

**Fallstudien zum Wechselspiel der Bildenden Künste
mit der Politik des Deutschen Kaiserreiches
unter Wilhelm I., Friedrich III. und Wilhelm II.**

Tim Kurz

**Fallstudien zum Wechselspiel der Bildenden Künste
mit der Politik des Deutschen Kaiserreiches
unter Wilhelm I., Friedrich III. und Wilhelm II.**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät

der

Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Tim Kurz

aus

Bad Honnef

Bonn 2021

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Roland Kanz
(Vorsitzender)

Prof. Dr. Harald Wolter-von dem Knesebeck
(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Christoph Zuschlag
(Gutachter)

Prof. Dr. Birgit Ulrike Münch
(Weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 23.06.2021

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsstand und Quellenkritik.....	7
1.2	Historienmalerei, Geschichtsmalerei, Ereignisbild	12
2	Gründung und Legitimierung des Deutschen Kaiserreiches – Die Kaiserproklamation in Versailles .	17
2.1	Historische Voraussetzungen	19
2.2	Anton von Werners Gemälde zur Kaiserproklamation.....	25
2.2.1	Die Schlossfassung.....	27
2.2.2	Die Zeughausfassung.....	47
2.2.3	Die Friedrichsruher Fassung.....	57
2.3	Wislicenus und die Kaiserpfalz	65
2.4	Die Vorbilder der Kaiserproklamationsbilder.....	85
2.4.1	Die Krönung König Wilhelms I. in Königsberg.....	86
2.4.2	Ausländische Vorbilder.....	92
2.5	Zwischenfazit	96
3	Festigung und neues Selbstverständnis – Ereignisbilder und politische Darstellungen in den Bildenden Künsten unter Kaiser Wilhelm I.	107
3.1	Am 19. Juli 1870 – König Wilhelm am Sarkophag seiner Mutter, der Königin Luise, im Mausoleum zu Charlottenburg.....	109
3.2	Abreise König Wilhelms I. am 31. Juli 1870 aus Berlin in sein Hauptquartier in Mainz	114
3.3	Der Saarbrücker Rathauszyklus	121
3.4	Adolph Menzel und Friedrich der Große	133
3.4.1	Bismarcks Zusammentreffen mit Napoleon	141
3.5	Zwischenfazit	153
4	Von der Saturiertheit zum Platz an der Sonne – Kurswechsel in Politik und Darstellungen in den Bildenden Künsten unter Kaiser Wilhelm II.	158
4.1	Der Berliner Kongress.....	162
4.2	Die Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II.	178
4.3	Wilhelm I. auf dem Sterbebett.....	185
4.3.1	Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay	190
4.4	Anton von Werner und das Deutsche Kaiserreich – eine ‚Analogie‘	194
4.5	Exkurs: Marinemalerei	199
4.6	Zwischenfazit	202
5	Die Protagonisten der Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich	209
5.1	Preußische Staatsmänner und das Berliner Kunstleben ab 1871	211
5.1.1	Wilhelm I.	213
5.1.2	Friedrich III.	219
5.1.3	Wilhelm II.....	225

5.2	Die Königliche Akademie der Künste in Berlin und der Verein Berliner Künstler.....	243
5.2.1	Die Berliner Secession	248
5.3	Der Einfluss des Künstlers – Moltkes 90. Geburtstag.....	258
5.4	Ereignis- und Historienbilder, Reproduktionen und die Fotografie	264
5.5	Zwischenfazit	275
6	Exkurse und Ausblick.....	284
6.1	Exkurs: Historiengemälde am Beispiel Friedrichs II.....	285
6.2	Exkurs: Denkmäler.....	288
6.2.1	Die Siegestsäule in Berlin.....	290
6.2.2	Das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin.....	293
6.2.3	Die Siegesallee in Berlin	296
6.3	Kaiser oder Kanzler-Kult? Kunst als Ausdruck politischer Sehnsüchte der Bevölkerung.....	299
6.4	Zwischenfazit	306
6.5	Ausblick: Die Pariser Friedenskonferenz.....	310
7	Abschlussbetrachtung.....	313
8	Literaturverzeichnis.....	V
9	Abbildungsverzeichnis	XVIII
9.1	Abbildungsnachweis.....	LXXI

1 Einleitung

Politik prägt Kunst. Kunst prägt Politik. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, die Wechselspiele von Kunst und Politik zur Zeit des Deutschen Kaiserreiches unter Wilhelm I., Friedrich III. und Wilhelm II. zu untersuchen, sie zusammenzuführen und zu belegen. Hierbei werden verschiedene Fragestellungen einer näheren Betrachtung unterzogen. Einige Beispiele hierfür wären:

- Inwiefern prägen und beeinflussen Kunst und Politik sich gegenseitig?
- Erfolgt diese Einwirkung vornehmlich einseitig oder lassen sich wechselseitige Beeinflussungen erkennen?
- Lassen sich bestimmte Muster und Konstanten in den Wechselspielen von Kunst und Politik während des Deutschen Kaiserreiches erkennen?
- Welche Rolle spielen neben den amorphen Kategorien ‚Politik‘ und ‚Kunst‘ die handelnden Personen: Politiker, Künstler, Kritiker?
- Bezieht sich die Beeinflussung nur auf die Entstehungszeit der Werke sowie die Lebzeiten der Protagonisten oder gehen die Wechselspiele darüber hinaus – sowohl in die Vergangenheit als auch die Zukunft?
 - Und falls ja: Verändern sich Bedeutung und Stellenwert der Kunstobjekte?
- Wie grenzen sich Ereignisbilder zu anderen Kunstgattungen, wie etwa Historienbildern oder Denkmälern, ab? Welche Gemeinsamkeiten bestehen?
- Wie wurden die oben genannten Punkte von der bisherigen Forschung bewertet und gewichtet? Welche Schlüsse lassen sich hieraus ziehen?

