰⁴ Eine Auswahl der beigelegten Kommentare: „**Der Künstler**. Wunderbares Kolorit! **Verständiger Kunstkritiker**. Wahl des Stoffes gewagt, aber höchst bedeutendes Bild! **Philosophischer Aesthetiker**. Welch‘ ein Zeitalter! Physisch und moralisch verderbt, fehlt ihm für die Erschaffung des wahrhaft Schönen die Kraft, und sucht es in der Kunst nur noch das Pikante der frivolen Corruption zu genießen! **Kameliendame** [(Synonym für eine Prostituierte)]. Sie entschuldigen mein Herr, was stellt das Bild eigentlich da? **Naive Jungfrau**. Ach seh‘ mal Klärchen, das ist gewiß das neue „Asyl für Obdachlose!“ **Anatom**. Solche Körperformen gibt es nicht! **Lyriker**. Wunderbar! Diese taumelnden Blicke der Liebe, diese athemlose Sinnenlust! **Theologe**. Das ist kein Bild, das ist ein Verbrechen! **Theaterdirector**. Wenn ich das Bild hätte vor meiner Bühne als lebendes Tableau oder als Drehscheibe mit Couplets [Bezeichnung für ein zumeist satirisches Lied in Reimform], mach‘ ich hundertverzig volle Häuser!“ Ebd., S. 42.

³⁰⁵ „Dem Vernehmen nach ist Makart Willens, nach Italien zu gehen. Hoffen wir, daß [sic] er durch das Studium jene unsterblichen Kunstwerke auch das rechte Maß und den rechten Weg für sein eigene Schaffen finden möge.“ Münchner Propyläen 01.01.1869, S. 15.

Stilistik gelobt und – wie bei Landsteiner³⁰⁶ – die neue Harmonie und farbliche Brillanz gewürdigt.³⁰⁷ Gleichwohl weigerte man sich weiterhin, das „Cornaro“-Bild wegen der dekorativen Überlast und inhaltlichen Verflachung als ernstzunehmendes Historienbild zu klassifizieren und stufte Makart als (mehr oder weniger) begabten Monumental- und Dekorationsmaler ein.³⁰⁸ So echauffierte sich noch 1884 – im Todesjahr des Künstlers – Moritz Thausing (1838-1884) über die historische Ungenauigkeit des „Cornaro“-Bildes, indem er auf die physiognomischen Unterschiede zwischen Makarts Modell und Cornaros historischen Porträts hinwies.³⁰⁹ Gleichwohl stand „Caterina Cornaro“ am Anfang von Makarts allmählicher Akzeptanz als Historienmaler, die in seinem legendären Publikumserfolg „Einzug Karls. V. in Antwerpen“ gipfelte, womit Makart seine malerisch-poetische Kunstauffassung als Lösungsvorschlag zur Überwindung der akademisch-wissenschaftlichen, den starren Gattungsgrenzen unterliegenden und sich in der Krise sich befindenden Historienmalerei etablierte.³¹⁰

Trotz seiner Popularität als *Malerfürst* zeigte sich schon bald, dass Makart schnell aus der Mode geriet. Nach Makarts frühem Tod im Jahr 1884 wurden negative Stimmen laut, wie diejenige des Kunsthistorikers Robert Stiasny (1862-1906), der sich an früheren Verrissen argumentativ orientierte und Makart als zügellosen „Farbdämon“³¹¹, als unmoralisch-pathologischen, das Publikum verhexenden Künstler beschrieb. Weiters sei Makart ein naiver Maler, dessen maltechnisch fehlerhafte Werke einen „durchgehenden Mangel jeder höheren seelischen Bewegung“³¹² aufweisen und bei dem die kompositionelle Ornamentalisierung der Figuren zur „Entseelung alles Menschlichen“³¹³ führe.

In der Zeit der Jahrhundertwende lassen sich jedoch vereinzelt Stimmen finden, die in Makart einen Wegbereiter des autonomen bzw. sezessionistischen Kunstbegriffes sahen. So weist der Schriftsteller und Kunstkritiker Ludwig Hevesi (1843-1910) auf Makarts Nähe zur sezessionistischen Kunst und der Kunst des *fin de siècle* hin.³¹⁴ Hierbei verweist er direkt auf

³⁰⁶ „Hier ist eine klare Idee in höchst würdiger, wenn auch auf überaus glänzende Weise durchgeführt. Makart hat bewiesen, daß er das auch kann, und ich glaube nicht zu irren, wenn ich sage, daß [sic] er das auch beweisen wollte. Es ist ein Meisterwerk der modernen Malerei, aber das Moderne ist hier zugleich ästhetisch schön. Kein krankhaft-sinnlicher Zug erschreckt den Beschauer, nichts von jenem Raffinement in der Darstellung, wie sie seine früheren Gemälde charakterisiert.“ Landsteiner 1873, S. 13.

³⁰⁷ Vgl. Weitner 2017, S. 212-213.

³⁰⁸ Vgl. Lehmann 2011, S. 92.

³⁰⁹ Vgl. Thausing 1884, S. 364.

³¹⁰ Vgl. Lehmann 2011, S. 185-186.

³¹¹ Robert Stiasny, Hans Makart und seine bleibende Bedeutung, Leipzig 1886, S. 6.

³¹² Ebd., S. 12.

³¹³ Ebd., S. 15.

³¹⁴ „Wenn Makart heute lebte! Oder gar heute jung wäre! Ich glaube, Makart wäre das Haupt irgendeiner Sezession.“ Ludwig Hevesi, Hans Makart und die Sezession, in: Otto Breicha (Hrsg.): Acht Jahre Sezession. Kritik – Polemik – Chronik von Ludiwg Hevesi, Wien 1906 (Reprint: Klagenfurt 1984), S. 268.

die „Modernen Amoretten“.³¹⁵ Anders als viele Kritiker erkannte Hevesi in Makarts *ketzerischer* Freiheit gegenüber dem erstarrten Historismus keine krankhafte Verfallserscheinung, sondern deren notwendige Überwindung.³¹⁶

-Zwischen Verdammung und Rehabilitation.

Die Makart-Rezeption im 20. und 21. Jahrhundert-

„Der heiße Blumenduft, der Makarts Bilder umgab, ist verflüchtigt; die Farben, die er anwendete, haben schwer gelitten; die Ziele, die er verfolgte, sind nicht mehr die unseren; die Siege, die er erkämpfte, gehören der Geschichte an.“³¹⁷ Das Urteil des Kunsthistorikers Cornelius Gurlitt (1850-1938) beschreibt konzipiert die Bedeutung von Makarts Kunst in Zeiten des aufziehenden Avantgardismus der Jahrhundertwende. Viel zu sehr widersprach Makarts rückständig gewordene Affirmation der fragwürdigen Historienkunst und die eklektisch-historistischen Strategien den modernistischen Idealen des künstlerischen Außenseitertums, der Kreativität und Authentizität.³¹⁸ Parallel zum Kunstbetrieb fiel es der Kunstgeschichte ebenfalls schwer, die Phänomene des Historismus – und damit auch Makart – kunsthistorisch adäquat einzuordnen bzw. zu bewerten, da Makarts Eklektizismus aus dem wissenschaftlichen Raster von Originalität und Autorenschaft fiel.³¹⁹

In der Folge ging die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Makart weiter zurück und wenn diese – meist zu Jahrestagen oder in Überblickswerken zur Kunst des 19. Jahrhunderts – doch geschah, bezog man sich auf Autoren wie Sitte und Stiasny und ihrem tendenziösen Vokabular der Kunstkritik.³²⁰ Dies steigerte sich mitunter zu einer unverhohlenen Feindseligkeit wie bei Rudolf Oldenbourg (1887-1921), dessen aggressiver Rundumschlag an Sittes Polemiken erinnert.³²¹

³¹⁵ „Man stelle sich vor, daß [sic] heute ein junger Mensch in der Sezession mit Makarts „modernen Amoretten“ als Erstlingswerk aufträte. Es wäre nur ein Schrei: der große moderne Maler ist endlich geboren! Der Maler und Nur-Maler; der durch und durch Dekorative; der Mann des Rausches, der Vision, des Welterschaffens aus Eigenem.“ Hevesi 1906, S. 265.

³¹⁶ „Erst nach [Makarts] Orgie von Atelierfarben, nach diesem trunkenen Verpuffen von allen Schätzen, welche die alte historische Ästhetik in Museen, Ateliers und Gehirnen angehäuft hatte, war tabula rasa gemacht für Neues. Makart verbrannte sich mit allen seinen Schätzen und Weibern auf prächtig flammenden Scheiterhaufen. Mit ihm geht die Renaissance der Renaissancekunst, deren Tempel unsere Galerien sind, in Rauch auf.“ Hevesi 1906, S. 267.

³¹⁷ Gurlitt 1900, S. 392.

³¹⁸ Vgl. Susanna Partsch, Kunst-Epochen – Band 11, 20. Jahrhundert I., Stuttgart 2002, S. 10.

³¹⁹ Vgl. Cray 1996, S. 32-33.

³²⁰ Vgl. Lehmann 2011, S. 13.

³²¹ „Bald ein dämonischer Hexenmeister, der mit allen Höllenmächten der Palette verbündet scheint, und bald nur ein aufdringlicher Taschenspieler, dessen plumpe Kunststücke für die niedrigsten Erwartungen kaum mehr hinreichen, überstürzt sich der kleine, zigeunerhaft zierliche Salzburger mit den schwarzglühenden Augen und dem gepflegten Parte, ein Liebling der Frauen, in der Hetzjagd seines kurzen, von Arbeit und Genuß bis zum

In wohlwollenen Besprechungen wird hingegen der Einfluss von Pechts Kritiken deutlich, wenn Makart als virtuoser „Farbenmensch“³²² beschrieben wird, dessen dekorative Kunst einzig dem Primat der Schönheit und der „malerischen Sinnlichkeit“³²³ verpflichtet sei.³²⁴

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg blieb das negative Bild bestehen, da – wie in der Einleitung bereits angemerkt – eine wertfreie Rezeption durch Makarts Aufwertung durch Adolf Hitler erschwert wurde.³²⁵ Aus dieser Zeit stammt Emil Pirchans (1884-1957) Makart-Monografie,³²⁶ die Klischees aus der zeitgenössischen Rezeption unkritisch und ohne verlässliche Quellenrecherche wiedergibt. Diese Publikation prägte die Makart-Rezeption auf lange Zeit.³²⁷ Neben den künstlerischen Kritikpunkten gründet eine bis heute bestehende Argumentationslinie der Makart-Kritik darauf, den Maler als *parvenühaften* Aufsteiger und Repräsentanten einer zweifelhaften Ära der Gründerzeit zu diskreditieren, da dessen sinnentleerte und gigantische Bilder „den maßlosen Unternehmergeist und das Protzbedürfnis der Epoche widerzuspiegeln und diesem Bedürfnis [...] schmeicheln“.³²⁸ Unverkennbar lebt in dieser modernistischen Sozialkritik auch die Dekadenz-Kritik des 19. Jahrhunderts weiter.³²⁹

Eine allmähliche Wiederentdeckung und Neubeurteilung von Makarts Werk lässt sich ab den 1970er Jahren beobachten. Richtungsweisend war dabei die 1972 in der Kunsthalle Baden-Baden stattfindende Makart-Retrospektive, in der der damalige Direktor Klaus Gallwitz eine „kritische Revision der Bedeutung von Makart“³³⁰ anstrebte, wenngleich dieses Unterfangen – wie Monika Steinhauser betont – zum Teil dadurch verfehlt wurde, dass weiterhin die zeitgenössische Kunstkritik unkritisch als Erklärungsfolie für Makarts Schaffen

letzten Augenblick erschöpften Lebens von einer Sensation des Erfolges zur nächsten.“ Rudolf Oldenbourg, Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert, Band 2, München 1922, S. 90.

³²² Richard Muther, Geschichte der Malerei, Band III., 18. und 19. Jahrhundert, Berlin 1922, S. 479.

³²³ Ebd., S. 479.

³²⁴ „Dekorativ allein wollen Makarts gemalte Menschen sein in ihrer Daseinsfreude. [...] Und darum erscheinen sie dem Beschauer nicht als Vollmenschen, ziehen an uns vorbei, schön und stumm, eine Augenlust, ein Sinnesrausch, der rasch verflogen.“ Herbert Hirth/Ernst Bassemann-Jordan, Der schöne Mensch in der Kunst der Neuzeit, München/Leipzig 1902, S. 47.

³²⁵ Vgl. Lehmann 2011, S. 14.

³²⁶ Vgl. Emil Pirchan, Hans Makart. Leben, Werk und Zeit, Wien/Leipzig 1942.

³²⁷ Vgl. Lehmann 2011, S. 14-15.

³²⁸ Günther Anders, Prosperitätsmaler: Rubens, Makart [Originaltext von 1954], in: Reinhard Ellensohn/Kerstin Putz (Hrsg.), Günther Anders. Schriften zu Kunst und Film, München 2020, S. 247.

³²⁹ Wie lange das überaus negative Makart-Bild bestand hatte, zeigt sich anhand der Schrift von Reinhard Pohanka, der noch 1996 die bei Pirchan versammelten Verrisse unkritisch wiedergibt und das Bild von Makart als kleinbürgerlichen Parvenü wiedergibt. Vgl. Reinhard Pohanka, Spiel und Leben. Drei Beispiele für Image und Wirklichkeit im Leben von Künstlern, in: Helga Litschel (Hrsg.), Vom Ruf zum Nachruf: Künstlerschicksale in Österreich (Ausst. Kat., Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz 1996), Linz 1996, S. 88-91.

³³⁰ Klaus Gallwitz (Hrsg.), Makart. Triumph einer schönen Epoche (Ausst. Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1972), Baden-Baden 1972, S. 5.

herangezogen wurde.³³¹ Ebenso folgten in den 1970er Jahren erste monografische Schriften von Fritz Novotny³³², Brigitte Heinzl³³³ und – wie in dieser Arbeit wiederholt zitiert – Renata Kassal, die in ihrer Dissertation eine erste fundierte, die Formalästhetik stärker berücksichtigende Werkanalyse vorstellt. Hier wird jedoch eine weiterhin bestehende Skepsis gegenüber Makart deutlich, dessen künstlerische Qualität vor dem Hintergrund der zeitgleich „parallel nebenherlaufenden modernen Strömungen“³³⁴ problematisiert wird. Kassal kritisiert dabei nicht nur – wie bereits erwähnt – die eklektische, als epigonal eingestufte Motivauslese (Vgl. S. 33), sondern bewertet – in geistiger Verwandtschaft zum feuerbachschen „Makartismus“ – dessen skizzenhaft-malerische Formgestaltung als künstlerische „Fehlleistung“³³⁵. Ihrer Meinung nach lassen die aus Einzelmotiven synthetisierten Kompositionen und die daraus resultierende „innere Leere“³³⁶ eine völlige Aufgabe an eine künstlerische Idee erkennen.³³⁷ Wenngleich Kassal zwar Makarts „Experimentierfreudigkeit“³³⁸ und Rebellion gegen die offizielle Kunst positiv unterstreicht, läge Makarts kunsthistorische Bedeutung vielmehr darin, als Erscheinung einer künstlerischen „Verfallszeit“³³⁹ das Ende des Historismus zu markieren.³⁴⁰

Eine objektivere Haltung nimmt derweil Gerbert Frodl ein, der in seiner bis heute relevanten Monografie Makarts Gestaltung und Kompositionsweise weniger als Fehlleistung, sondern vielmehr als eine intendierte künstlerische Strategie begreift. Trotz der beibehaltenen Charakterisierung Makarts als naiv-virtuosen Farbenmaler,³⁴¹ dessen gesamtes Werk der Harmonie und Schönheit diene, wendet sich Frodl deutlich gegen den Vorwurf des Epigonalen und macht auf das kreative Potenzial von Makarts Stil- und Motiv-Anverwandlung aufmerksam: So mache sich Makart „einen Formenschatz und ganze Stile zu Nutze, um daraus

³³¹ Vgl. Steinhauser 1972, S. 169-170.

³³² Vgl. Novotny 1970.

³³³ Vgl. Heinzl 1971.

³³⁴ Kassal 1971, S. 4.

³³⁵ Ebd., S. 141.

³³⁶ Ebd., S. 138.

³³⁷ Kassal vergleicht Makart mit historistischen Künstlern wie Böcklin oder Romako, die mit neuen Themen die Historienmalerei wiederbelebten, während Makart „den Inhalt eines Bildes nicht als geistige Einheit gestalten und erfüllen konnte. Er ließ ihn „kampflos“ in einer Ansammlung von Einzelmotiven zerfallen und jede Figur ihre eigene Ekstase und Lethargie erleben und erleiden. Je lauter sich solche Gemütsregungen gebärden und Hochstimmungen erzeugen, desto klarer wird die innere Leere. Dieses Faktum ist schon seit jeher erkannt worden und sollte nicht beschönigt werden.“ Ebd., S. 137-138.

³³⁸ Ebd., S. 140

³³⁹ Kassal 1971, S. 142.

³⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 142-143.

³⁴¹ „Seine Kunst ist gewissermaßen der Ausdruck der naiven, angeborenen Lust am Malen, der Freude an der Farbe oder sogar der Freude an der eigenen Virtuosität[.]“ Frodl 1974, S. 54. Im Folgenden zur „Pest in Florenz“: „Die Pest ist ein „intellektuelles“ Kunstwerk, aus einem Intellekt allerdings geboren, der Naivität und Ungebildetheit miteinschließt.“ Frodl 1974, S. 36.

Eigenes hervorzubringen. So ist eben auch „Caterina Cornaro“ keine Veronese-Paraphrase, sondern etwas durch schöpferische Kraft hervorgebrachtes Neues, Originelles[.]“³⁴² Diese objektive Rezeption Makarts ging mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Wiener Ringstraße unter Renate Wagner-Rieger einher, die seit den 1970er Jahren eine Neubewertung des Historismus nach sich zog.³⁴³ Im Zuge dieser Revision unterstreicht Werner Kitlitschka das Potenzial von Makarts ambivalenten Schöpfungen, in denen die „Absage an überlieferte Themen und Gestaltungsprinzipien [...] positiv“³⁴⁴ zu bewerten sei, sodass Makart „gleichzeitig als Zerstörer einer abendländischen Tradition verdammt und als Pionier einer weitgehend autonom gewordenen Bildkunst gefeiert werden“³⁴⁵ könne.

In den 1980er Jahren lässt sich ein vermehrtes Interesse an Makart feststellen, wenn auch – wie in der Einleitung erwähnt – der Fokus der Arbeiten auf seiner kulturhistorischen Bedeutung als *Malerfürst* lag. Auffällig korreliert die veränderte Makart-Rezeption mit einem die Philosophie und die Kunst jener Zeit bestimmenden postmodernen Bewusstseins. Bei diesem geistesgeschichtlichen Phänomen handelt es sich um eine bis heute diskutierte, interdisziplinären Geisteshaltung, die sich durch eine Distanzierung gegenüber den teleologischen Fortschritts-, Originalitäts- und Innovationsgedanken sowie dem Geniekult der Moderne auszeichnet.³⁴⁶ Im Gegensatz zu der in der zweiten Jahrhunderthälfte immer problematischer werdenden, weil nicht mehr einlösbaren, modernistischen Suche nach dem Radikal-Neuen zeichnen sich eine Reihe von postmodern gelesenen Arbeiten durch eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Kunsttradition aus, wobei durch künstlerische Strategien der Appropriation, des Zitats und der Simulation eine dekonstruierende „Durcharbeitung des Vergangenen vollzogen wurde.“³⁴⁷ Wie Barbara Wittmann in ihrer Studie zum *Revival* der Salonkunst betont, ging mit der neuen Aufwertung des Zitierens und der Auseinandersetzung mit dem Erbe der Vergangenheit auch die Rehabilitation der Salonmalerei und die des Historismus in der Kunstgeschichte einher.³⁴⁸ Für diese neue Perspektive war ebenso die seit den 1980er Jahren sinkende „Anti-Hochkunst-Einstellung“³⁴⁹ innerhalb der Kunstgeschichte relevant, die – im Sinne der *Popular Culture* – die unzähligen Manifestationen der Massen- und

³⁴² Ebd., S. 54-55.

³⁴³ Vgl. Lehmann 2011, S. 16.

³⁴⁴ Kitlitschka 1981, S. 133.

³⁴⁵ Ebd., S. 134.

³⁴⁶ Vgl. Anne-Marie Bonnet, Eklektizismus in »der« Postmoderne: Notlösung oder kritische Strategie?, in: Doris H. Lehmann/Grischka Petri (Hrsg.), Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst, Hildesheim [u. a.] 2012, 371-372.

³⁴⁷ Anne-Marie Bonnet, Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance, Köln 2004, S. 39.

³⁴⁸ Vgl. Wittmann 2016, S. 22.

³⁴⁹ Sergiusz Michalski, Einführung in die Kunstgeschichte, Darmstadt 2015, S. 153.

Popkultur erstmals als Untersuchungsgegenstand einbezog und auch das bis dahin als eklektisch-trivial-gefällig geltende Phänomen des Historismus in den Fokus kunsthistorischer Forschung rückte.³⁵⁰ Eben jene Rehabilitation Makarts lässt sich bei Nikolaus Schaffer beobachten, der kritisch der bisherigen Makart-Rezeption begegnet und auf ihre akademisch-konservative wie modernistische Ideologie aufmerksam macht.³⁵¹ Ferner hebt Schaffer Makarts Modernität im Vergleich zu seiner Zeitgenossenschaft hervor und unterstreicht Verbindungslinien zwischen dem *Spät-Historist* und der (post-)modernen Kunst des 20. Jahrhunderts (Trivialisierung von komplexen Bildinhalten; Nähe zum Spektakel, zur Maskerade und zur Bühnenhaftigkeit).³⁵²

Zu den wichtigen Meilensteinen in der Makart-Rezeption zählt die Publikation von Doris H. Lehmann, die die künstlerische Rivalität zwischen Feuerbach und Makart in den Fokus nimmt und konzis die dynamisch auf Erwartungshaltungen und Konkurrenz reagierenden – innerbildlichen wie außerkünstlerischen – Strategien Makarts aufarbeitet. Hierbei wird endgültig das Bild des naiv schaffenden Farbgenies korrigiert und Makart als dynamisch auf Veränderungen und Erwartungshaltungen reagierender Strategen vorgestellt. Makarts fulminanteste Wiederentdeckung fand 2011 in zwei zeitgleich organisierten Ausstellungen in Wien statt. Während die Ausstellung „Makart. Ein Künstler regiert die Stadt“ dem kulturgeschichtlichen Phänomen in den Vordergrund rückte, fokussierte man sich im Belvedere mit der umfassenden Retrospektive „Maler der Sinne“ insbesondere auf das malerische Werk. Davon zeugt bspw. der von Werner Telesko eingebrachte Beitrag, der Makarts collagenhafte Bildkomposition konzis beschreibt und die künstlerische Qualität der sinnoffenen, suggestiv wirkenden, poetischen sowie „im Spannungsfeld von Historie, Dichtung und Mythos“³⁵³ liegenden Malerei im Kontrast zur Historienkunst seiner Zeit hervorhebt.

-Makart-Komplex-

„Die seit dem Ende der 1960er Jahre zu beobachtende Verlagerung des Forschungsinteresses weg von der Betonung des absoluten Primates der Linie der künstlerischen Avantgarde [...] zu den Bereichen der traditionalistischen Salonmalerei [...] hat inzwischen eine Art Sättigungszustand erreicht; erste Anzeichen einer Rückkehr zur früheren Sicht machen sich

³⁵⁰ Vgl. László Beke, Postmoderne Phänomene und New Art History, in: Hans Beling/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp [u. a.] (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2008, S. 392.

³⁵¹ Vgl. Schaffer 2007.

³⁵² Vgl. ebd., S. 118-122.

³⁵³ Telesko 2011, S. 38.

bemerkbar.³⁵⁴ Michalskis Einschätzung lässt sich dabei deutlich anhand der Makart-Rezeption ablesen: Nach Jahrzehnten der zuweil äußerst überschwänglichen Rehabilitation zeichnet sich eine gewisse *Ermattung* ab, die bei dem in der Einleitung bereits erwähnten Michael Stockhausen unter dem Begriff des „Makart-Komplexes“ diskutiert wird, der nach den Gründen einer bis heute anhaltenden „latente[n] Unsicherheit“³⁵⁵ fragt. Deutlich wird bei Stockhausen eine Rückkehr zum modernistischen Primat, wenn konstatiert wird, dass Makarts künstlerisches Erbe bis heute deswegen schwierig erscheine, da dessen Werk in eine Zeit fiel, in der Kunschtchaffende wie Édouard Manet (1832-1883) daran arbeiteten, den konservativen Kunstbegriff und die „Vorherrschaft des staatlichen Geschmacks“³⁵⁶ zu stürzen, während Makart sich ganz dem kommerziellen Erfolg und der gesellschaftlichen Anerkennung durch die „alten Konsekrationsmächten“³⁵⁷ verschrieb. Stockhausens Vorbehalt gegenüber Makarts *gefälliger* Marktkonformität und seiner „Affinität zu Show und Spektakel“³⁵⁸ mag eine durch die bis heute anhaltenden ökumenischen Krisen verstärkte Skepsis gegenüber einer vom neoliberalen Kapitalismus bestimmten Gegenwartskunst widerspiegeln.

Neben dieser Skepsis gegenüber Makart, die sich aus seiner verdächtig gewordenen Nähe zu regressiven Legitimationsmächten ergibt, verkomplizieren Makarts Überbetonung des Erotischen und seine Vorliebe des weiblichen Aktes im Zuge der zeitaktuellen Debatten zu #MeToo und zur *Cancel-Culture* seine heutige Rezeption. Dieser Punkt wird in dem 2020 erschienenen Ausstellungskatalog zur Präsentation des „Einzug Karl V. in Antwerpen“ von Amelie Baader konstatiert, die dafür plädiert, das Werk im Kontext seiner Zeit zu betrachten.³⁵⁹

³⁵⁴ Michalski 2015, S. 151.

³⁵⁵ Stockhausen 2018, S. 83.

³⁵⁶ Ebd., S. 87.

³⁵⁷ Ebd., S. 87.

³⁵⁸ Schaffer 2007, S. 120.

³⁵⁹ Vgl. Amelie Baader, Biografie eines Skandals. Hans Makarts Einzug Karls V. in Antwerpen, in: Markus Bertsch/Dies. (Hrsg.), Making History. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts (Ausst. Kat., Hamburger Kunsthalle, 2020), Petersberg 2020, S. 38-39.

8. Fazit und Schlussbetrachtungen

Blickt man nach der Analyse der wechselhaften Rezeptionsgeschichte zum Abschluss auf das künstlerische Werk von Makart, kann konstatiert werden, dass dem Maler eine zwiespältige Modernität innewohnt, die im Künstler selbst angelegt ist. Bei Makart handelt es sich demnach um einen Künstler, der es verstand, Tradition und Innovation, alte und aktuelle Kunstvorstellungen sowie Hochkunst und Entertainment in aufsehenerregender Art und Weise zusammenzuführen. Dies stellt ein Charakteristikum, das die ebenfalls die progressiv geltende Avantgarde-Kunst des 19. Jahrhunderts, aber auch die heutige Gegenwartskunst bestimmt. Stockhausens aufgeworfene Frage, wie Makarts zwiespältiger Aktualität heute zu begegnen sei, soll im Zuge dieses abschließenden Kapitels nachgegangen werden, in dem die wichtigsten Ergebnisse der vorliegenden Arbeit zusammengefasst und der Versuch gewagt werden soll, Parallelen – die zwischen Makart und der Avantgarde- und Gegenwartskunst auszumachen sind – zu diskutieren.

-Makart im Kontext der Historienmalerei seiner Zeit-

Um die Modernität von Makarts Historienmalerei adäquat bewerten zu können, wurde diese zunächst im Kontext der Entwicklungsgeschichte der Gattung der Historienmalerei verortet. Dementsprechend wurden in Kapitel 2 die wichtigsten Entwicklungen der Historienmalerei im deutschsprachigen Raum vorgestellt, um vor diesem Hintergrund Makarts Werk und dessen Neuerungen zu bestimmen.

Befreit von bisherigen aristokratischen und religiösen Funktionen, reagierte diese Gattung der Historienmalerei im Verlauf des 19. Jahrhunderts auf ein gesamtgesellschaftliches Interesse an der Vergangenheit respektive auf ein neues historistisches Bewusstsein und widmete sich vorrangig der Darstellung von Mythen, Sagen und realistisch wiedergegebenen Ereignissen aus der Geschichte. Für die Genese der Historienmalerei im deutschsprachigen Raum war insbesondere Piloty – Makarts späterer Lehrer – von Bedeutung, der – durch französische und belgische Einflüsse inspiriert – dramatisch-düstere Historienbilder schuf, die durch akribisch wiedergegebene Requisiten, Kostüme und Architekturen dem Publikum ein authentisches *Fenster* in die Vergangenheit bieten sollten. Seine Werke animierten die Rezipierenden dazu, das Bildgeschehen erzählerisch mitzudenken und emotional zu erleben. Diesem Pfad folgte Makart – wie am Beispiel seines „Pappenheim“-Bildes aufgezeigt – in seiner Ausbildungszeit, wenngleich er – inspiriert durch Kunstschaaffende wie Feuerbach –

immer weiter von einer konkreten Vorlage abwich und mit Werken wie der „Nachmittagsunterhaltung“ dem vergangenheitsverliebten Publikum eine dekorativ-stimmungsvolle, bilderzählerisch ausgedünnte Vergangenheits-Fantasie darbot.

-„Moderne Amoretten“ & „Pest in Florenz“-

In seinem Frühwerk entsprach Makarts künstlerischer Werdegang gängigen Historienbild-Konventionen, doch schuf der Maler mit den „Modernen Amoretten“ und der „Pest in Florenz“ – die in Kapitel 3 und 4 analysiert wurden – in kürzester Zeit zwei Werke, mit denen er unverkennbar danach strebte, sich von der Masse an Kunstschaaffenden auf den Salons abzuheben.