Der Begriff ‚Wechselspiele‘ wurde für die vorliegende Arbeit bewusst gewählt. Er ist in der Wissenschaft in diesem Kontext so nicht besetzt und spiegelt gewisse Aspekte der Untersuchung gut wider. Die Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich sind ein sehr umfangreicher Themenkomplex. Es werden deshalb einige Fallbeispiele für die Untersuchung ausgewählt, so dass kein Anspruch auf eine vollständige und allumfassende Aufarbeitung aller Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich besteht. Betrachtet werden als Hauptuntersuchungsgruppe Fallbeispiele von Ereignisbildern in der Zeit des Deutschen Kaiserreiches von 1871–1918. Es existieren nicht nur in jener Zeit, sondern über nahezu alle Epochen und Nationen hinweg, viele Kunstwerke mit politischem Kontext. So stellt avantgardistische Kunst allein schon durch ihre Fortschrittlichkeit oftmals ein Politikum dar. Herrscherporträts haben eine politisch-dynastische Aussage. Historienbilder können politische Sichtweisen ihrer Entstehungszeit vermitteln. Denkmäler dienen der Erinnerung an ein bestimmtes Ereignis oder wichtige Persönlichkeiten.

Wechselspiele von Kunst und Politik können insbesondere am Beispiel der Ereignisbilder gut nachvollzogen und demonstriert werden, da gerade hier eine Vielzahl an Spannungspunkten entstehen und sichtbar werden kann. Gerade Ereignisbilder sind sehr eng mit Politik verknüpft. Sie zeigen ein zeitgenössisches und – zumindest aus Sichtweise der Auftraggeber – wichtiges Geschehen. Da es sich bei den bildlich festgehaltenen Ereignissen zumeist um bedeutsame gesellschaftliche/politische Vorkommnisse handelte, wurde der Auftrag zur Anfertigung eines Kunstwerks oftmals aus Kreisen der Politik in Auftrag gegeben. Es herrschte daher schon ab der Auftragsvergabe/-aus-schreibung eine gewisse Deutungshoheit über die bildliche Darstellung – ebenso wie über die Entscheidung, welche Ereignisse überhaupt ‚malenswert‘ waren und der Bevölkerung bildhaft in Erinnerung bleiben sollten. Gleichzeitig ist dem Ereignisbild zu einer Zeit, in der Nachrichten aus aller Welt nicht – wie heutzutage – nahezu jederzeit sowie überall bequem und einfach über das Internet oder den Fernseher abgerufen und empfangen werden konnten, als dauerhafter und für die Öffentlichkeit zugänglicher ‚Träger‘ und ‚Übermittler‘ eines Ereignisses eine umso größere Bedeutung beizumessen.

Als Hauptbeispiele dieser Untersuchung dienen also verschiedene Ereignisbilder, allen voran die drei Versionen zur Kaiserproklamation vom 18. Januar 1871, ausgeführt von Anton von Werner¹. Gerade Gemälde zu aktuellen Begebenheiten können, im Gegensatz zu Historienbildern, unmittelbar auf das Herrscherhaus und die zeitgenössische Politik bezogen werden. Diese stellten zudem nicht selten die auf dem Gemälde abgebildeten Protagonisten. Es bestand hierdurch ein verhältnismäßig hohes Interesse seitens des Staates, regulierend in den Werk- und auch Deutungsprozess einzugreifen sowie bestimmte Lesarten in der Bevölkerung zu fördern und zu etablieren. Auf der anderen Seite versuchte gleichzeitig der ausführende Künstler, seine Vorstellung der künstlerischen Darstellung umzusetzen.

Neben Ereignisbildern werden, aus oben genannten Gründen, verschiedene Kunstwerke (wie Historien-gemälde, Schlachtenbilder, Denkmäler, aber auch avantgardistische Werke) einen Teil der vorliegenden Untersuchung einnehmen. So kann eine Einordnung vorgenommen und ihre Bedeutung im Abgleich zu anderen Kunstgattungen erfasst werden. Denn gerade durch den direkten Vergleich kann die ‚Sonderstellung‘ von Ereignisbildern anschaulich herausgearbeitet werden. Wie wichtig Historien-/Ereignismalerei² für die Menschen im Deutschen Kaiserreich war, zeigt beispielhaft ein Artikel der Deutschen Rundschau aus dem Jahr 1876. Hierin wird der Historienmalerei

¹ Anton von Werner (1841–1915) war ein deutscher Historienmaler. Er fertigte die Mehrzahl der öffentlichen Ereignisbilder im Deutschen Kaiserreich an.

² Im Deutschen Kaiserreich wurde keine aktive Unterscheidung zwischen Historien- und Ereignisbild vorgenommen.

unter den Kunstgattungen eine Vorrangstellung (im Interesse des Staates) zugesprochen, während vor einer Förderung der ‚niedereren‘ Gattungen gewarnt wird: „Landschafts-, Genre-, Portraitalerei sind, wenn nicht von der Akademie auszuschließen, so doch auch nicht besonders in den Vordergrund zu stellen.“³

Wenngleich die Zeitgenossen nicht zwischen Ereignisbildern und Historienbildern unterschieden, wurden die heutzutage als Ereignisbilder bezeichneten Gemälde oftmals als ‚historische Dokumente‘ angesehen. Es wurde also offenbar bereits während des Kaiserreichs (unbewusst) eine Unterteilung vorgenommen. Nicht zuletzt durch die später eingeführte Klassifizierung und Bezeichnung als Ereignisbild, wurde diese (falsche) Sichtweise auch lange Zeit in der späteren Forschung vorgenommen. So findet sich eine von Werner speziell auf Otto von Bismarck⁴ zugeschnittene Version der Kaiserproklamation kommentarlos als bildhaftes Beispiel in einer Vielzahl von Lehr- und Geschichtsbüchern.

Dass jedoch keinesfalls die Rede von einer ‚wirklichkeitsgetreuen Abbildung‘⁵ des Ereignisses sein kann, sondern vielmehr eine komplexe und im Kontext der Entstehungszeit zu betrachtende Darstellungsmöglichkeit eines Ereignisses vorliegt, wird im Verlauf der Untersuchung aufgezeigt. Hieran haben nicht zuletzt der Künstler und seine Malweise einen großen Anteil. Dieser Aspekt wird ebenso herausgearbeitet, wie die Unterschiede zwischen Ereignis, Vergangenheit und Geschichte sowie die Notwendigkeit der Berücksichtigung dieser Abgrenzung bei der Untersuchung von Ereignisbildern.

Anhand der vorliegenden großen Anzahl schriftlicher Quellen aus der Zeit des Deutschen Kaiserreiches, können fallweise Diskrepanzen und Konformitäten zwischen tatsächlicher Begebenheit und seiner (geplanten) bildlichen Darstellungsweise herausgearbeitet werden. Hierfür sind vor allem Briefwechsel, Tagebucheinträge und Zeitungsartikel von Interesse. Sie geben unmittelbar die Sichtweise der jeweiligen Autoren zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wieder und wurden nicht primär für die Nachwelt oder rückblickend mehrere Jahre nach dem Ereignis geschrieben, wie beispielsweise die Schriften von Wilhelm II., Anton von Werner, Otto von Bismarck oder Albert von Pfister

³ Rodenberg 1876, 138f.