Mit den „Modernen Amoretten“ präsentierte Makart eine in den architektonischen Umraum ausgeweitete Märchenlandschaft, die sich durch eine üppige Farbpracht, eine malerisch-flächige Ausgestaltung und neubarocke Stilistik auszeichnet. Inspiration fand der Künstler hierfür in der spätromantischen Ausstattungsmalerei eines Neureuther und insbesondere Schwind, wenngleich deren Trennung von dekorativer Bildfläche und illusionistischer Raumtiefe zugunsten einer ambivalenten Fusion beider Ebenen aufgehoben wurde. Neben dieser formalästhetischen zeichnet sich Makarts Werk ebenfalls durch eine inhaltlich-thematische Ambivalenz aus: Vordergründig setzte sich Makart mit der traditionsreichen Amoretten-Ikonografie auseinander, die durch zeitgenössische Kostüme und Frisuren eine gegenwärtige und für die damalige Zeit skandalträchtige Laszivität besitzen. Ohne Rücksicht auf eine inhaltliche oder literarische Vorlage und ohne eine ausdeutbare allegorische Interpretation verschwimmt so die Grenze zwischen der mythologischen Amoretten-Ikonografie, in der Tradition der Spätromantik stehenden Märchenwesen und modernen Zeitgenossinnen. Ebenso vermitteln die im Bildraum und im Architekturentwurf verstreuten Stillleben und Architekturequisiten keine symbolische Lesbarkeit mehr, sondern spielen lediglich auf diese an. Wie die früher entstandene „Nachmittagsunterhaltung“ zeugen auch die „Modernen Amoretten“ von Makarts spezifischen Verfahren, das Repertoire der abendländischen Kunstgeschichte zu profanisieren (z. B. Triptychon, Goldgrund) und mit zeitaktuellen Kunsttrends (z. B. historistische Einrichtungsmode, Theaterkulissen) zu verbinden. Auf diese Weise boten die „Modernen Amoretten“ dem damaligen Publikum ein bis dahin unbekanntes, visuell aufregendes, inhaltlich enigmatisches und skandalös-erotisches Seherlebnis.

In der nur wenig später entworfenen „Pest in Florenz“ verabschiedete sich Makart noch deutlicher von der realistischen wie idealistischen, auf bildräumliche Übersichtlichkeit und narrativer Nachvollziehbarkeit ausgelegten Historienmalerei. Mit dem „Pest“-Triptychon präsentierte der Künstler vordergründig ein Historienbild, das aber bei näherer Betrachtung die damals noch gültigen Gattungsgrenzen zwischen Historien- und Genremalerei, Allegorie und Dekoration radikal unterläuft. Obgleich das Panorama von kämpfenden, sich liebkosenden und wild gestikulierenden Figuren bevölkert ist, lässt sich in der visuell verwirrenden Komposition kein schlüssiges Konzept ausmachen. Vielmehr handelt es sich bei der „Pest in Florenz“ um ein Flickwerk fragmentierter Bildmotive, die durch die Kombination mit anderen Figuren, durch Requisiten, durch die kulissenhaften Bildhintergründe und die dramatische Beleuchtung und farblich-malerische Neugestaltung zu exotischen, erotischen und blutrünstigen Szenen umgeformt wurden. Makarts umfassende Appropriationen sollten jedoch nicht – wie in der älteren Literatur betont – als ein geistlos-naives Kopieren missverstanden werden. Das kreative Potential seines Eklektizismus besteht in der Profanisierung, mit der er tradierte Bildtypen entsakralisierte und diese für den allgemeinen Gebrauch zugänglich machte. Es konnte dabei aufgezeigt werden, dass für Makarts Paraphrasierung die ab 1800 beschleunigte Säkularisierung vormals mythologischer und sakraler Bildtypen eine essentielle Ausgangsbedingung bildete, wie auch die Popularisierung der Kunstgeschichte im Verlauf des 19. Jahrhunderts: Durch öffentlich zugängliche Kunstsammlungen, illustrierte Zeitschriften und Kunstbücher und die Massenproduktion von Gebrauchs-kunst verfügte eine wachsende Bevölkerungsschicht über ein kunsthistorisches Wissen, sodass Kunst für breitere Bevölkerungsschichten rezipierbar wurde. Makarts Bildwerke stellen somit eine in seiner Zeit gewagte Freiheit dar, die Kunsttradition ganz nach den individuellen Vorstellungen des Kunstschaffenden, wie auch nach den Vorlieben eines heterogenen Publikums zu adaptieren: Mit den Kunstziten, die einerseits weiterhin als solche erkenntlich sind, andererseits narratologisch in neue Kontexte überführt werden, bot Makart der Kunstkenner-schaft eine provozierende Aktualisierung, wohingegen es dem Publikum ebenso möglich wurde, ganz eigene Inhalte in die Bildmotive hinein zu imaginieren oder aber die Komposition als sinnlich-schöne Dekoration zu bewundern. Diese Bedeutungsoffenheit – bei der die Sinnbildung nicht mehr vom Künstler festgelegt wird, sondern das Publikum aktiv daran teilnimmt – lässt Makarts Orientierung an der subversiven Kunstauffassung der französischen Décadence-Bewegung erkennen. Als früher Exporteur übernahm Makart eine maßgeblich bei Delacroix entlehnte Gestaltungsweise und ließ dekadent-morbide Themen und Sujets in sein Flickwerk einfließen. Radikaler als Delacroix, dessen grausam-erotisches Sardanapal-Sujet aus einer literarischen

Quelle entnommen wurde, verabschiedete sich Makart in der „Pest in Florenz“ von einem thematischen, ikonografischen und allegorischen Kontext und einer moralischen Legitimierung.

-Grenzen von Makarts „Modernität“-

Nach dem bisher Festgestellten, wäre es demnach ein Leichtes, Makart als subversiv mit der Kunstkonvention der Akademie spielenden Kunstrebellen zu erklären. Dabei sei an dieser Stelle, die bereits bei Stockhausen diskutierte Frage weitergedacht,³⁶⁰ ob Makart nicht Parallelen zu heute als avantgardistisch geltenden Kunstschaaffenden wie bspw. Édouard Manet (1832-1883) aufweist? Dieser hatte ebenso aus zahlreichen kunsthistorischen Zitaten bestehende Historienbilder geschaffen, die gegen den staatlich-akademischen Geschmack gerichtet waren. Hierbei sei auf Manets skandalträchtiges „Le Déjeuner sur l'herbe“ („Frühstück im Grünen“; Abb. 63) verwiesen, in dem der Maler das „Ländliche Konzert“³⁶¹ von Tizian zitiert als auch auf ein auf Raffael zurückreichendes Motiv aus einem Kupferstich von Marcantonio Raimondi (ca. 1475-1534) Bezug nahm und daraus eine illustre Gesellschaft – bestehend aus zwei nackten bzw. nur leicht bekleideten Frauenfiguren und zwei zeitgenössisch gekleideten männlichen *Bohemiens* – auf einer Waldlichtung darstellte.³⁶² Wie Makart sah sich Manet – wie Stockhausen in seinem Vergleich betont – Kritiken ausgesetzt, die ihm „pornografische Nacktheit, kompositorische Unfähigkeit, Missachtung der Perspektive, Instrumentalisierung des Skandals“³⁶³ vorwarfen. Über Stockhausens Ausführen hinaus weisen beide Maler eine weitere, bisher noch unbeachtete Parallele hinsichtlich der intendierten Bedeutungsoffenheit auf: Wie Gerd Blum konstatiert, lässt Manets Bild keine eindeutige Lesart zu und provoziert mehrere, sich gegenseitig widersprechende Deutungen.³⁶⁴ So wurde Manets „Dejeuner“ als ein durch die Kunsttradition verschlüsseltes, autobiografisches Gruppenporträt, als Allegorie des modernen Paris bzw. als ein die akademische Hochkunst parodisierendes Programmbild studentischer Subkultur gedeutet, wie auch als moderne Metamalerei, in der der Maler die gesamte Bandbreite der französischen und europäischen Kunstgeschichte in einem

³⁶⁰ Zum Vergleich zwischen Manet und Makart vgl. Stockhausen 2018, S. 86-88.

³⁶¹ S. Fußnote 54.

³⁶² Zu Manets kunsthistorischen Inspirationsquellen vgl. Hans Körner, Anstößige Nacktheit. »Das Frühstück im Freien« und die »Olympia« von Edouard Manet, in: Karl Möseneder (Hrsg.), Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, S. 183-184.

³⁶³ Stockhausen 2018, S. 87.

³⁶⁴ Im Folgenden zu den unterschiedlichen Lesarten vgl. Gerd Blum, Edouard Manet, Le Déjeuner sur l'herbe: Die Erfindung der Moderne aus der Vergangenheit, in: Reingard M. Nischik/Caroline Rosenthal (Hrsg.), Schwellentexte der Weltliteratur, Konstanz 2001. S. 205-220.

Pasticcio medienreflexiv vereinte und auf diese Weise die Gültigkeit seiner eigenen Kunst hervorhob. Wie aufgezeigt wurde, vermitteln Makarts *Skandaltriptycha* eine vergleichbare programmatische Ambivalenz: Auch er nutzte die Kunstgeschichtstradition als Folie für seine eigene Zeitgenossenschaft, unterminierte die akademisch-intellektuelle Hochkunst und nutzte – wie aufgezeigt wurde – eine „forcierte Mehrdeutigkeit“³⁶⁵, um ein modernes Historienbild zu schaffen, in dem „Semantik und Syntax auf eine uneindeutige, spannungsvolle, beunruhigende Weise teils auf einander bezieht, teils gegeneinander ausspielt [und das] den Betrachter zur eigenen Stellungnahme, zur eigenen Lösung eines bildnerisch aufgegebenen Problems auffordert.“³⁶⁶

Obleich dieser modernen Charakteristiken werden im Vergleich mit Manet jedoch ebenso entscheidende Differenzen deutlich: Manet kann als Künstler bewertet werden, der mit dem „Dejeuner“-Bild ein Historienbild schuf, in dem – wie es Blum ausdrückt – die konkurrierenden Weltauslegungen einer modernen Lebenswelt reflektiert werden.³⁶⁷ Ferner streifte er schon bald die kunsthistorischen Anleihen ab, entwickelte einen sozialkritischen Blick auf die eigene Gegenwart und widmete sich wiederholt der prekären Stellung des Individuums in der modern-urbanen Welt.³⁶⁸ Im Gegensatz dazu strebte Makart mit seinen historistischen Kostümbildern und seiner späteren Selbstinszenierung als *Malerfürst* nach einer – wie bei Stockhausen betont – „Verbrüderung mit den alten Konsekrationsmächten.“³⁶⁹ Zudem besitzen bei Makart – anders als bei Manet, bei dem das „Unterscheidende, der Bruch, die Störung“³⁷⁰ zum Thema erhoben ist, um die Differenz zwischen akademischen Kunstideals und der eigenen modernen Kunst aufzudecken – die künstlerischen Verstöße keine vergleichbare, ein künstlerisches Problem adressierende Programmatik. Diese wurden vom Künstler vielmehr nur übernommen, um die Aufmerksamkeit des Publikums und der Kunstkritik zu erlangen.

Dass es sich bei Makart um keinen überzeugten Künstler der *Décadence* handelte, sondern um einen geschickt kalkulierenden Kunststrategen, wurde dabei in Kapitel 5 deutlich, in dem Makarts „Cornaro“-Bild im Fokus stand. Anstelle eines verwirrenden Konglomerats unterschiedlicher Kunstwerke, von Stilen, enigmatischen Bildsujets und einer Bedeutungsoffenheit orientierte sich Makart nun als „Neuer Veronese“ an den altvenezianischen Meistern und präsentierte in einer nach klassischen Gestaltungskriterien

³⁶⁵ Blum 2001, S. 223.

³⁶⁶ Vgl. ebd. 2001, S. 222. u. 223.

³⁶⁷ Vgl. ebd. 2001, S. 223.

³⁶⁸ Vgl. hierzu Édouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 1883, Öl auf Leinwand, 96 x 130 cm, Courtauld Institute of Art, London.

³⁶⁹ Stockhausen 2018, S. 87.

³⁷⁰ Körner 1997, S. 187.

verpflichteten Komposition einen prachtvollen, inhaltlich leicht erschließbaren Huldigungsfestzug, in dem Makarts eigene Gegenwart in ein historisches Kostümbild harmonisch überführt wurde. Dass der Huldigungsfestzug zu Makarts präferiertem Sujet wurde, mag dessen Nähe zu den regressiven Konsekrationsmächten zusätzlich unterstreichen: Während Manet die Vereinzelung, Fragmentierung und Entfremdung des Individuums wiederholt in den Kern seiner Arbeit rückt, visualisierte Makart in seinen prächtigen Huldigungsszenen eine Idealvorstellung einer gesellschaftlichen Harmonie, in der die gesellschaftlichen Konflikte der heraufziehenden Moderne ausgeklammert wurden.³⁷¹

-Kunstproduktion und -rezeption in der kapitalistischen Moderne-

Die bisherige Analyse konnte aufzeigen, dass es sich bei Makart um keinen dogmatischen Künstler handelte, sondern um ein künstlerisches Chamäleon, das sich an seine Umwelt anpassen wusste. Ferner handelt es sich bei Makart nicht um einen simplen Kopisten als vielmehr um einen kreativen Eklektizisten, der dem Publikum das Altbekannte in verfremdeter Form präsentierte. Jenseits des lange Zeit vorrangig negativ konnotierten Eklektizismus-Begriffs sei an dieser Stelle Makarts künstlerisches Verfahren mit dem vom französischen Strukturalisten Claude Levi-Strauss eingebrachten Begriff der *Bricolage* (Basterei) zu beschreiben; ein Begriff, der vor Levi-Strauss marginal im Feld der Technik und Ingenieurwissenschaft Anwendung fand,³⁷² und mit dem Levi-Strauss eine kulturtechnische Strategie beschreibt, die nicht Neues schafft, sondern das bereits Bestehende sammelt und neu zusammensetzt.³⁷³ Neben Makart lassen zu jener Zeit auch andere Kunschtchaffende das Arbeitsprinzip der *Bricolage* erkennen.³⁷⁴

Makarts *Bricolagen*, in denen überbordende Inspirationsquellen zu visuell-überfordernden, den Blick der Betrachtenden schweifen lassenden Kompositionen zusammengefügt werden, können dabei – wie im Kapitel 6 aufgezeigt wurde – als künstlerische Reaktion auf die in Veränderung begriffene Wahrnehmungs- und Rezeptionsweise der Moderne aufgefasst werden – eine Zeit, die sich durch eine Beschleunigung, Mobilisierung,

³⁷¹ Vgl. Werner Hofmann, Makart – ein Bahnbrecher?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 12-19.

³⁷² In technischen Zeitschriften wird bspw. eine despektierliche Haltung gegenüber dem *Bricoleur*, einem amateurhaften *Bastler*, offenkundig, der ein Automobil „wahllos aus verschiedenen, auf allen Seiten zusammengekauften Teilen“ zusammensetzt. Neues Wiener Tageblatt, 29. Juni 1912, Nr. 176, S. 59.

³⁷³ Zur Begriffsdefinition der *Bricolage* vgl. Bonnet 2012, S. 368-369.

³⁷⁴ So orientierte sich bspw. Richard Wagner für seinen „Ring des Nibelungen“ an unterschiedlichen Quellen wie dem altheutschen „Nibelungenlied“ sowie Aischylos’ (525-456 v. Chr.) antiken Tragödien „Prometie“ und „Orestie“. Vgl. Helfried Münkler, Marx Wagner Nietzsche. Welt im Umbruch, Berlin 2021, S. 225.

Industrialisierung und Kapitalisierung sämtlicher Lebensbereiche auszeichnete. Ausgehend von den Untersuchungen Jonathan Crarys, führten Entwicklungen wie die Verstädterung, neue Technologien und Erfindungen, schnellere Produktionen und die wissenschaftliche Forschung der menschlichen Perzeption zum Zusammenbruch einer bis dahin stabilen Vorstellung von Wahrnehmung und Visualität. Die damalige Zeitzeugenschaft sah die *neue* Zeit durch eine Fragmentierung und Zerstreuung der Aufmerksamkeit geprägt. Die Auswirkung jener Zerstreuung lassen sich bspw. anhand der räumlichen Disposition der damals aktuellen Weltausstellungen und Warenhäusern beobachten, in denen das Subjekt mit einer Kaskade optischer Sinneseindrücke konfrontiert wurde. Deutlich konnten hierbei (rezeptions-)ästhetische Parallelen zu Makarts Werk gezogen werden, dessen *Bricolagen* dem Publikum einen unzusammenhängenden Strom immer neuer Bilder und Motive – sprich Waren in einem Schaufenster – bot. Wie in den Kaufhäusern jener Zeit, in denen Produkte aus aller Welt zusammengetragen wurden, kombinierte Makart in seinen Bildern die im Zuge der kapitalistischen Moderne verfügbar gewordene, ältere wie jüngste Kunst und formte aus ihnen ein profanisiertes, sakral anmutendes Kunst-Panorama, das die Aufmerksamkeit von Objekt zu Objekt lenkt und somit jene moderne Zerstreuung von Aufmerksamkeit widerspiegelt.

Neben jener Zersplitterung diskutiert Crary das gleichzeitige „Aufkommen bestimmter Normen und Praktiken“³⁷⁵, welche die Aufmerksamkeit des Subjekts – das immer stärker als zu lenkender Konsumierender verstanden wurde – konstituieren sollte. Diese Lenkung wurde am Beispiel des Bayreuther Festspielhauses beschrieben und konnte ebenfalls bei Makart beobachtet werden: Dies lässt sich anhand seines extravaganten Wiener Ateliers aufzeigen, in das die *horror vacui*-Ästhetik der Malerei in den realen Raum ausgeweitet wurde. Das Publikum konnte auf diese Weise immersiv Makarts Gesamtkunstwerk erleben. Ebenso lässt sich die gezielte Lenkung der Rezeption der Betrachtenden am Beispiel der Präsentationsweise der „Caterina Cornaro“ beobachten, die nicht in einer Ausstellung mit anderen Kunstwerken konkurrierte, sondern in einem abgedunkelten, mit Requisiten ausgestatteten Ausstellungsraum die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zog. In einer Zeit, in der das Museum – wie Walter Benjamin betont – „eines von vielen Traumhäusern [darstellt], das von einem Betrachter nicht anders durchwandert wird als Passage, Botanischer Garten, Wachsfigurenkabinett [oder] Kaufhäuser“³⁷⁶, repräsentiert Makarts Kunst den Wechsel von einer kontemplativen (Kunst-)Vertiefung hin zu einer suggestiven, immersiven Konsumierung von Kunst.

³⁷⁵ Crary 2002, S. 13.

³⁷⁶ Benjamin zitiert in Crary 1996, S. 34.

Es konnte somit aufgezeigt werden, dass Makart als Künstler zu bewerten ist, der sich perfekt an die Bedingungen einer kapitalistischen Moderne anzupassen wusste. Hinsichtlich seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung wurde dies bereits erkannt, wenn bei Bonnet konstatiert wird, dass die Kunst der Moderne nicht nur durch den zum Mythos gewordenen, rebellisch-verkannten *Bohemien* geprägt ist, sondern gleichsam durch reüssierende *Malerfürsten* wie Makart, der als „moderner Geschäftsmann [oder] begnadeter Netzwerker und Selbstpromoter“³⁷⁷ somit eine „spezifisch moderne Erscheinungsform“³⁷⁸ darstelle. Was für seine außerkünstlerischen Strategien gilt, kann auch auf sein künstlerisches Werk angewendet werden, das in seiner Form als *Bricolage*, in seiner Ausrichtung auf populäre Sujets und Motive und in seiner dekorativen *all-over*-Gestaltung ganz der Produktion und Rezeption einer sich beschleunigenden kapitalistischen Moderne entsprach. Dies unterscheidet ihn wiederum von Künstlern wie Manet, die in ihren von kunstgeschichtlichen Anleihen strotzenden Werken ihr eigenes „Sich-Aussetzen, Sich-Verkaufen-Müssen“³⁷⁹ und die Rolle ihrer Museumsbilder bewusst thematisierten und somit „einen Diskurs mit der Geschichte und dem entsprechenden kapitalistischen Warenmarkt“³⁸⁰ führten.³⁸¹ War Manet ein Künstler, der mit seiner Kunst über die Bedeutung von Kunst in der kapitalistischen Moderne reflektierte, kann Makart – im Sinne Bätschmanns – als Ausstellungskünstler beschrieben werden, der die Strategien der modernen Warenwelt als Mittel zum Zweck für sich zu nutzen wusste.

-Rezeption zwischen Verehrung, Verdammung, Rehabilitation und Revision-

Nach der Analyse von Makarts Bildwerken und dem Versuch einer neuen Kontextualisierung in ihre Zeit, widmete sich das Kapitel 7 der Frage, wie Makarts Werk rezipiert wurde. Neben der zeitgenössischen Kunstkritik wurde auch die spätere kunsthistorische Beurteilung von seinem Tod bis heute überblickshaft präsentiert, um das in der Rezeption wiederkehrende Begrifflichkeiten und häufig anzutreffende Werturteile zu beleuchten.

Überblickt man diese im Superlativ geführte Debatte der damaligen Kunstkritik, sahen Kunstkritiker wie Friedrich Pecht in Makarts naiv-fantasievollen Farb- und Formkompositionen eine ersehnte Überwindung der traditionellen Historienmalerei. Eben jener

³⁷⁷ Anne-Marie Bonnet, Die Musealisierung der Malerfürsten. Winkelzüge der Moderne?, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Bonn (Hrsg.), Malerfürsten (Ausst. Kat., Bundeskunsthalle, Bonn 2018), München 2018, S. 39.

³⁷⁸ Ebd., S. 39.

³⁷⁹ Bonnet 2012, S. 380.

³⁸⁰ Ebd., S. 380.

³⁸¹ Vgl. ebd., S. 380 u. 386 (Fußnote 59).

naiven Unschuld widersprach Makarts Gegnerschaft, die zwar sein technisches Können und Farbtalent durchaus erkannte, diese jedoch als einen Schritt in die falsche Richtung verurteilte. Gegen die dargestellte Sittenlosigkeit – die weder durch eine verständliche Historie, Allegorie noch Symbolik eingebettet wurde – wurde protestiert, wie auch gegen eine oberflächliche, nur auf den sinnlichen Effekt abzielende Gestaltung. Gleichsam konnte aufgezeigt werden, dass Makart mit seinem Imagewechsel, den er mit seiner „Caterina Cornaro“ vollzog, sich wieder stärker an akademischen Kunstidealen orientierte, was von der Kunstkritik gelobt wurde, wenngleich Makart zeit seines Lebens der zweifelhafte Ruf eines naiv-schaffenden Sensationsmalers anhaftete.

Galt Makart zu seinen Lebzeiten als zu modern, wurde er nach seinem Tod bereits schnell als zu *altbacken* beurteilt: Nach der Analyse der Makart-Rezeption des 20. Jahrhunderts und der letzten Jahrzehnte konnte festgehalten werden, dass die ambivalente und zwiespältige Bewertung anhielt. War die zeitgenössische Kunstkritik noch von moralischen Bedenken und der Frage nach der historischen Glaubwürdigkeit bestimmt, rückten die moralischen Bewertungsmaßstäbe ab der Jahrhundertwende in den Hintergrund, wenngleich einige Argumentationsmuster beibehalten wurden: So beurteilte nachfolgende Kritik Makart weiterhin als effekthaschenden, gedankenlos-naiven Sensationsmaler, dessen eklektisches Festhalten an der Kunsttradition und die *schlüpfri*ge Erotik der Gründerzeit mit den Kunstansprüchen der modernistischen Kunst des 20. Jahrhunderts inkompatibel erschien. Diese Kritik ist dabei vor dem Hintergrund eines bei Johannes Franzen beschriebenen, im 19. Jahrhundert einsetzenden Konflikts zwischen der nachfrageorientierten und konsumfreundlichen Salonkunst des 19. Jahrhunderts und der avantgardistischen Hochkultur zu kontextualisieren:³⁸² In dieser Hinsicht wurde Makarts unverfängliches, provozierendes Spiel mit den Erwartungshaltungen, seine spannende bedeutungsoffene Kunst, die „beim ungebildeten Massenpublikum genauso ankam wie in den wirklich kunstinteressierten Kreisen“³⁸³, und insbesondere der Fokus auf der visuellen Stimulation und Zerstreuung kritisiert. Diese stand dem neuen Kunstparadigma der Moderne entgegen, das vom Publikum einen „bestimmten Grad von Kultiviertheit und Bildung“³⁸⁴ und eine kontemplative, passive Rezeptionsweise verlangte.

Spätestens mit der durch den postmodernen Diskurs beeinflussten kunstgeschichtlichen Neubewertung verlor die Unterscheidung von Hochkultur und Massenkultur jedoch langfristig

³⁸² Vgl. Johannes Franzen, *Wut und Wertung. Warum wir über Geschmack streiten*, Frankfurt am Main 2024, S. 55-104.

³⁸³ Schaffer 2007, S. 64.

³⁸⁴ Franzen 2024, S. 84.

an Bedeutung, wie auch modernistische Ideale wie die Originalität und Authentizität stärker hinterfragt wurden, sodass nun das künstlerische Potential von Makarts Strategien (künstlerische Selbstinszenierung, Eklektizismus, Durchdringung von „High“ und „Low Art“) eine Revision erfahren konnte. Nun zeigt sich hingegen in den letzten Jahren eine Makart-Rezeption, die wieder stärker politische (und insbesondere moralische) Kriterien bei der künstlerischen Bewertung Makarts berücksichtigt.

-Kunst & Kommerz. Makarts Gegenwärtigkeit? -

Vergleicht man die in dieser Studie erarbeiteten Erkenntnisse über Makart mit der Rezeption, zeigt sich, dass jüngere Revisionen bestätigt werden konnten und zeitgenössische Einschätzungen auch heute noch durchaus eine gewisse Richtigkeit besitzen. Grundsätzlich konnte in dieser Arbeit das bei Lehmann artikulierte Bild eines kreativ schaffenden, flexibel auf Trends und Stimmungen reagierenden Künstlers anhand seiner in der bisherigen Literatur lange Zeit ausgeklammerten Erstlingswerke unterstrichen werden. Makart ist demnach als ein aufmerksam seine Umgebung beobachtender *Bricoleur* zu beschreiben, der ein besonderes Gespür dafür besaß, „unterschiedliche Interessensebenen und Ansprüche gleichzeitig zu befriedigen.“³⁸⁵ Gleichzeitig muss der zeitgenössischen Kritik, die in Makart einen auf den Effekt abzielenden Skandal- bzw. Sensationsmaler sahen, in begrenztem Maße Recht gegeben werden: Makart bot keine inhaltliche, symbolische, gesellschaftliche, metaphysische oder kunstreflexive Gedankenschwere, sondern ein sinnverwirrendes Seherlebnis – ein Seherlebnis, dessen Subversion (der *Skandaltriptycha*) und *Grandezza* (des Spätwerks) sich in der Logik der kapitalistischen Warenästhetik jener Zeit bewegt. Der Umstand, dass Makart sich geschickt an den Trends und Vorlieben jener Zeit ausrichtete bzw. diese bestimmte, zeigt, dass er – im Gegensatz zu den Avantgardisten – „näher am Material [...] und offensiver zum Publikum“³⁸⁶ operierte.

Zwar kann man bei Makart die „Trivialisierung komplexer Bildinhalte“³⁸⁷, den Kommerzialismus und die Vorliebe für das „Niedliche und Hübsche, das Obszöne und Grauensvolle, das Kitschige und Bizarre, das Hyperbolische und Exzessive“³⁸⁸ – allesamt ästhetische Kategorien, die nach Wittmann die Produktion der Salonmalerei charakterisieren – durchaus problematisieren. Gleichwohl liegt in diesen Kategorien gerade eine entscheidender

³⁸⁵ Schaffer 2007, S. 64.

³⁸⁶ Ebd., S. 122.

³⁸⁷ Ebd., S. 120.

³⁸⁸ Wittmann 2016, S. 28.

Wesenszug, in dem Makarts Modernität und Gegenwärtigkeit begründet liegt.³⁸⁹ Hierbei sei auf *Malerfürsten* der heutigen Zeit wie bspw. Damien Hirst (*1965), Takashi Murakami (*1962) oder Jeff Koons (*1955) verwiesen, deren künstlerische „Selbstverortung [...] vor allem mittels gezielter marktwirtschaftlicher Beherrschung der Gesetze des Betriebssystems Kunst“³⁹⁰ erfolgt und an deren Arbeiten sich abzeichnet, dass sich die in den Galerien und Auktionshäusern zirkulierende Gegenwartskunst vom avantgardistischen Glauben an eine gesellschaftspolitische Einflussnahme von Kunst verabschiedet.³⁹¹ Hierbei wird eine vom Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich beschriebene Tendenz der Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Kommerz deutlich;³⁹² eine Tendenz, die auch Makarts Arbeit kennzeichnet und die ebenfalls bei Koons augenscheinlich wird: Wie Makart setzt Koons auf Übertreibung, Skandal und Pracht und mit dem Erotisch-Kitschigen auf die kalkulierte Übertretung bestehender Wertkategorien. Wie der Späthistorist Makart, der das Repertoire der abendländischen Kunstgeschichte in seine Werke einfließen ließ und visuell beeindruckende Kunst-Panoramen schuf, verwischt auch Koons – ganz im Sinne des postmodernen *Anything goes* – Motive und Sujets der Hoch- und Konsumkultur und formt aus ihnen spektakuläre, auf dem ersten Blick leicht konsumierbare Kunstwerke. Gleichwohl kommunizieren diese – auch hier ist ein möglicher Vergleichspunkt zu Makart auszumachen – mit unterschiedlichen Teilen des Publikums auf sehr unterschiedliche Weise: Koons’ Kunst bietet dem kunsthistorisch reflektierenden Publikum einerseits einen intellektuell-subversiven „Meta-Kitsch“³⁹³, wohingegen ebenfalls die Möglichkeit besteht, technisch herausragend produzierte, skandalös-pornografische oder rein ästhetisch-schöne Kunst als solche zu genießen. Die Überwindung etablierter kunsthistorischer Kategorien wird bei Ullrich anhand von Koons’ „Gazing Ball“-Serie (Abb. 64) beschrieben, in der der Künstler detailgenaue Kopien bekannter Kunstwerke anfertigte, auf die dreidimensionale, glänzende Schmuckkugeln appliziert wurden. Jene *hübschen* Kugeln, denen man in Vorgärten begegnen kann, signalisieren, dass „Rezipient:innen und Käufer:innen nicht mit Kunstgeschichte eingeschüchtert, auch nicht auf einen Kanon verpflichtet werden sollen, sondern ganz entspannt herantreten dürfen.“³⁹⁴ Ähnlich musste es

³⁸⁹ Ebenfalls diskutiert Stockhausen – wie gezeigt wurde (Vgl. S. 68) – die Parallele zwischen Makart und der heutigen, sich der Show und des Spektakels bedienenden Gegenwartskunst, wenngleich der Autor es unterlässt, diese Parallele auf der Werkebene auszuformulieren. Vgl. Stockhausen 2018, S. 89.