⁴ Otto Eduard Leopold von Bismarck-Schönhausen (1815–1898) war ein deutscher Politiker. Zunächst war er von 1862–1890 Ministerpräsident von Preußen (mit einer kurzen Unterbrechung im Jahr 1873), später von 1867–1871 Bundeskanzler des Norddeutschen Bundes und schließlich von 1871–1890 Reichskanzler des Deutschen Kaiserreiches. Er gilt als eine der wichtigsten Personen, die die Gründung des Deutschen Kaiserreiches unter der Führung Preußens ermöglichten. Vgl. zu seiner Politik vor und während der Einigungskriege Kolb 1992.

⁵ Ein Begriff, welcher ebenfalls einer genaueren Betrachtung unterzogen wird.

(welche wiederum auf ihre Weise interessante Rückschlüsse zulassen). Allerdings sind auch diese Schriftstücke selbstverständlich mit Vorsicht zu genießen. Sie können durchaus die Ansicht(en) einer Minderheit wiedergeben und waren meist ebenfalls stark politisch motiviert oder wurden – wie beispielsweise die Emser Depesche – gar gezielt von einer Interessensgruppe für ihre Zwecke benutzt.

An den offiziellen Ereignisbildern im Deutschen Kaiserreich kann das Selbstverständnis der politischen Führung zur jeweiligen Entstehungszeit abgelesen werden – und zwar sowohl zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Gemäldes als auch während des Werkprozesses. Die Darstellungen der Kaiserproklamation bilden dahingehend ein gutes Beispiel für diese sich wandelnde ‚Selbstwahrnehmung des Deutschen Kaiserreiches‘, da sie in Zeitabständen von mehreren Jahren angefertigt wurden. Durch die sehr unterschiedlichen Darstellungen desselben Sujets, kann das sich verändernde politische Klima gut eingefangen und nachvollzogen werden. Anschließend werden weitere Kunstobjekte untersucht, wie etwa ein Besuch Wilhelms I. am Grabmal seiner Mutter oder der Berliner Kongress. Es werden verschiedene Epochen des Deutschen Kaiserreiches benannt, untersucht und im Hinblick hierauf die Wechselspiele von Kunst und Politik betrachtet, denn: Mit dem sich im Laufe der Jahre wandelnden Selbstverständnis des Kaiserreiches und seinen gesellschafts-politischen Umständen, verändert sich analog hierzu auch die Darstellungsweise in Ereignisbildern. Trotz fortlaufender Veränderungen gibt es Konstanten und gleichbleibende Aspekte, welche während des gesamten Bestehens des Deutschen Kaiserreiches zu beobachten sind. Diese sind eminent wichtig für die vorliegenden Betrachtungen, da sie bestimmte Muster erkennen lassen. Hierdurch wird nicht nur dem Betrachter ein gewisses Maß an Beständigkeit vermittelt, sondern ebenso Traditionen etabliert und nachfolgenden Generationen Referenzwerte sowie Orientierungspunkte geliefert. Gleichzeitig lassen sich einheitliche und allgemeingültige Aspekte in allen zur Zeit des Kaiserreiches angefertigten, offiziellen Ereignisbildern wie auch bei den beteiligten Akteuren erkennen und benennen.

Es wird deshalb nicht nur werkimmanent das Kunstobjekt als solches oder die bloße Darstellung des Ereignisses analysiert. Ebenso wird auf für den Werkprozess wichtige Personen, politische und gesellschaftliche Umstände sowie das Zeitgeschehen und etwaige Berührungspunkte in Vergangenheit und Zukunft eingegangen. Man kann hieraus jedoch keinesfalls einen ‚Zeitgeist‘⁶ ableiten,

⁶ Der Begriff ‚Zeitgeist‘ verallgemeinert stark und ist daher problematisch. Es gibt nicht den einen ‚Zeitgeist‘, sondern unterschiedliche politische Strömungen und Ansichten, die sich nicht in einem solchen Oberbegriff zusammenfassen und in eine Essenz extrahieren lassen. Vielmehr wird im Laufe der vorliegenden Arbeit der Versuch einer Annäherung

wie dies teilweise in der älteren Forschung versucht wurde.⁷ Unterschiedliche Ansichten und Gedanken einzelner Personen(-gruppen) sowie generelle politische und kulturelle Strömungen können jedoch nachvollzogen und so bestimmte Handlungen konkreter bewertet werden.

Gerade die drei deutschen Kaiser werden nämlich ganz im Sinne eines vermeintlichen ‚Zeitgeistes‘ von der Forschung gerne pauschalisiert in Schubladen gesteckt: Wilhelm I. als eher kunstuninteressierter, pragmatischer Monarch. Friedrich III. als liberaler Kunstfreund und -förderer. Wilhelm II. als Kunstdilettant und reaktionärer Gegner neuerer Kunstrichtungen. Diese Klassifizierungen werden ebenfalls einer genauen Betrachtung unterzogen. Vorab sei bereits gesagt, dass bei einer solchen Einteilung jedoch nicht nur politische und gesellschaftliche Umstände außer Acht gelassen werden. Ebenso werden die bereits genannten Wechselspiele (und teils den Bewertungen nicht entsprechende Handlungsweisen) der jeweiligen Protagonisten nicht zur Genüge berücksichtigt. Es lassen sich natürlich bestimmte Strömungen innerhalb der einzelnen Regierungszeiten sowie persönliche Präferenzen in den Entscheidungen der jeweiligen Monarchen erkennen. Diese sind allerdings nicht ausschließlich in ihrem Wesen und Charakter begründet, sondern können auch externen Einflüssen unterliegen.

Die vorliegende Arbeit verfolgt einen zweigliedrigen, parallelen Aufbau: Zum einen eine chronologische, zum anderen eine thematische Herangehensweise, die beide miteinander verbunden werden. Zunächst werden wichtige Stationen und Ereignisse im Kaiserreich chronologisch betrachtet. Als Eckpfeiler dienen hier zum einen die Kaiserproklamation und die anschließende Phase der Legitimierung und Festigung des Deutschen Kaiserreiches unter Wilhelm I. Weitere wichtige Begebenheiten fügen sich hierbei in die Untersuchung ein, bis als nächstes großes Ereignis – welches als offensichtlicher Wende- oder Kulminationspunkt angesehen werden kann – das Dreikaiserjahr steht. Es soll gezeigt werden, dass die politische Entwicklung und Ereignismalerei zwar eng an die agierenden Personen, welche die Ereignisse und den anschließenden Werkprozess maßgeblich prägen, geknüpft sind, diese aber auch an bestimmte Voraussetzungen gebunden sind.