³⁹⁰ Bonnet 2012, S. 379-380.

³⁹¹ Vgl. Bonnet 2012, S. 379.

³⁹² Neben der Sphäre des Kommerziellen beobachtet Ullrich ebenfalls eine neue *Koalition*, die die Kunst mit dem politischen Aktivismus eingeht. Zur These des post-autonomen Kunstwerks in der Gegenwartskunst vgl. Wolfgang Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie*, Berlin 2022.

³⁹³ Vgl. Michalski 2015, S. 132.

³⁹⁴ Ullrich 2022, S. 52.

auch den Betrachtenden vor Makarts Kunst-Panoramen ergangen sein. In dieser bedenkenlosen Trivialisierung des Kunstkanons und der eigenen Einschreibung in diesen, liegt Koons' Markenlabel; ein Label, das für den Künstler bedeutet, „sich kompromisslos auf die Bedingungen der Konsumwelt einzulassen und einer global tauglichen Ästhetik des Verführens und Schmeichelns zu entsprechen.“³⁹⁵ Nach dem bisher Gesagten darf es deshalb nicht verwundern, dass Koons, wie Makart, gefeiert, aber auch als rein kommerziell oder inhaltlich leer kritisiert wird.

-Profanierung von Bildtypen in der modernen und gegenwärtigen Kunst-

Jenseits eines Gegenwartsbezugs Makarts hinsichtlich seines Etiketts als kapitalistischer Ausstellungskünstler soll zum Schluss danach gefragt werden, ob Makarts *bricolagehafte* Zusammenführung profanisierter, erzählerisch *recyclerter* Bildtypen eine Strategie darstellt, die – jenseits eines *Ironikers* wie Koons – ein Arbeitsprinzip innerhalb der modernen und gegenwärtigen Kunst darstellt. Dies soll zum Abschluss anhand des kanadischen Fotografen Jeff Wall (*1946) skizziert werden.³⁹⁶ Dieser wandte sich in den 1960er Jahren von der dokumentarischen Fotografie ab und einer kinematographischen *tableau vivant*-Fotografie zu, die eine aus vielen Details konstruierte Erzählung in einem Bild zusammenführt. Deutlich fällt hierbei die hohe Dichte kunsthistorischer Referenzen auf: „The Storyteller“ („Der Geschichtenerzähler“ (1986); Abb. 65) erscheint auf dem ersten Blick wie eine Momentaufnahme von Menschen unter einer Autobahnbrücke. Erst auf dem zweiten Blick wird offenkundig, dass die zentralen Figuren Manets „Déjeuner“-Gruppe (Abb. 63) zitieren.³⁹⁷ Wie Manet präsentiert Wall keine eindeutige Handlung, sondern entfaltet ein mit Hinweisen versehenes Panorama, in dem die isolierten Figuren, der flächige Bildhintergrund und der Bildtitel die Betrachtenden zu eigenen Ausdeutungen anregen. Losgelöst von ihrem kunsthistorischen Kontext, sind die Bildmotive „Schablonen, Codes und erscheinen gleichzeitig als Hauptdarsteller einer neuen Bildeinheit“³⁹⁸ – eine bei Manet und Makart bekannte Strategie. Anders als jedoch Makart, dem man die kreative Willkürlichkeit eines

³⁹⁵ Ebd., S. 53.

³⁹⁶ Im Folgenden zum Werk von Jeff Wall vgl. Hans Belting, Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall, Köln 2009, S. 138-183. u. vgl. Ulrich Reißner/Norbert Wolf, Kunst-Epochen – Band 12, 20. Jahrhundert II., Stuttgart 2003, S. 290-293. Über Jeff Walls kompositorische und bilderzählerische Strategien vgl. Valérie Hammerbach: Jenseits der Fotografie. Arrangement, Tableau und Schilderung – Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall, Weimar 2010, Diss., Universität Stuttgart 2004, S. 45-49 u. 225-228.

³⁹⁷ Vgl. Hammerbach 2010, S. 48.

³⁹⁸ Ebd., S. 49.

Bricoleurs in der Auswahl der Bildmotive attestiert werden kann, wählt Wall seine Übernahmen mit Bedacht, wenn er bspw. mit dem Manet-Zitat – das wiederum auf Tizians „Ländliches Konzert“ Bezug nimmt – die mit dieser Bildtradition verbundenen Idee der Natur-Kontemplation aktualisiert: So wird in der kontrastierenden Gegenüberstellung von grüner Wildnis und grauem Beton die Enteignung der – im wahrsten Sinne – an den Rand gedrängten indigenen Völker Kanadas thematisiert.³⁹⁹ Die „ikonische Qualität“⁴⁰⁰ der Bildtypen sowie die traditionellen Prinzipien der Bildkomposition bieten Wall somit die Möglichkeit, die von ihm geschilderten Schicksale und politisch-gesellschaftlichen Zustände in eine philosophisch-überzeitliche Sinnebene einzubetten. Wenn auch hier wiederum programmatische Differenzen zu Makart deutlich werden, wird an Walls Arbeitspraxis beispielhaft, dass die Profanierung von Bildtypen eine künstlerische Praxis darstellt, die das 19. Jahrhundert überlebte.

-Schlussbemerkung-

Die in diesem abschließenden Kapitel formulierten Überlegungen und Vergleiche sollten aufzeigen, wie *gegenwärtig* Makarts Historienmalerei heute noch erscheinen kann. Seine Stilistik und Sujets mögen sicherlich der geschmacklichen Vergangenheit angehören und niemals mehr ihre Modernität von damals entfalten. Gleichwohl konnte aufgezeigt werden, dass Makarts künstlerisches Werk durch Strategien geprägt ist, die die Kunst bis heute bestimmen. Seine insbesondere in den *Skandalwerken* deutlich hervortretende Subversion, die intendierte Bedeutungsoffenheit und aktive Einbeziehung eines breitgefächerten Publikums in den Sinnbildungsprozess, die geschickte marktkonforme Auseinandersetzung mit zeitgenössisch relevanten Trends, die intendierte Inszenierung und suggestive Rezeption seines Werks wie auch die heute noch die künstlerische Arbeit bestimmende Profanisierung von Bildtypen sind hierbei zu nennen. Diese Merkmale können als Antwort auf die Frage nach Makarts zwiespältiger Aktualität dienen. In dieser Hinsicht sollte der zu Recht oder Unrecht – diese Frage liegt wie immer im Auge der jeweiligen Betrachtenden – verschriene *Alte* (Salon-) *Meister* nicht vergessen werden.

³⁹⁹ Vgl. Reißner/Wolf 2003, S. 291.

⁴⁰⁰ Vgl. ebd., S. 290.

9. Primär- und Sekundärquellen

-Verzeichnis der zeitgenössischen Kunstkritik (chronologisch geordnet)-

Süddeutsche Presse, Abendblatt, 15.04.1868, Nr. 104, S. 10.

Süddeutsche Presse, Abendblatt, 16.04.1868, Nr. 105, S. 10.

Neue Freie Presse, Morgenblatt, 27.08.1868, Nr. 1433, S. 4.

Die Presse, 18.10.1868, Nr. 287, S. 3.

Allgemeine Zeitung, 11.11.1868, Nr. 316, S. 4794.

Allgemeine Zeitung, 14.11.1868, Nr. 319, S. 4843.

Münchener Punsch. Ein humoristisches Originalblatt, 15.11.1868, Nr. 46, S. 367.

Neue Freie Presse, 16.12.1868, Nr. 1544, S. 16.

Die Presse, 18.12.1868, Nr. 348, S. 1.

Münchener Propyläen. Wochenschrift für Literatur, Theater, Musik und bildende Kunst, 01.01.1869, Nr. 1, S. 12-15.

Die Debatte, Morgenausgabe, 06.01.1869, Nr. 6, S. 1.

Kladderadatsch. Das deutsche Magazin für Unpolitische, 07.03.1869, Nr. 11, S. 42.

Münchener Bote für Stadt und Land, 03.04.1869, Nr. 79, S. 347.

Allgemeine Musikalische Zeitung, 21.04.1869, Nr. 16, S. 126.

Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, 07.10.1870, Nr. 24, S. 193-194.

Über Land und Meer. Allgemeine Illustrierte Zeitung, 1871, Nr. 2, Band 27, S. 3.

-Literaturverzeichnis (alphabetisch geordnet)-

Allgemeine Deutsche Biographie 1887

Allgemeine Deutsche Biographie. Einzelband 25: Ovens – Philipp, Leipzig 1887.

Anderson 2015

Eric Anderson, Hans Makart's Technicolor Dream House. Decoration and Subjectivity in Nineteenth-Century Vienna, in: West 86th. The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture, Vol. 22, No 1, Spring-Summer 2015, S. 3-22.

Anders 1954

Günther Anders, Prosperitätsmaler: Rubens, Makart [Originaltext von 1954], in: Reinhard Ellensohn/Kerstin Putz (Hrsg.), Günther Anders. Schriften zu Kunst und Film, München 2020, S. 237-253.

Baader 2020

Amelie Baader, Biografie eines Skandals. Hans Makarts Einzug Karls V. in Antwerpen, in: Markus Bertsch/Dies. (Hrsg.), Making History. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts (Ausst. Kat., Hamburger Kunsthalle, 2020), Petersberg 2020, S. 29-39.

Bayerische Staatsgemäldesammlungen 1969

Bayerische Staatsgemäldesammlung (Hrsg.), Gemäldekatalog. Schack-Galerie. Textband, (Slg. Kat., Bayerische Staatsgemäldesammlungen), München 1969.

Bätschmann 1997

Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

Beke 2008

László Beke, Postmoderne Phänomene und New Art History, in: Hans Beling/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp [u. a.] (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 2008, S. 387-407.

Belting 2009

Hans Belting, Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall, Köln 2009.

Bertsch 2020

Markus Bertsch, Geschichte hautnah. Delaroche und die Folgen, in: Ders. /Amelie Bader (Hrsg.), Making History. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts (Ausst. Kat., Hamburger Kunsthalle, 2020), Petersberg 2020, S. 13-27.

Bialostocki 1966

Jan Bialostocki, Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1966.

Bisanz 1972

Hans Bisanz, Ein neuerworbenes Frühwerk von Hans Makart im Historischen Museum der Stadt Wien, in: Alte und moderne Kunst, Band 17, Heft 121, 1972, S. 24-25.

Blochmann 1991

Georg M. Blochmann, Zeitgeist und Künstlermythos. Untersuchungen zur Selbstdarstellung deutscher Maler der Gründerzeit. Marées – Lenbach – Böcklin – Makart – Feuerbach, Münster 1991.

Blum 2001

Gerd Blum, Edouard Manet, Le Déjeuner sur l'herbe: Die Erfindung der Moderne aus der Vergangenheit, in: Reingard M. Nischik/Caroline Rosenthal (Hrsg.), Schwellentexte der Weltliteratur, Konstanz 2001, S. 201-232.

Bonnet 2004

Anne-Marie Bonnet, Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart. Herausforderung und Chance, Köln 2004.

Bonnet 2012

Anne-Marie Bonnet, Eklektizismus in »der« Postmoderne: Notlösung oder kritische Strategie?, in: Doris H. Lehmann/Grischka Petri (Hrsg.), Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst, Hildesheim [u. a.] 2012, S. 367-386.

Bonnet 2018

Anne-Marie Bonnet, Die Musealisierung der Malerfürsten. Winkelzüge der Moderne?, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Bonn (Hrsg.), Malerfürsten (Ausst. Kat., Bundeskunsthalle, Bonn 2018), München 2018, S. 31-39.

Büttner 2003

Frank Büttner, Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Reinhold Baumstark/Ders. (Hrsg.), Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei (Ausst. Kat., Neue Pinakothek, München 2003), München 2003, S. 22-67.

Büttner/Gottdang 2012

Frank Büttner/Andrea Gottdang, Einführung in die Malerei. Gattungen, Techniken, Geschichte, München 2012.

Burckhardt 1918

Jacob Burckhardt, Über erzählende Malerei [Originaltext von 1884], in: Emil Dürr (Hrsg.), Jacob Burckhardt. Vorträge 1844-1887, Basel 1918, S. 250-265.

Busch 1985

Werner Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh, Berlin 1985.

Busch 1993

Werner Busch, Das Sentimentale Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

Crary 1996

Jonathan Crary, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden/Basel 1996 (zuerst in Englisch. Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century, Cambridge, Mass. [u. a.] 1992).

Crary 2002

Jonathan Crary, Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt am Main 2002 (zuerst in Englisch. Suspensions of perception, Cambridge, Mass. [u. a.] 1999).

Csáky 1996

Moritz Csáky, Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus, in: Hermann Fillitz (Hrsg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (Ausst. Kat., Künstlerhaus, Wien 1996; Akademie der bildenden Künste, Wien 1996), Wien 1996, S. 27-31.

Czymmek 1987

Götz Czymmek, Themen profaner Historienmalerei in Deutschland, in: Ekkehard Mai/Anke Repp-Eckert (Hrsg.), Triumph und Tod des Helden. Europäisch Historienmalerei von Rubens bis Manet (Ausst. Kat., Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1988), Mailand/Köln 1987, S. 71-80.

Diederer/Des Cars 2017

Roger Diederer/Laurence des Cars (Hrsg.), Gut Wahr Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay (Kat., Kunsthalle München, 2017), München 2017.

Doppler 2000

Elke Doppler, „ich male meine Bilder am liebsten mit Rücksicht auf eine architektonische Umgebung (...)“. Hans Makart als Ausstattungskünstler, in: Renata Kassal-Mikula (Hrsg.), Hans Makart. Malerfürst (Ausst. Kat., Historisches Museum der Stadt Wien, 2000), Wien 2000, S. 74-76.

Ebner/Schaffer 2007

Tanja Ebner/Nikolaus Schaffer, Hans Makart. Gemälde, in: Erich Marx/Peter Laub (Hrsg.), Hans Makart. 1840-1884, Salzburg 2007, S. 191-307.

Eiermann 2016

Wolf Eiermann, Hier endet die bequeme Kunst, in: Ders. (Hrsg.), Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920 (Ausst. Kat., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2016), München 2016, S. 9-18.

Forssman 1990

Erik Forssman, Veronese in Deutschland: Über Grenzen des Kunstverstehens im 19. Jahrhundert, in: Jürg Meyer zur Capellen/Bernd Roeck (Hrsg.), Paolo Veronese. Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben, Sigmaringen 1990, S. 73-86.