Dies ist keinesfalls so gemeint, dass Ereignisse deterministisch eintreten und die Menschen zu bestimmten Handlungen ‚zwingen‘. Es müssen jedoch bei der Untersuchung der vorliegenden Thematik einige von den Protagonisten nicht steuerbare Faktoren beachtet werden. Hierzu gehören

an die unterschiedlichen Interessen und Gedanken der Zeitgenossen vorgenommen, um ihre Beweggründe und Handlungen nachzuvollziehen und bewerten zu können. Vgl. Schoeps 1967, 7ff.

⁷ Vgl. Schnädelbach 1983, 31ff; Börsch-Supan 1992, 332.

unter anderem auch internationale Entwicklungen oder nationale politische/gesellschaftliche Voraussetzungen, die bestimmte Verhaltensmuster und Vorgehensweisen begünstigen und teilweise erst ermöglichen. Während der Kreis der für das Kaiserreich – bezogen auf den zu untersuchenden Sachverhalt – wichtigen Persönlichkeiten in den Anfangsjahren vor allem aus Wilhelm I. und Bismarck sowie Kronprinz Friedrich Wilhelm besteht, tritt später Wilhelm II. an ihre Stelle. Eine durchgängige Größe und Konstante bildet der Künstler Anton von Werner, welcher unter allen drei Kaisern diente.

Es werden verschiedenste Aspekte, die dem chronologischen Fortschreiten des Kaiserreiches die thematischen Schwerpunkte geben, aufgezeigt und analysiert: Gründung und Legitimierung, Festigung und neues Selbstverständnis, Saturiertheit und Platz an der Sonne. Das Ende des Kaiserreiches wird, aufgrund des Umfangs der Thematik, hingegen kein Teil dieser Untersuchung sein – hierzu wird jedoch ein kurzer Ausblick gegeben. Die zeitliche Einordnung nach bestimmten Phasen wird immer wieder thematisch durch- und unterbrochen, vor allem durch Rückbezüge und Verbindungen zu früheren Ereignissen und Kunstobjekten. Weitere thematische Komplexe ergeben sich durch die jeweiligen Akteure, ihr Handeln und die hieraus folgenden Reaktionen. In diesem Zusammenhang (sowie dem zu untersuchenden Sachverhalt im Allgemeinen) spielt das vorherrschende Geschichtsverständnis der Zeitgenossen im Deutschen Kaiserreich eine große und essenzielle Rolle. Dieses wird daher ebenfalls einer näheren Betrachtung unterzogen.

1.1 Forschungsstand und Quellenkritik

Der Forschungsstand zu politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten sowie der Kunstpolitik während des Deutschen Kaiserreiches ist sehr umfassend. Es existiert ein großer Fundus an öffentlichen und privaten Dokumenten aus dieser Zeit. Gerade zu den Geschehnissen aus den Jahren 1871–1918 liegt eine Vielzahl von Primärquellen vor. So schrieb nicht nur Kaiser Wilhelm II. in den 1920er Jahren rückblickend über sein Leben, sondern es existieren auch zahlreiche Briefwechsel zwischen Wilhelm I. und anderen Politikern, wie etwa Otto von Bismarck. Der Soldat und Historiker Albert von Pfister verfasste im Jahr 1900 seine Darstellung über das Deutschland des 19. Jahrhunderts und auch der Künstler Anton von Werner berichtete über bedeutende Erlebnisse aus seinem Leben.

Diese und viele weitere Quellen stellen einen wichtigen Zugang dar, um in der Kunst dargestellte Ereignisse in der heutigen Zeit zu beurteilen und gleichzeitig aus der Sicht der Zeitgenossen betrachten zu können. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass es sich bei den vorliegenden Quellen keinesfalls um objektive Berichte, sondern vielmehr um persönliche Ansichten oder rückblickende Bewertungen der Autoren handelt, welche kritisch untersucht und hinterfragt werden müssen.⁸ Als wichtigste Primärquellen für diese Arbeit können folgende Schriften gelten:

1) Lebenserinnerungen und Aufzeichnungen von Zeitgenossen:

- a) Anton von Werners *Erlebnisse und Eindrücke*. Es handelt sich hierbei um seine Memoiren, die der Künstler im Nachhinein aufschreibt, und nicht um ein Tagebuch. An mancher Stelle greift er auf Briefe oder Notizen aus der jeweiligen Zeit zurück. Dem Autor unterlaufen durchaus nachweisbare Ungenauigkeiten oder er erinnert sich an bestimmte Begebenheiten nicht mehr korrekt. Es handelt sich somit um höchst subjektive Schilderungen seiner Erlebnisse, welche dementsprechend mit Vorsicht zu genießen sind. Sie werden rückblickend, mit einigem Abstand – und Wertungen unter Kenntnis der Konsequenzen der Ereignisse – erzählt. Oftmals gibt Werner zudem Aussprüche Dritter wieder, welche er, ohne sie überprüfen zu können und unbesehen, als wahr einstuft.
- b) Otto von Bismarcks *Gedanken und Erinnerungen*. Auch diese Quelle ist wiederum mit Vorsicht zu genießen, da sie nach seiner Entlassung als Reichskanzler entstand und eine

⁸ Dies trifft ebenso auf Ereignisbilder zu, wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit ersichtlich wird.

Rechtfertigung seiner Politik und Handlungsweise darstellt. Vor allem im dritten Band lässt sich die Verbitterung über die Entlassung durch Wilhelm II. deutlich herauslesen.⁹

- c) Albert von Pfisters Werke. Pfister veröffentlichte bereits in seiner Zeit als Soldat kriegsgeschichtliche Schriften und verfasste auch später noch Abhandlungen, wie etwa *Das Deutsche Vaterland im 19. Jahrhundert*.
- d) Reden, Briefe und schriftliche Erinnerungen der drei deutschen Kaiser (beziehungsweise des Kronprinzen Friedrich Wilhelm).

2) Zeitungen und Zeitschriften, von denen vor allem zu nennen sind:

- a) *Der Kunstwart*. Diese Zeitschrift behandelte Themen aus dem Bereich Dichtung, Theater, Musik, Bildende sowie Angewandte Kunst und wurde ab dem Jahr 1887 herausgegeben.¹⁰
- b) *Kunst und Künstler – Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe*. Die Zeitschrift erschien ab dem Jahr 1902. Neben Kunstkritikern und -kennern kamen hier auch Künstler selbst zu Wort.
- c) *Zeitschrift für Bildende Kunst*. Diese Monatsschrift erschien zwischen den Jahren 1866 und 1897 und thematisierte alle Kunstperioden bis hin in die Gegenwart. Als Beiblätter wurden drei Mal im Monat die *Kunstchronik* sowie der *Kunstmarkt* herausgegeben.

In der Folge gibt es, seit dem Ende des Deutschen Kaiserreiches im Jahre 1918 über die letzten hundert Jahren hinweg, eine große Anzahl von Untersuchungen zu Kunst, Politik sowie der Kunstpolitik zur Zeit des Kaiserreiches und somit eine Fülle an Sekundärliteratur. Es wurden viele Schriften zu den Bildenden Künsten und deren Bedeutung unter der Herrschaft der drei deutschen Kaiser Wilhelm I., Friedrich III. sowie Wilhelm II. verfasst. Wichtige Erkenntnisse zur Kunstpolitik während des Deutschen Kaiserreiches liefert vor allem der Kunsthistoriker Dominik Bartmann¹¹ in seiner 1985 erschienen Publikation *Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich*. Ebenso wurden das künstlerische Werk sowie das Wirken Anton von Werners ausführlich von ihm betrachtet. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang vor allem die Künstlermonographie *Anton von Werner*.

⁹ Otto von Bismarck begann Ende des Jahres 1890 seine Memoiren zu diktieren. Bereits drei Jahre später lagen erste Druckfahnen vor. Auf Drängen Bismarcks erfolgt eine Veröffentlichung der ersten beiden Bände jedoch nicht zu Lebzeiten, sondern erst nach seinem Tod im Jahr 1898. Er ließ sein Werk penibel von Anwälten prüfen und befürchtete, die Schriften könnten als staatsgefährdender Akt gesehen werden. Die Veröffentlichung des dritten Bandes war sogar erst für die Zeit nach dem Tod Wilhelms II. geplant.

¹⁰ Eine Untersuchung zur Ausrichtung der Zeitschrift sowie eine soziologische Verortung des Leserpotentials hat Gerhard Kratzsch vorgenommen. Vgl. Kratzsch 1983, 371–397.

¹¹ Dominik Bartmann (*1953) ist ein deutscher Kunsthistoriker und promovierte im Jahr 1983 mit dem Thema *Anton von Werner und seine Stellung in der wilhelminischen Kunstpolitik*. Im Anschluss arbeitete er bei den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz.

Geschichte in Bildern aus dem Jahr 1993. Hierin wird nahezu das Gesamtwerk des Künstlers untersucht.

In vielen Betrachtungen wird jedoch beispielsweise der Einfluss der Künstler – und ihrer Werke – auf Politik und Politiker vernachlässigt. Dieser Aspekt wird lediglich am Rande erwähnt. Das Hauptaugenmerk liegt vornehmlich auf der Einflussnahme von Auftraggebern und öffentlichen Institutionen auf die Maler und ihr Werk. Sie werden eher als (williges) Werkzeug in den Händen der Machthaber gesehen. Die Gründe hierfür werden im Zuge der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet. Es wird außerdem ein differenzierter Blick der Einwirkung auf die tagesaktuelle und zukünftige Politik vonseiten der Künstler gegeben. Deren Handeln im Werkprozess prägt die schlussendliche Darstellung im Gemälde maßgeblich, denn nicht immer setzte der Auftraggeber sich und seine Wünsche sowie Vorstellungen zur Anfertigung eines Werkes durch, sondern erfuhr eine (subtile) Steuerung seitens des Künstlers oder bestehender Kunstgegenstände. Es kam zuweilen – wenn gleich selten – auch vor, dass der Künstler sich über die Forderungen seines Auftraggebers hinwegsetzte, diese ignorierte, oder ihn überzeugte, eine bestimmte Änderung zuzulassen beziehungsweise wieder zu verwerfen.

Insbesondere bei den dieser Arbeit zugrundeliegenden Fallbeispielen der Ereignisbilder kann durch Veränderungen in der Darstellungsweise nicht nur der Blick der Zeitgenossen auf ein politisches Ereignis verändert werden. Ein Ereignisbild wird oftmals als historisches Dokument betrachtet und gilt deshalb in seiner Darstellung gleichfalls als Vorbild für spätere Generationen. Da auch der Künstler selbst Bezüge zu vorangegangenen Kunstwerken herstellte, liegt den Gemälden ein steter Strom von Beeinflussungen und Rückbezügen zugrunde. Diese Wechselspiele erschöpfen sich nicht in der bildlichen Wiedergabe im Gemälde, sondern erstrecken sich auf verschiedenste Aspekte, wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit aufgezeigt wird.

Anton von Werner wird in der Forschung fast durchgängig als ein dem System konformer Künstler angesehen, der komplett hinter der Politik des Kaiserreiches stand und folgsam den Wünschen des jeweiligen Kaisers/Auftraggebers entsprach, ohne sich eine eigene, differenzierte Meinung zur Politik und seinen Kunstwerken zu bilden.¹² Insbesondere in der älteren Forschung wird ihm der Vorwurf gemacht, seine Sujets *mimetisch* darzustellen: „Was Werner mit seiner Dokumentationskunst

¹² Vgl. Becker 2006, 116.

Becker schreibt weiterhin, dass er diese Einschätzung zwar teile, schränkt aber ein, dass Werner gleichzeitig versuchte, „auch das bürgerlich-nationale Element im neuen Staat zur Geltung zu bringen“. Ebd. 116.

Als Beispiel hierfür führt er das Gemälde *Kaiser Friedrich als Kronprinz auf dem Hofball 1878* an, welches ebenfalls Teil dieser Untersuchung ist. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*.