Franzen 2024

Johannes Franzen, Wut und Wertung. Warum wir über Geschmack streiten, Frankfurt am Main 2024.

Frodl 1974

Gerbert Frodl, Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974.

Frodl/Frodl 1996

Gerbert Frodl/Marianne Frodl, Von der Vergangenheit zur Geschichte. Aspekte der Malerei des Historismus, in: Hermann Fillitz (Hrsg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (Ausst. Kat., Künstlerhaus, Wien 1996; Akademie der bildenden Künste, Wien 1996), Wien 1996, S. 137-149.

Gaethgens 1988

Thomas W. Gaethgens, Der Künstler als Held. Eugène Delacroix, in: Ekkehard Mai/Anke Repp-Eckert (Hrsg.), Triumph und Tod des Helden. Europäisch Historienmalerei von Rubens bis Manet (Ausst. Kat., Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1988), Mailand/Köln 1987, S. 115-125.

Gallwitz 1972

Klaus Gallwitz (Hrsg.), Makart. Triumph einer schönen Epoche (Ausst. Kat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1972), Baden-Baden 1972.

Gleis 2011

Ralph Gleis, Phänomen Makart. Künstlerkult im 19. Jahrhundert, in: Ders. (Hrsg.), Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Ausst. Kat., Museum Wien, 2011), München/London/New York 2011, S. 20-30.

Gottdang 2018

Andrea Gottdang, Mehrfeldbilder – Vom Großprojekt zum Galeriebild, in: Herbert W. Rott/Ulf Sölter (Hrsg.), Erzählen in Bildern. Edward von Steinle und Leopold Bode (Ausst. Kat., Schackgalerie, München 2018; Clemens Sels Museum, Neus 2018), München [u. a.] 2018, S. 34-55.

Gurlitt 1900

Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten, Berlin 1900.

Hammerbach 2010

Valérie Hammerbach: Jenseits der Fotografie. Arrangement, Tableau und Schilderung – Bildstrategien in den Arbeiten von Jeff Wall, Weimar 2010, Diss., Universität Stuttgart 2004.

Hauser 1990

Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1990 (Nachdruck der Erstausgabe, München 1967).

Heinzl 1971

Brigitte Heinzl, Hans Makart. Beiträge zu einer Monographie, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Band 15, Heft 59, 1971, S. 74-127.

Heinzl 1984

Brigitte Heinzl, Das graphische Werk Hans Makarts, in: Brigitte Heinzl (Hrsg.), Hans Makart. Zeichnungen, Entwürfe (Ausst. Kat., Museum Carloino Augusteum, Salzburg 1984), Salzburg 1984, S. 20-45.

Hirth/Bassermann-Jordan 1902

Herbert Hirth/Ernst Bassermann-Jordan, Der schöne Mensch in der Kunst der Neuzeit, München/Leipzig 1902.

Hevesi 1906

Ludwig Hevesi, Hans Makart und die Sezession, in: Otto Breicha (Hrsg.): Acht Jahre Sezession. Kritik – Polemik – Chronik von Ludiwg Hevesi, Wien 1906 (Reprint: Klagenfurt 1984), S. 265-269.

Hofmann 1998

Werner Hofmann, Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998.

Hofmann 2011

Werner Hofmann, Makart – ein Bahnbrecher?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 11-23.

Joss 2005

Birgit Jooss, »Bauernsohn, der zum Fürsten der Kunst gedieh« Die Inszenierungsstrategien der Künstlerfürsten im Historismus, in: Plurale. Zeitschrift für Denkversionen. 5 (2005), S. 196-228.

Kassal 1971

Renata Kassal, Studien zu Hans Makart, Diss. (unpubl.), Universität Wien 1971.

Kassal 1974

Renata Kassal, Die Zeichnungen Makarts, in: Gerbert Frodl, Hans Makart. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg 1974, S. 56-64.

Kemp 1985

Wolfgang Kemp, Verständlichkeit und Spannung. Über die Leerstelle in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Wolfgang Kemp, Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, S. 235- 278.

Kitlitschka 1981

Werner Kitlitschka, Die Malerei der Wiener Ringstraße, Wiesbaden 1981.

Knopp 1970

Norbert Knopp, Gestalt und Sinn der Schlösser König Ludwigs II., in: Martin Gosebruch/Lorenz Dittmann (Hrsg.), Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, Köln 1970, S. 340-353.

Körner 1997

Hans Körner, Anstößige Nacktheit. »Das Frühstück im Freien« und die »Olympia« von Edouard Manet, in: Karl Möseneder (Hrsg.), Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp, Berlin 1997, S. 181-199.

Künstler 1940

Gustav Künstler, Anmerkungen zu einigen Zeichnungen Hans Makarts, in: Die Graphischen Künste N.F., 5, 1940, S. 34-40.

Landsteiner

Karl Landsteiner, Hans Makart und Robert Hamerling. Zwei Repräsentanten moderner Kunst, Wien 1873.

Lankheit 1959

Klaus Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel, Heidelberg 1959.

Lehmann 2007

Doris H. Lehmann, „Der eigentliche künstlerische Zug“: Schönheit, Innovation und Paraphrase im Werk von Hans Makart, in: Erich Marx/Peter Laub (Hrsg.): Hans Makart. 1840-1884, Salzburg 2007, S. 133-146.

Lehmann 2011

Doris H. Lehmann, Historienmalerei in Wien. Anselm Feuerbach und Hans Makart im Spiegel zeitgenössischer Kritik, Köln/Weimar/Wien 2011.

Lehmann/Grischka 2012

Doris H. Lehmann/Grischka Petri, Eklektizismus und eklektische Verfahren: historisch-methodische Anmerkungen, in: Dies./Dies. (Hrsg.), Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst, Hildesheim [u. a.] 2012, S. 1-22.

Lehmann 2015

Doris H. Lehmann, Held des Tages und nationaler Heros. Hans Makart, in: Katherina Helm/Hans W. Hubert/Christina Posselt-Kuhli/Anna Schreus-Morét (Hrsg.), Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten, Merzhausen 2015, S. 237-267.

Lehmann 1976

Evelyn Lehmann, Der Frankfurter Maler Victor Müller. 1830-1871, Frankfurt am Main 1976.

Lovecky 2011

Katherina Lovecky, Hans Makart – ein Wagner der Malerei?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 181-195.

Lübbren 2016

Nina Lübbren, Eloquent Objects: Gérôme, Laurens and the Art of Inanimate Narration, in: Peter Cooke/Dies. (Hrsg.), Painting and Narrative in France. From Poussin to Gauguin, London/New York 2016, S. 129-143.

Lützow 1887

Carl von Lützow, Hans Makart. Ein Beitrag zu seiner Charakteristik, Wien 1887.

Mai 2017

Ekkehard Mai, Anselm Feuerbach. Ein Jahrhundertleben, Köln/Weimar/Wien 2017.

Michalski 2015

Sergiusz Michalski, Einführung in die Kunstgeschichte, Darmstadt 2015.

Messerer 1962

Wilhelm Messerer, Kinder ohne Alter. Putten in der Kunst der Barockzeit, Regensburg 1962.

Mojem 2016

Helmuth Mojem, Sinnlichkeit und Seuche. Das Motiv der Pest in der Literatur und Kunst um 1900, in: Wolf Eiermann (Hrsg.), Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920 (Ausst. Kat., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2016), München 2016, S. 159-174.

Mönninger 2008

Michael Mönninger, Camillo Sitte als Kunstkritiker, in: Klaus Semsroth/Ders./Christian C. Collins (Hrsg.), Camillo Sitte Gesamtausgabe, Band 1, Camillo Sitte. Schriften zur Kunstkritik und Kunstgewerbe, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 44-85.

Münkler 2021

Helfried Münkler, Marx Wagner Nietzsche. Welt im Umbruch, Berlin 2021.

Slg. Kat. Museum Georg Schäfer 2000

Museum Georg Schäfer Schweinfurt (Hrsg.), Einführung zur Geschichte der Sammlung von Fritz Schäfer (Slg. Kat., Museum Georg Schäfer), Schweinfurt 2000.

Muther 1922

Richard Muther, Geschichte der Malerei, Band III., 18. und 19. Jahrhundert, Berlin 1922.

Natter 2003

Tobias G. Natter, Die Galerie Miethke. Eine Kunsthandlung im Zentrum der Moderne (Ausst. Kat., Jüdisches Museum, Wien 2003), Wien 2003.

Novotny 1970

Fritz Novotny, Zu einem Bildnis Sarah Bernhardts von Hans Makart, in: Martin Gosebruch/Lorenz Dittmann (Hrsg.), Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, Köln 1970, S. 336-339.

Oldenbourg 1922

Rudolf Oldenbourg, Die Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert, Band 2, München 1922.

Orosz 2011

Eva-Maria Orosz, Der Makart-Stil. Ein Atelier als Vorbild für das Wiener Interieur, in: Ralph Gleis (Hrsg.), Makart. Ein Künstler regiert die Stadt (Ausst. Kat., Museum Wien, 2011), München/London/New York 2011, S. 116-125.

Partsch 2002

Susanna Partsch, Kunst-Epochen – Band 11, 20. Jahrhundert I., Stuttgart 2002.

Pedrocco 2000

Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000.

Pirchan 1942

Emil Pirchan, Hans Makart. Leben, Werk und Zeit, Wien/Leipzig 1942.

Pirchan 1954

Emil Pirchan, Hans Makart, Wien 1954.

Pochat 1990

Götz Pochat, Friedrich Theodor Vischer: Gedanken zur Form und Funktion der Historienmalerei im 19. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai (Hrsg.), Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990, S. 253-261.

Pohanka 1996

Reinhard Pohanka, Spiel und Leben. Drei Beispiele für Image und Wirklichkeit im Leben von Künstlern, in: Helga Litschel (Hrsg.), Vom Ruf zum Nachruf: Künstlerschicksale in Österreich (Ausst. Kat., Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz 1996), Linz 1996, S. 86-98.

Reißner/Wolf 2003

Ulrich Reißner/Norbert Wolf, Kunst-Epochen – Band 12, 20. Jahrhundert II., Stuttgart 2003.

Schaffer 2007

Nikolaus Schaffer, Das große Liebesspiel. Ein Versuch über Hans Makart – unter besonderer Berücksichtigung seiner Kritiker, in: Erich Marx/Peter Laub (Hrsg.): Hans Makart. 1840-1884, Salzburg 2007, S. 63-124.

Schoch 1997

Reiner Schoch, Die »belgischen Bilder«. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Karl Möseneder (Hrsg.), Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp. Berlin 1997, S. 161-179.

Scholl 2012

Christian Scholl, Revision der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817-1906, Berlin 2012.

Sitt 2000

Martina Sitt, Duell an der Wand. Carl Friedrich Lessing. Die Hussiten-Gemälde, Dortmund 2000.

Sitt/Altner 2011

Martina Sitt/Marvin Altner, Makarts Frauengestalten. Repräsentantinnen der bloßen Sinnlichkeit oder Akte der akademischen Form?, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 67-77.

Sitte 1871

Camillo Sitte, Makart. Eine Studie [Originaltext von 1871], in: Klaus Semsroth/Michael Mönninger/Christian C. Collins (Hrsg.), Camillo Sitte Gesamtausgabe, Band 1, Camillo Sitte. Schriften zur Kunstkritik und Kunstgewerbe, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 47-85.

Steiner 1994

Reinhard Steiner, Lockung des Abgrunds. Hans Makart als Maler der Decádence, in: Pantheon, 52, 1994, S. 120-132.

Steiner 2016

Reinhard Steiner, Schönheit des Verfalls. Motive und Stil der Décadence in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Wolf Eiermann (Hrsg.), Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920 (Ausst. Kat., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2016), München 2016, S. 59-68.

Steinhauser 1973

Monika Steinhauser, Hans Makart. Triumph einer schönen Epoche. Zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 23.6 bis 17.9.1972, in: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, 26. Jahrgang, Juni 1973, Heft 6, S. 161-170.

Stiassny 1886

Robert Stiassny, Hans Makart und seine bleibende Bedeutung, Leipzig 1886.

Stockhausen 2018

Michael Stockhausen, Der Makart-Komplex. Zu gespaltenem Erbe und zwiespältiger Aktualität eines Malerfürsten, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik, Bonn (Hrsg.), Malerfürsten (Ausst. Kat., Bundeskunsthalle, Bonn 2018), München 2018, S. 83-89.

Syndikus 2001

Candida Syndikus, „Aber Caterina schlägt alles“ – Hans Makart inszeniert einen venezianischen Traum, in: Damien Dombrowski (Hrsg.), Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen. Festschrift zum 60. Geburtstag, Weimar 2001, S. 262-280.

Telesko 2004

Werner Telesko, Hofkünstler – Künstlerfest – Außenseiter. Zur gesellschaftlichen Stellung der bildenden Künstler im 19. Jahrhundert, in: Theophil Antonicek (Hrsg.), Bruckner-Symposium 2000. Kreativität und Gesellschaft – Die materielle und soziale Situation des Künstlers, Wien 2004, S. 107-115.

Telesko 2010

Werner Telesko, Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien/Köln/Weimar 2010.

Telesko 2011

Werner Telesko, Historie als poetische Erfindung. Makart und die österreichische Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 37-45.

Telesko 2020

Werner Telesko, „[...] dem Auge keine Ruhe geben [...]“ Mediengeschichtliche Anmerkungen zu den Visualisierungen Beethovens, in: Ders./Susana Zapke/Stefan Schmidl (Hrsg.), Beethoven visuell. Der Komponist im Spiegel bildlicher Vorstellungswelten, Wien 2020, S. 13-20.

Thausing 1884

Moritz Thausing, Katherina Cornera und Lucrezia Borgia, in: Moritz Thausing: Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884, S. 349-365.

Ullrich 2022

Wolfgang Ullrich, Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie, Berlin 2022.

Weitner 2017

Bettina Weitner, Das Kostüm bei Hans Makart. Seine Auseinandersetzung mit Historie in Malerei, Theater, Festzug und Künstlerfest, Diss., Universität Bonn 2015, München 2017.

Wiercinski 2011

Thomas Wiercinski, Makart und die Münchner Schule, in: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 99-109.

Wittmann 2016

Barbara Wittmann, Die Viktorianer – unsere Zeitgenossen. Zur Gegenwart der Salonmalerei, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 70. Jahrgang, Juli 2016, S. 17-32.

Wolf 2002

Norbert Wolf, Kunst-Epochen – Band 9. Klassizismus und Romantik, Stuttgart 2002.

Zaunschirn 1976

Thomas Zaunschirn, „Der Sieg des Lichts“ – Bemerkungen zu Makarts Kolorit, in: Alte und moderne Kunst, Band 21, Heft 147, 1976, S. 1-7.

Zelle 2005

Karl-Günther Zelle, Pest, Sintflut oder Todsünden? Zur Bedeutung eines Triptychons von Hans Makart, in: Belvedere. Band 1, 2005, S. 66-79.

Zimmermann 1919

Heinrich Zimmermann, Zeichnungen von Romako und Makart, in: Die bildenden Künste. 2. Jg., 1919, S. 56-64.

10. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Filmstill aus der Dokumentation „50 Quadratmeter Zumutung“, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xnkP9eEuEG8> (Letztes Zugriffsdatum: 09.01.2025).