Bettina Baumgärtel schreibt (eher plakativ) als wichtiges Ereignis des Jahres 1871, Anton von Werner „wird

erstrebte, unterscheidet sich im Grunde nicht von dem, was der Photographie mit fortschreitender Verbesserung erreichbar schien: die konservierende Aufzeichnung einer einmaligen Situation in aller Richtigkeit.“¹³ Dieses Urteil erstreckt sich nicht nur auf Anton von Werner, auch wenn er, wie noch aufgezeigt wird, aufgrund seiner Position und Malweise eine Sonderstellung im Kaiserreich einnimmt, sondern auch auf andere Künstler: „Von Ferdinand Keller stammt die phantasievolle und häufig reproduzierte ‚Apotheose Kaiser Wilhelms I.‘ – eine Mischung aus Märchendarstellung und fotogetreuer Kopie.“¹⁴ Es handelt sich hierbei um eine zweitweise weit verbreitete These, die mittlerweile widerlegt ist.

Das Problem wurde von großen Teilen der neueren Forschung erkannt: „Es hat nur sehr wenige Versuche gegeben, diese Bilder als etwas anderes zu betrachten, denn als rein faktische Dokumente.“¹⁵ Vielmehr rücken nun die Schwierigkeiten dieser Betrachtungsweise in den Fokus, die durch die vermeintlich wirklichkeitsgetreue Darstellung auftreten und sich in der Folge oftmals in der Kritik an Ereignisbildern zeigen.

Dem Beispiel einer gleichsam fotografisch getreuen Ereignisdarstellung, das in Berlin Anton von Werner mit seinen Bildern aus dem Krieg von 1870/71 gegeben hatte, stand man in München und Düsseldorf kritisch gegenüber [...]. Aber gerade durch diese vermeintlich realistische Geschichtsmalerei [...] wurde die Kritik an der Gattung insgesamt forciert.¹⁶

Dennoch beschäftigt sich ein nicht unerheblicher Teil der – auch aktuelleren – Forschung gerade mit den zahlreichen Porträts sowie der ‚pedantischen Malweise‘ in Werners Gemälden, welche eine realitätsgetreue Wiedergabe suggerieren, die in seinen Werken so jedoch keinesfalls gegeben ist. In diesen Betrachtungen gilt er eher als Handwerker denn als Künstler. In der Folge werden auch die tieferliegenden Gründe für Änderungen zwischen historischem Ereignis und der Wiedergabe im Gemälde nicht ausreichend untersucht. Im Gegensatz zu vielen anderen Vertretern seiner Zunft werden gerade Anton von Werner als ‚Hofmaler‘ künstlerische Kreativität und Innovation abgesprochen. Volker Berghahn kommt so im Jahr 2006 zu dem Schluss: „Als Maler war von Werner routiniert und sorgfältig, aber ohne Tiefgang.“¹⁷ Helmut Börsch-Supan konstatiert: „Eigentlich war Werner ein Journalist.“¹⁸ Dass diese Thesen dem Künstler nicht gerecht werden, sondern vielmehr ein falsches und einseitiges Bild von ihm, seiner Kunst und seinem Kunstverständnis vermitteln

Propagandamaler des Preuß. Hofes“. Baumgärtel 2011, 369.

¹³ Kunstreich 1960, 250.

¹⁴ Berghahn 2006, 206.

¹⁵ Esner 1997, 401.

¹⁶ Büttner 2011, 111.

¹⁷ Berghahn 2006, 210.

¹⁸ Börsch-Supan 1992, 340.

sowie die weiteren, am Werkprozesses beteiligten Akteure vernachlässigt, wird im Laufe dieser Untersuchung deutlich.

Zudem finden bereits geleistete Forschungen teilweise keine Beachtung oder werden ohne den nötigen Kontext betrachtet, was eine Untersuchung erschwert und zu Missverständnissen führt. So schreibt Annette Großbongardt, dass Herfried Münkler¹⁹ Adolph Menzel als einen Künstler beschreibt, der dem preußischen Mythos bildlichen Ausdruck verleihe. Sie impliziert im Anschluss, dass Münkler in Menzels Kunstwerken eine Verherrlichung der deutschen Fürsten sehe und widerspricht dieser Ansicht.²⁰ Es ist richtig, dass Münkler die Meinung äußert, „Adolph Menzel [habe] dem Preußenmythos bildlichen Ausdruck verliehen“²¹. Er relativiert dies allerdings noch im gleichen Absatz mit den Worten: „Wenn er nach 1870 zum Künster von Friedrichs Ruhm im Sinne einer Verherrlichung Preußens wurde, so war dies ganz und gar entgegen seiner Intentionen“²².

Die Verherrlichung Preußens war wahrscheinlich nicht explizit vom Künstler beabsichtigt, sondern wurde von späteren Generationen in sein Werk hineininterpretiert und im Anschluss von Teilen der späteren Forschung übernommen. Ein Aspekt dieser Arbeit werden deshalb – nicht singulär auftretende und oftmals nicht direkt erkennbare – Neuinterpretationen von Bildern seitens der nachfolgenden Generationen sein. Gerade Kunstobjekte können nur bedingt für sich selbst sprechen. Sobald sie fertig- und ausgestellt werden, verlieren der Künstler wie auch der Auftraggeber bis zu einem gewissen Grad die Kontrolle über Bewertung und Interpretation. Dieser Verlust der Deutungshoheit wird im Laufe der Jahre naturgemäß größer und ist ein nicht zu unterschätzender Punkt in der Betrachtung kunsthistorischer Objekte.

¹⁹ Herfried Münkler (*1951) ist ein deutscher Politikwissenschaftler und lehrt an der Humboldt-Universität zu Berlin.

²⁰ Vgl. Großbongardt 2011, 2.

²¹ Münkler 2010, 226f.

²² Ebd., 227.