Abb. 2: Julius Schnorr von Carolsfeld, Kriemhilds Tod – Schlussbild, Entwurf zum Fresko für die Nibelungensäle in der Münchner Residenz, 1849, Aquarell, 55,3 x 75,3 cm, Kupferstichkabinett, Berlin; Abb. aus: Herwig Guratzsch (Hrsg.), Julius Schnorr von Carolsfeld (Ausst. Kat., Museum der bildenden Künste, Leipzig 1994; Kunsthalle Bremen, 1994), Leipzig 1994, S. 162.



Abb. 3: Paul Delaroche, Cromwell vor dem Sarge Karls I., nach 1831, Öl auf Leinwand, 38 x 45,8 cm, Hamburger Kunsthalle; Abb. aus: Markus Bertsch/Amelie Baader (Hrsg.), Making history. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts (Ausst. Kat., Hamburger Kunsthalle, 2020), Petersberg 2020, S. 43.



Abb. 4: Louis Gallait, Die Abdankung Kaiser Karls V. zu Gunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Oktober, 1841, Öl auf Leinwand, 485 x 683 cm, Musée des Beaux-Arts, Tournai; Abb. aus: Markus Bertsch/Amelie Bader (Hrsg.), Making History. Hans Makart und die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts (Ausst. Kat., Hamburger Kunsthalle, 2020), Petersberg 2020, S. 20.



Abb. 5: Carl Theodor (von) Piloty, Seni vor der Leiche Wallensteins, 1855, Öl auf Leinwand, 313 x 365 cm, Neue Pinakothek, München; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/A0GOMBlxdp> (Letztes Zugriffsdatum: 21.01.2024).



Abb. 6: Hans Makart, Pappenheims Tod, 1861/62, Öl auf Leinwand, 107 x 147 cm, Salzburg Museum; Abb. aus: Gerbert Fordl/Agnes Husslein-Arco, Hans Makart. Werkverzeichnis der Gemälde, Weitra 2013, S. 59.



Abb. 7: Hans Makart, Nachmittagsunterhaltung einer venezianischen Gesellschaft, 1863, Öl auf Leinwand, 79,5 cm x 153 cm, Münchner Stadtmuseum; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://sammlungonline.muenchner-stadtmuseum.de/objekt/nachmittagsunterhaltung-einer-venezianischen-gesellschaft-10009324> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 8: Anselm Feuerbach, Der Garten des Ariost, 1862, Öl auf Leinwand, 103 x 154 cm, Sammlung Schack, München; Abb. aus: Mai 2017, S. 169.



Abb. 9: Jean-Antoine Watteau, Gesellschaft im Freien, 1718-1721, Öl auf Leinwand, 114,5 x 167,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://smb.museum-digital.de/object/61142> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 10: Hans Makart, Moderne Amoretten, 1868, Öl auf Leinwand, Mitteltafel: 300 x 236 cm, zwei Seitentafeln: 149 x 236 cm, Leopold Museum, Wien; Ausstellungspräsentation im Leopold Museum, Wien (Privates Foto).



Abb. 11: Hans Makart, Moderne Amoretten (linke Seitentafel); Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/objekt/40985-moderne-amoretten-triptychon-linker-teil/> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 12: Hans Makart, Moderne Amoretten (rechte Seitentafel); Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/objekt/40985-moderne-amoretten-triptychon-linker-teil/> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 13: Hans Makart, Moderne Amoretten (Mitteltafel); Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/objekt/41052-moderne-amoretten-triptychon-mittelteil/> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 14: Hans Makart, Moderne Amoretten. Entwurf zur Dekoration einer Wand, 1868, Öl und Fotografie auf Leinwand, 80 x 149 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/5965/moderne-amoretten--entwurf-zur-dekoration-einer-wand> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 15: Peter Paul Rubens, Venusfest (Fest der Venus Verticordia), um 1636/1637, Öl auf Leinwand, 217 x 350 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: www.khm.at/de/object/1636/ (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 16: Anselm Feuerbach, Badende Kinder, 1864, Öl auf Leinwand, 74,6 x 148,7 cm, Sammlung Schack, München; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ZMLJrvoLJv> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 17: Hans Makart, Amor und Psyche, 1865/70, Öl auf Papier auf Leinwand, 22,6 x 22,3 cm, Salzburg Museum; Abb. aus: Gerbert Fordl/Agnes Husslein-Arco, Hans Makart. Werkverzeichnis der Gemälde, Weitra 2013, S. 89.



Abb. 18: Ernest-Auguste Gendron, Les Ondines, 1846, Öl auf Leinwand, 132 x 108 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, (Privates Foto).



Abb. 19: Moritz von Schwind, Elfentanz im Erlenhain, 1860, Öl auf Leinwand, 64,7 x 47,7 cm, Sammlung Schack, München; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/8eG VnMBGWQ> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 20: Victor Müller, Schneewittchen, um 1862, Öl auf Leinwand, 50,5 x 81 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin, (Privates Foto).



Abb. 21: Eugen Napoleon Neureuther, Blüte der Kunst in München, 1856-1861, Öl auf Papier, Papier und Leinwand geklebt, 75,4 x 102 cm, Sammlung Schack, München; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/JzG6Wyj4WO> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 22: Moritz von Schwind, Eine Symphonie (Projekt zur Wandverzierung eines Musikzimmers. Mit Benutzung der Fantasie für Klavier, Orgel und Chor von Beethoven), 1852, Öl auf Leinwand, 168,8 x 100 cm, Sammlung Schack, München; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/y7GEJ5v4PV> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 23: Moritz von Schwind, Beethoven-Triptychon, 1837, Reproduktionsdruck von 1896/1897, 29,5 x 73,5 cm, Beethoven-Haus, Bonn; Abb. aus: Online-Sammlung des Beethoven-Haus, URL: <https://www.beethoven.de/en/media/view/5274005955149824/scan/0> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 24: Heinrich Döll, Modell zu „Tannhäuser“, 1. Aufzug, Venusgrotte, 1867;
Abb. aus: Detta Petzet u. Michael Petzet: Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II,
München 1970, S. 113.



Abb. 25: Ford Madox Brown, The Seeds and Fruits of English Poetry, 1845-53, Öl auf
Leinwand, 36 x 46 cm, Ashmolean Museum, Oxford; Abb. aus: Hermann Fillitz (Hrsg.),
Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (Ausst. Kat., Künstlerhaus,
Wien 1996; Akademie der bildenden Künste, Wien 1996), Wien 1996, S. 355.



Abb. 26: Hans Makart, Die Pest in Florenz, 1868, Öl auf Leinwand, je 103 x 204,5 cm, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Ausstellungspräsentation im Georg Schäfer Museum (Privates Foto).



Abb. 27: Hans Makart, Die Pest in Florenz (Entwurf eines Saales), 1868, Öl und eingefügte Fotografien auf Leinwand, Kunstmuseum St. Gallen; Abb. vom Kunstmuseum St. Gallen bereitgestellt.



Abb. 28: Hans Makart, Die Pest in Florenz (linke Seitentafel); Abb. aus: Wolf Eiermann (Hrsg.), Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920 (Ausst. Kat., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2016), München 2016, S. 78.



Abb. 29: Ludwig Angerer, Fotografische Reproduktion der „Pest in Florenz“ (linke Seitentafel) von 1869, Salzburg Museum, Salzburg; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://sammlung-online.salzburgmuseum.at/detail/collection/cea024b6-1b31-4733-8f45-588c1ab6fc28> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 30: Hans Makart, Die Pest in Florenz (Mitteltafel); Abb. aus: Wolf Eiermann (Hrsg.), Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920 (Ausst. Kat., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2016), München 2016, S. 79.



Abb. 31: Ludwig Angerer, Fotografische Reproduktion der „Pest in Florenz“ (Mitteltafel) von 1869, Salzburg Museum, Salzburg, Online-Sammlung, URL: <https://sammlung-online.salzburgmuseum.at/detail/collection/33da9053-0a84-4d10-aa30-2301fb0deffe> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 32: Hans Makart, Die Pest in Florenz (rechte Seitentafel); Abb. aus: Wolf Eiermann (Hrsg.), Lockruf der Décadence. Deutsche Malerei und Bohème 1840-1920 (Ausst. Kat., Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 2016), München 2016, S. 79.



Abb. 33: Ludwig Angerer, Fotografische Reproduktion der „Pest in Florenz“ (rechte Seitentafel) von 1869, Salzburg Museum, Salzburg, aus: Online-Sammlung, URL: <https://sammlung-online.salzburgmuseum.at/detail/collection/39339dc6-f265-4994-bb1b-d3704f0fd76> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 34: Hans Makart, Zwei nackte Liebespaare auf einem Ruhelager (Detail), Bleistift auf Papier, 43,2 x 58,6 cm, Albertina, Wien; Abb. aus: Heinzl 1984, S. 67.



Abb. 35: Hans Makart, Weiblicher Akt, Bleistift auf Papier, 38 x 43 cm, Albertina, Wien; Abb. aus: Heinzl 1984, S. 68.



Abb. 36: Hans Makart, Pest in Florenz (Mitteltafel, Detail).



Abb. 37: Hans Makart, Drei Priester, ein Liebespaar (Detail), Bleistift auf Papier, 43,2 x 62,3 cm, Stadtmuseum München; Abb. aus: Heinzl 1984, S. 66.



Abb. 38: Anthonius van Dyck, Die Heilige Familie in einer Landschaft, um 1630, Öl auf Leinwand, 134,7 x 114,8 cm, Alte Pinakothek, München, aus: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), Makart. Maler der Sinne (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 71.

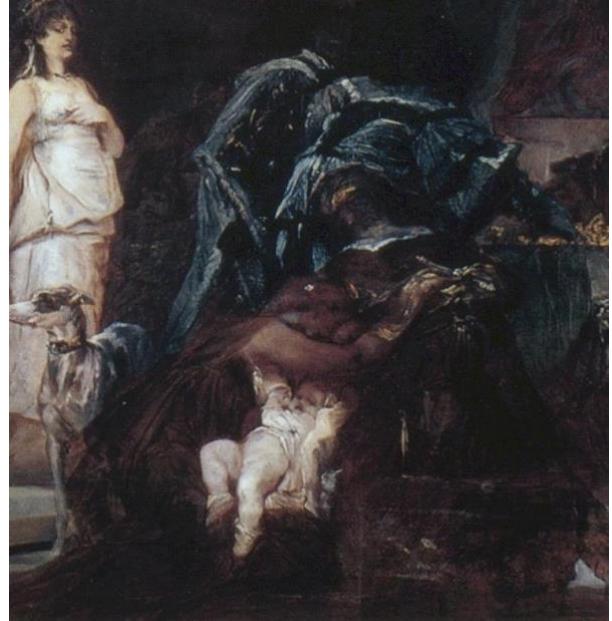


Abb. 39: Hans Makart, Pest in Florenz (linke Seitentafel, Detail).



Abb. 40: Hans Makart, Pest in Florenz (Mitteltafel, Detail).



Abb. 41: Rembrandt van Rijn, Ganymed in den Fängen des Adlers, 1635, Öl auf Leinwand, 177 x 129 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden; Abb. aus: Bernhard Maaz, Christian Koch, Roger Diederer (Hrsg.), Rembrandt Tizian Belloto. Geist und Glanz der Dresdner Gemäldegalerie (Ausst. Kat., Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden 2014 [u. a.]), München 2014, S. 153.



Abb. 42: Hans Makart, Pest in Florenz (Mitteltafel, Detail).



Abb. 43: Tizian, Danae, um 1554, Öl auf Leinwand, 135 x 152 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, aus: Filippo Pedrocchi, Tizian, München 2000, S. 235.



Abb. 44: Hans Makart, Pest in Florenz (rechte Seitentafel, Detail).

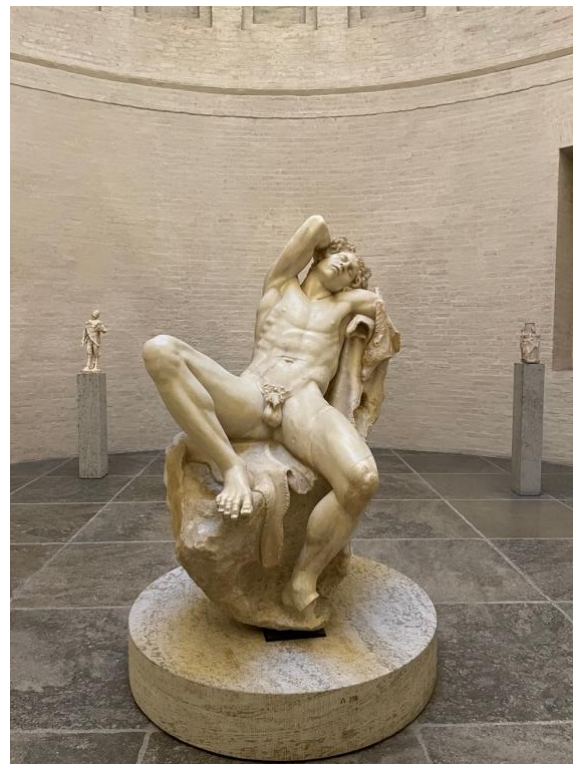


Abb. 45: Barberinischer Faun (Satyr), um 220 v. Chr., Glyptothek, München (Privates Foto).



Abb. 46: Hans Makart, Pest in Florenz (rechte Seitentafel, Detail)



Abb. 47: Peter Paul Rubens, Der bethlehemitische Kindermord (Detail), um 1638, Öl auf Leinwand, 198,5 x 302,2 cm, Alte Pinakothek, München; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/gR4k3B94Ee> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 48: Hans Makart, Pest in Florenz (Mitteltafel, Detail).



Abb. 49: Wilhelm von Lindenschmitt d. J., Der Fischer, 1866, 233,5 x 143,5 cm, Neue Pinakothek München, aus: Online-Sammlung, URL: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/ZMLJrdbLJv> (Letztes Zugriffsdatum: 12.12.2024).



Abb. 50: Johann Liss, Der verlorene Sohn bei den Dirnen, um 1622/23, Öl auf Leinwand, 160,5 x 240 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; Abb. aus: Andreas Tacke, Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum (Slg. Kat., Germanisches Nationalmuseum), Mainz 1995, Bildtafel 56.

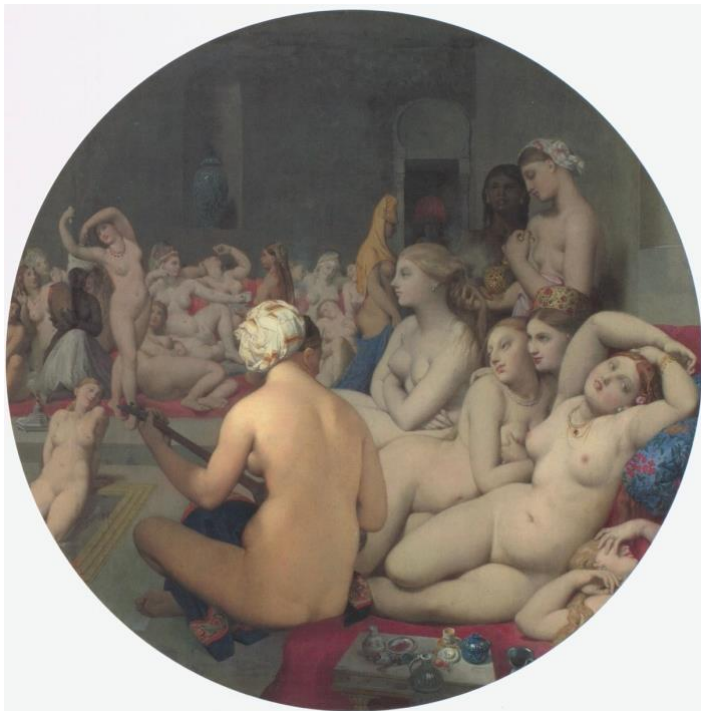


Abb. 51: Jean-Auguste-Dominique Ingres, le bain turc, 1862, Öl auf Leinwand, 110 x 110 cm, Louvre, Paris ; Abb. aus: Andrew Carrington Shelton, Ingres, Berlin 2008, S. 215.



Abb. 52: Paul Baudry, la Fortune et le jeune Enfant, 1854, Öl auf Leinwand, 194 x 148 cm, Musée d'Orsay, Paris;
Abb. aus: Diederer/des Cars 2017, S. 77.



Abb. 53: Eugène Delacroix, la Mort de Sardanapal, 1827/28, Öl auf Leinwand, 392 x 496 cm, Louvre, Paris; Abb. aus: Online-Sammlung,
URL: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065757>
(Letztes Zugriffsdatum: 13.12.2024).



Abb. 54: Thomas Couture, *Romains de la Décadence*, 1845-1847, Öl auf Leinwand, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris; Abb. aus: Agnes Husslein-Arco/Alexander Klee (Hrsg.), *Makart. Maler der Sinne* (Ausst. Kat., Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2011), München [u. a.] 2011, S. 153.



Abb. 55: Hans Makart, *Pest in Florenz* (linke Seitentafel, Detail)



Abb. 56: Hans Makart, *Drei Hexen*, ca. 1868, Bleistift auf Papier, 60 x 46,7 cm, Stadtmuseum München; Abb. aus: Heinzl 1984, S. 58.



Abb. 57: Hans Makart, Venedig huldigt Caterina Cornaro, 1872-1873, Öl auf Leinwand, 400 x 1060 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Wien;
Abb. aus: Online-Sammlung,
URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/4587/venedig-huldigt-caterina-cornaro>
(Letztes Zugriffsdatum: 13.12.2024).



Abb. 58: Paolo Veronese, *Convito in casa di Levi*, 1573, Öl auf Leinwand, 560 x 1309 cm, Venedig, Gallerie dell'Accademia, Venedig; Abb. aus: Diana Gisolfi, *Paolo Veronese and the Practice of Painting in Late Renaissance Venice*, New Haven/London 2017, S. 204.



Abb. 59: *Londoner Kaufhaus um 1840*; Abb. aus: Helfried Münkler, Marx Wagner Nietzsche, *Welt im Umbruch*, Berlin 2021, S. 243.



Abb. 60: Ausstellungsräume der China- und Persien-Abteilung auf der Wiener Weltausstellung von 1873, Wien Museum; Abb. aus: Online-Sammlung, URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/suche/?fullText=China+und+Persien> (Letztes Zugriffsdatum: 13.12.2024).



Abb. 61: Rudolf von Alt, Das große Atelier Makarts, 1885, Historisches Museum der Stadt Wien; Abb. aus: Frodl 1974, S. 37.

Makart's sieben Todsünden, oder die Pest in Florenz, in Sachs's Kunstsalon.



Der Enthusiast. Großartig! Unvergleichlich! Genial!
Der Flamme. Höchst anstößig! Widerwärtig! Ekelhaft!
Der Künstler. Wunderbares Colorit!
Der Dilettant. Große Verirrung!
Verständiger Kunstkritiker. Wahl des Stoffes gewagt, aber höchst bedeutendes Bild!
Philosophischer Aesthetiker. Welch' ein Zeitalter! Physisch und moralisch verberbt, fehlt ihm für die Erfassung des wahrhaft Schönen die Kraft, und sucht es in der Kunst nur noch das Pikante der frivolen Corruption zu genießen!
Musiker. Ein Offenbach in Del!
Berliner. Herrj! Die Schloßbrücke in Goldrahmen!
Cameliendame. Sie entschuldigen, mein Herr, was stellt das Bild eigentlich vor?
Der Provinciale. Ich weiß nicht, — ich glaube — die sieben Todsünden.
Cocotte. Ich denke, es sind nur sechs ein halb.
Alte Dame. Höchst objektiv! Unerhörter Scandal, dergleichen öffentlich auszustellen!
Gräfin Pompadour. Ach, meine Gnädige, auch Sie wieder hier? Treffen uns heut schon zum dritten Male vor dem Bilde?
Major a. D. Hahahaha! Ding ist jut! Bellehelenenkaffee mit Schlaglahne! Hamö!
Junger Lieutenant. Sehen Sie doch, Herr Major, die blonde Chorpflanze da in der Mitte.
Major. Die in's Wasser geht, — mit dem Montblanc.
Commerzienrathin. Fi done! wie ordinär! Das ist ja das reine Ragout ein sans coquille.
Leinwandhändler. Hier wär 'n Geschäft zu machen, — hier fehlt's an Hemden!
Practischer Arzt. Leichtsinrige Gesellschaft! Werden sich alle den Schnupfen holen!
Knute. Na so 'n Opernhausball, den laß' ich mir gefallen.
Univeritätsprofessor. Beatitudo non est praemium virtutis, sed virtus ipsa.
Naive Jungfrau. Ach sieh' mal, Märchen, das ist gewiß das neue „Asyl für Obdachlose!“
Anatom. Solche Körperformen giebt es nicht! —
Historiker. Sollte nicht August der Starke —
Berlinerin. Ach Herr je, das soll wohl der Stralauer Fischzug sein. Na det is 'n schöner Kartoffelsalat, der sieht ja so blau aus, als ob ihn der Schlag gerührt hätte!

Lebemann. Das glaub ich! Hier hängt der Himmel voll Geigen.
Chirurgus juratus. Voll Pauken und Trompeten!
Pyriker. Wunderbar! Diese taumelnden Blicke der Liebe, diese athemlose Sinnenlust!
Soldenspieler (sehr laut). Wie sie den Zauberkelch des Augenblicks mit gierigen Zügen leeren, — jede Ader füllt sich, jede Muskel streckt und spannt sich! —
Komiker. Ach so, — das ist das Ammenbureau in der Schützenstraße!
Abgeordneter. Mir erscheint das Bild wie eine Illustration des Bismarck'schen Wortes: „Man soll das Erreichbare nicht über dem Wünschenswerthen vernachlässigen!“
Haarbefleger. In dem florentinischen Palast scheint auch der Schwamm zu sein. Sehn Sie doch bloß die Köpfe!
Fremdenführer. Was sagen Sie zu diesen Urtheilen?
Tourist. Unter diesem Himmelsstrich — in diesem kalten, nordischen Sandwinkel, — solch' Bild vor trocknen, nüchternen, ungefrühstückten Berliner Schulmeistern. Die giftigen Gase, welche sich aus solchen Senkgruben der modernen Kunst entwickeln, können das Contagium der gesellschaftlichen Versehung nur fördern, und so ist allerdings der Titel „Die Pest“ gerechtfertigt.
Theologe. Das ist kein Bild, das ist ein Verbrechen!
Criminalist. Jedenfalls bedenklich. Diese Gruppe hier rechts in der mattheilen Nische würde ich nach §. 149 des Strafgesetzbuchs unbedingt verurtheilen.
Betschwester. In meines Landesvaters Zuchthause sind viele Wohnungen!
Student. „Todte Gruppen sind wir, wenn wir hassen, Götter wenn wir liebend uns umfassen.“
Moralphilosoph. Es ist eben die ewig unlösliche Frage, was dem Menschen mehr frommt: Das Vergnügen mit seinen Rosen oder der Schmerz mit seinen Dornen?
Blasphemist. Von dem Schmerz mit meinen Dornen befreit mich Marianne Grimmet!
Schwärmer. O über diese Schmeißfliegen des berliner Witzes, die auf diese frischen, duftigen Fleischgebilde ihre Bosheiten absehn!
Philister. Ich halte das Ganze für unwahrscheinlich!
Ameier (sehnend). Ich komm' mir vor das Bild vor, wie ein hungriger Proletarier, was vor dem Schaufenster bei Borchardt steht!
Gourmand. Ja, lieber Freund, es geht manch schöner Appetit in der Welt verloren!
Emancipirte. Phantastisch — aber von gebieterischer Schönheit! Der Tumult der Sinne, geweckt durch die Dünste des Champagners! Sehen Sie dort hinten — meine Liebe — das purpurrothe Vetterbett — wie hoch da die Bogen bereits zusammenschlagen!
Begleiterin. Ja, mir wird auch schon ganz seekrank.
Theaterdirector. Wenn ich das Bild hätte vor meiner Bühne als lebendes Tableau oder als Drehscheibe mit Couplets, mach' ich hundertverzig volle Häuser!
Schulke. Nun, Herr Zwickauer, was sagen Sie denn?
Zwickauer. Mühsüßgang ist aller Orphäums Anfang und das Pariser Löben ist dör Güter höchstes Nücht; alleun üch göhe böhrüdt von dannen, und söhe mir heut Abend dü achte Todsünde — Catharina Weissan — an!

Kladderadatsch.



Abb. 63: Édouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863, Öl auf Leinwand, 207 x 265 cm, Musée d'Orsay, Paris; Abb. aus: Stéphan Guégan, *Manet, Inventeur du moderne* (Ausst. Kat., Musée d'Orsay, Paris 2011), Paris 2011, S. 153.

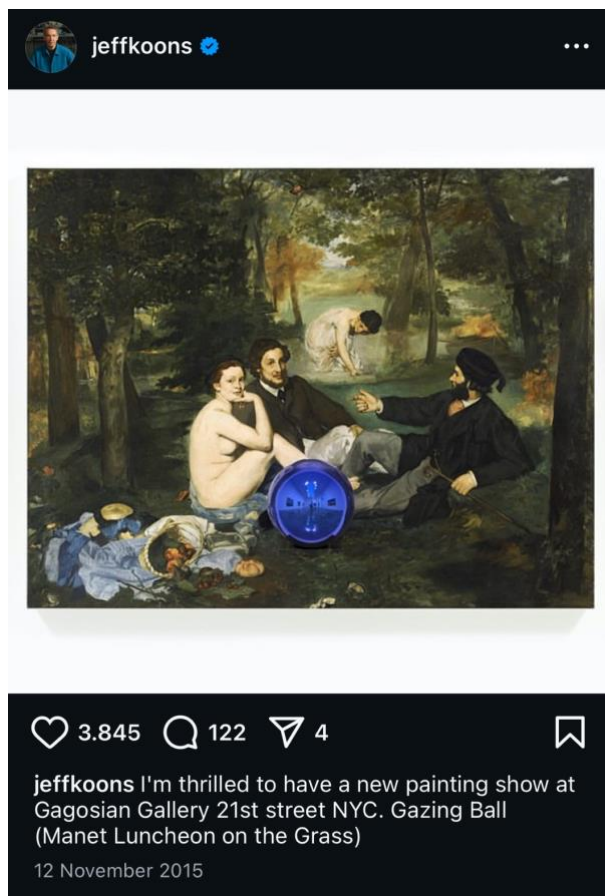


Abb 64 : Screenshot vom offiziellen Instagram-Account von Jeff Koons,
URL: https://www.instagram.com/p/9_Xwt6BZK0/?igsh=dHM1MDZlZDdtanN6
(Letztes Zugriffsdatum: 16.01.2025).



Abb. 65: Jeff Wall, *The Storyteller*, 1986, Transparency in lightbox, 229 x 437 cm; Abb. aus: *The George Economou Collection* (Hrsg.), *Jeff Wall* (Ausst. Kat., *The George Economou Collection*, Marousi 2019), Athen 2019.

11. Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich dem Werk des österreichischen Malers Hans Makart (1840-1884), der in den 1870er Jahren Wiens Kunst- und Kulturszene maßgeblich prägte. Mit seiner konventionssprengenden Neuinterpretation der Historienmalerei erntete er international große Bewunderung, aber auch scharfe Kritik und erfährt bis heute eine zwiespältige Rezeption. Von einer kontextualisierenden Zusammenfassung der Entwicklung der Historienmalerei im deutschsprachigen Raum ausgehend, untersucht die Arbeit am Beispiel der Erstlingswerke „Moderne Amoretten“ und „Pest in Florenz“ die zwischen Tradition und Innovation pendelnden Bildstrategien. Außerdem wird Makarts Imagewandel vom subversiven Bohemien zum akademischen Malerfürsten in späteren Jahren beschrieben. Im Fokus dieser Analysen stehen die vielfältigen Inspirationsquellen aus der früheren und zeitgenössischen Kunst und Kultur, die die Kreativität und Komplexität von Makarts Eklektizismus offenlegen. Ebenfalls wird der Versuch unternommen, die modernen Gestaltungsprinzipien und die Rezeptionsästhetik als künstlerisches Phänomen einer in Veränderung begriffenen kapitalistischen Moderne zu begreifen. Nach dem bildanalytischen Teil fragt ein kritischer Überblick über die wechselhafte Rezeptionsgeschichte nach ästhetischen Kategorien und Begrifflichkeiten und damit einhergehenden Kunstvorstellungen, die Makarts kunsthistorische Einordnungen bis heute prägen. Zum Abschluss fließen die gewonnenen Erkenntnisse in eine Diskussion über das Potenzial, aber auch die Grenzen von Makarts Modernität ein. Ein Vergleich mit ausgewählten Arbeiten der rezenten Gegenwartskunst soll zudem aufzeigen, dass dem Werk des historistischen *Alten (Salon-)Meisters* auf gestalterischer und programmatischer Ebene eine bisher zu selten erkannte Aktualität innewohnt.

12. Abstract (English)

The master's thesis is dedicated to the work of the Austrian painter Hans Makart (1840-1884), who played a significant role in shaping Vienna's art and cultural scene in the 1870s. With his convention-defying reinterpretation of history painting, he attracted international admiration but also sharp criticism and his work continues to be received ambiguously to this day. Starting with a contextual summary of the development of history painting in the German-speaking world, the paper examines, using the early works "Moderne Amoretten" and "Pest in Florenz", the image strategies oscillating between tradition and innovation. Additionally, the paper describes Makart's transformation from a subversive bohemian to an academic master in his later years. The focus of these analyses is on the various sources of inspiration from earlier and contemporary art and culture, which reveal the creativity and complexity of Makart's eclecticism. The paper also attempts to understand the modern design principles and reception aesthetic, highlighted by Makart's work, as an artistic phenomenon within a transforming capitalist modernity. After the formal-aesthetical analysis, a critical overview of the alternating history of reception examines the aesthetic categories and terminology, as well as the associated conceptions of art, which continue to influence Makart's art historical classification. Finally, the findings are integrated into a final discussion about the potential, but also the limits, of Makart's modernity. A comparison with selected works of contemporary art is also intended to show that the work of the historicist "Old (Salon-)Master" contains an often-overlooked relevance on both a formal and a programmatic level.