1.2 Historienmalerei, Geschichtsmalerei, Ereignisbild

Es müssen vor der Untersuchung der Hauptfragestellung zunächst einige für die Arbeit wichtige Begrifflichkeiten definiert und erläutert werden. Bereits seit der Renaissance wird die Historienmalerei als eine ‚Darstellung handelnder Menschen‘ bezeichnet. So bildet sie – entgegen dem tatsächlichen Begriff – nicht nur historische, sondern auch mythologische und religiöse Sujets ab. Geschichtsmalerei wiederum bildet einen Zweig dieser Gattung, der sich mit der Wiedergabe tatsächlich stattgefundener, historischer Ereignisse befasst. Hierfür musste der Künstler allerdings keineswegs Augen- oder Zeitzeuge gewesen sein, sondern konnte sein Werk auch lange Zeit nach dem Geschehen anfertigen. Dies gab Künstler und Auftraggeber großen Spielraum in Interpretation und Ausführung des Sujets.²³

Bei einem Ereignisbild war der Künstler hingegen Zeitgenosse und in vielen Fällen sogar persönlich anwesend. Es wird in unmittelbarer Folge des Ereignisses angefertigt, wenngleich durchaus einige Jahre zwischen Ereignis und Anfertigung respektive Fertigstellung des Gemäldes vergehen können.²⁴ Die Gründe hierfür liegen unter anderem in der Arbeitsweise des Künstlers oder seiner Auftragslage/Auslastung begründet.²⁵ Werner Hager²⁶, der den Begriff des Ereignisbildes 1939 in seiner Publikation erstmals einführte, grenzt mit ihm die Historienmalerei weiter ein und spricht von einem *geschichtlichen Ereignisbild*. Hierunter versteht er Darstellungen „in denen eine historische Begebenheit, die noch als gegenwärtig im Bewusstsein lebt, in berichtender Schilderung abgebildet wird“²⁷, auch wenn er anschließend etwas zu kurz greift, indem er schreibt: „Geschichte will Dauer im Vergänglichen erreichen“²⁸. Denn gerade während des Deutschen Kaiserreiches wurde „Geschichte zur entscheidenden Deutungsinstanz des öffentlichen Lebens im Zeitalter des Historismus“²⁹. Geschichte soll somit zwar auch Dauer(-haftigkeit) erreichen, gleichzeitig jedoch – gerade in der Kunst und insbesondere dem geschichtlichen Ereignisbild – eine unmittelbare Nachricht an die Zeitgenossen zum Entstehungszeitpunkt des Kunstobjekts vermitteln. Wolfgang

²³ Vgl. hierzu auch Fleckner 2011, 505–512.

²⁴ Zitiert nach Büttner 2002, 55.

²⁵ Mögliche Indikatoren wären beispielsweise, ob er eher schnell oder langsam arbeitet, die Größe des anzufertigenden Gemäldes wie auch etwaige anzufertigende Studien und Porträts.

²⁶ Werner Erwin Herwarth Gerold Hager (1900–1997) war ein deutscher Kunsthistoriker. Seine Forschungsschwerpunkte lagen im Barock sowie der Kunst des 19. Jahrhunderts.

²⁷ Hager 1939, 2.

²⁸ Ebd., 3.

²⁹ Büttner 2003, 25.

Becker³⁰ orientiert sich an Hagers Definition und differenziert sie 1971 dahingehend weiter, dass ein Ereignisbild ein „Ausdrucksbild eines Gemeinschaftserlebnisses“³¹ sei, welches durch die Gestaltung des Künstlers zugleich gedeutet und hierdurch zwangsläufig verallgemeinert werde. Hierin schwingt bereits ein wichtiger Aspekt mit, der schon im vorherigen Kapitel benannt wurde: Der Künstler *gestaltet* das Ereignis *künstlerisch*. Es handelt sich nicht um eine objektive Wiedergabe des Geschehens – frei von subjektiver Botschaft –, sondern vielmehr um eine (subjektive) Interpretation des Ereignisses.

Die Untergattung des (geschichtlichen) Ereignisbildes wird den Hauptbestandteil der vorliegenden Arbeit bilden. Gerade aktuelle Ereignisse können direkt auf das Herrscherhaus und die jeweilige Politik bezogen werden. Hierdurch besteht ein gesteigertes Interesse seitens der Regierung, auf deren Darstellung einzuwirken oder sie direkt zu forcieren. Der Historiker Michael Sauer³² ist in diesem Punkt gegenteiliger Meinung:

Unter dem Begriff ‚Ereignisbild‘ lassen sich alle jene Darstellungen fassen, die von einmaligen Geschehnissen berichten, ohne sie wie das Historienbild zu überhöhen oder ihnen eine kritische oder propagandistische Ausrichtung zu geben. Ziel ist also die Vermittlung von Nachricht und Information [...].³³

Dieser These ist nicht zuzustimmen, denn auch bei Ereignisbildern handelt es sich nicht um wertungsfreie Darstellungen, sondern insbesondere sie bieten sich für den Transport von propagandistischen Aussagen und subjektiven Botschaften an. Das Ziel ist zumeist (vorrangig) die Vermittlung von Nachrichten und Informationen im Sinne der Auftraggeber, seien es Politiker oder Privatleute. Frank Büttner stellt fest: „Aufgabe des Ereignisbildes ist es, ein herausragendes Ereignis für die Zeitgenossen und die Nachwelt festzuhalten, möglichst aus unmittelbarer Augenzeugenschaft heraus.“³⁴ Dieser Aussage hingegen ist vollkommen zuzustimmen, wenngleich, gerade aufgrund der vorangegangenen Erklärungen, immer im Hinterkopf behalten werden muss, dass das Gemälde mit einer gewissen Intention und nicht ohne Wertung festgehalten wird. Es gilt zudem dringend zu berücksichtigen, dass der Begriff des Ereignisbildes erst nach der zu untersuchenden Zeit definiert wurde und somit den Menschen im Kaiserreich nicht bekannt war. Dementsprechend wurde auch keine explizite Unterscheidung zwischen den einzelnen Bildern vorgenommen, wie dies heutzutage

³⁰ Wolfgang Becker (*1936) ist ein deutscher Kunsthistoriker.

³¹ Becker 1971, 81.

³² Michael Sauer (*1955) ist ein deutscher Historiker und Geschichtsdidaktiker.

³³ Sauer 2007, 63.

³⁴ Büttner 2002, 45.

der Fall ist, sondern ganz allgemein von ‚Historienmalerei‘ gesprochen. Selbst in der neueren Forschung findet dieser Aspekt nicht immer Beachtung.³⁵

Stefan Germer geht in seiner Unterscheidung sogar einen Schritt weiter und differenziert – vor allem vor dem Hintergrund der Darstellung zeitgenössischer Ereignisse im 19. Jahrhundert – zwischen *Bild* und *Kunstwerk*. Das Sujet ist hierbei zunächst unerheblich, wichtig für die Einteilung ist laut seiner Definition vor allem: „Ein Kunstwerk will um seiner selbst, ein Bild um seines Themas willen betrachtet werden.“³⁶ Zwar kann eine Unterscheidung zwischen Bild und Kunstwerk generell durchaus sinnvoll sein. Es muss jedoch gleichsam bedacht werden, dass ein Ereignisbild im 19. Jahrhundert sich ebenfalls als Kunstwerk verstand (selbst wenn es als ‚historisches Dokument‘ betrachtet wurde) und auch als solches zu betrachten ist, weshalb der Kunsthistoriker auf die fließenden Übergänge verweist.³⁷

Mit der nicht unwichtigen Frage, wie viel Zeit vergangen sein darf, um ein Ereignisbild noch als solches – und nicht als Historien- oder Genrebild – zu bezeichnen, beschäftigt sich Helmut Börsch-Supan: „Für mich gilt als Kriterium, ob sich der Künstler beziehungsweise der Auftraggeber mit seinem Bild in das Zeitgeschehen einmischen wollte, dokumentierend, verherrlichend oder protestierend. Ausschließen möchte ich Bilder, die eine verblässende Erinnerung beleben wollen.“³⁸

„Die Historienmalerei galt lange Zeit nicht nur als die bedeutendste künstlerische Gattung, sondern schien auch besonders dazu geeignet, in politischen Kontexten eingesetzt zu werden.“³⁹ Die Bedeutung von Geschichte im Kaiserreich, sowohl innerhalb der Führungsschicht als auch seitens der Bevölkerung, war hoch. So forderte der Direktor der Münchner Kunstakademie Wilhelm von Kaulbach⁴⁰ von seinen Schülern: „Geschichte müssen wir malen. Geschichte ist die Religion unserer Zeit. Geschichte allein ist zeitgemäß.“⁴¹ Unbewusst spricht er hiermit ein ‚Problem‘ der Ereignismalerei an – die fehlende Distanz zum geschichtlichen Ereignis:

Denn in diesen Fällen fehlt naturgemäß die vermittelnde Instanz der Geschichtsschreibung, die dem

³⁵ Vgl. Keller 2014, 35.

Dennoch geht die Tendenz zu einer immer differenzierteren Unterscheidung – auch die Schlachtenmalerei wird mittlerweile zum Teil als eigenständige (Unter-)Gattung betrachtet. Vgl. Baldus 2001, 20.

³⁶ Germer 1997, 33.

³⁷ Vgl. ebd., 33.

³⁸ Börsch-Supan 1997, 499.

³⁹ Fleckner 2011, 505.

⁴⁰ Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) war ein deutscher Maler und wurde 1849 zum Direktor der Münchener Kunstakademie ernannt.

⁴¹ Teichlin 1876, 264.

Künstler mehr oder weniger kodifizierte – oder ideologisch miteinander wetteifernde – historische Reflexionen über Art und Bedeutung vergangener Ereignisse zur Verfügung stellt.⁴²

An Stelle der Geschichtsschreibung treten – vor allem in der offiziellen Kunst – andere Komponenten in den Vordergrund, wie etwa der Auftraggeber und aktuelle tagespolitische Ereignisse, die den Künstler beeinflussen.⁴³ Statt der fehlenden Geschichtsschreibung kann er zudem auf etwas anderes zurückgreifen: Seine Vorgänger und ihre Kunstwerke. So finden sich – wie auch in vielen anderen künstlerischen Darstellungen – gerade bei Ereignisbildern einige Rückgriffe auf bereits bestehende Historienbilder und andere Gemälde. Dennoch fehlt ihnen die ideologische Diversität, da sie sich in jedem Falle an der vorherrschenden politischen Ausrichtung orientieren. In Fleckners Aussage wird erneut sehr gut ersichtlich, dass nicht allein Dauerhaftigkeit erreicht, sondern ebenso direkt auf die Zeitgenossen eingewirkt werden soll. Gleichzeitig wird der Blick auch auf nachfolgende Generationen gerichtet und ein anderer Weg der Historisierung bewirkt. Michael Sauer äußert sich hierzu folgendermaßen:

Die Gegenwart wird hier nicht wirklich als Gegenwart gezeigt, sondern so, wie sie als künftige Vergangenheit gesehen werden soll. Erst dieser Blickwinkel lässt sie bedeutsam werden. Das Bild nimmt gleichsam den längerfristigen Prozess der Historisierung und allmählichen Urteilsbildung vorweg und verlagert ihn in die Gegenwart.⁴⁴

Es wird im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit deutlich, dass gerade die *Friedrichsruher Fassung* der Kaiserproklamation auf diese Art und Weise maßgeblich auf die heutige Zeit einwirkt, ohne dass sie dergestalt konzipiert war.

Wie wichtig Historien-/Ereignismalerei im Kaiserreich insbesondere für die Politik war und von dieser für die Darstellung ihrer Interessen genutzt wurde, zeigt ein Artikel der Deutschen Rundschau aus dem Jahr 1876. Hierin wird der Historienmalerei von den Kunstgattungen eine Vorrangstellung im Interesse des Staates zugesprochen, während – wie eingangs erwähnt – vor einer Förderung der ‚niederer‘ Gattungen gewarnt wird, da sie „Kunst leicht in einer sehr bedenklichen Weise sich selbst Zweck“⁴⁵ werden lassen. Besonders das von offizieller Seite in Auftrag gegebene Ereignisbild eignete sich wiederum, um nicht um seiner selbst willen angefertigt zu werden, son-

⁴² Fleckner 2014, 12.

⁴³ Ein Paradebeispiel, wie sich diese beiden Punkte auf Kunstwerke auswirken können, bieten die Versionen zur Kaiserproklamation von Anton von Werner. Vgl. hierzu Kapitel 2.2 *Anton von Werners Gemälde zur Kaiserproklamation*. Ebenfalls zeigt Werners Gemälde zum Berliner Kongress exemplarisch, dass sich die Vorstudien zu Gemälden je nach aktueller politischer Lage verändern und anpassen können. Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*.

⁴⁴ Sauer 2007, 112.

⁴⁵ DRU 1876, 139.

dern ganz bestimmte (politische) Botschaften zu vermitteln. Bereits vor der Entstehung des Kaiserreiches wurden vom späteren Friedrich Wilhelm III. Versuche unternommen, die Berliner Künstler zur Anfertigung zeitgenössischer Ereignisbilder zu animieren. Dieses Vorhaben scheiterte jedoch.⁴⁶ Nichtsdestotrotz gab es schon vor der Gründung des Deutschen Kaiserreiches Gemälde, die unter die Definition eines Ereignisbildes fallen.

Es gab hinsichtlich der staatlich geförderten Ereignisbilder und Kunst auch Gegenstimmen und -strömungen, wie etwa die *Secessionen*, welche eine ‚zeitgemäße‘ Kunst – sowohl inhaltlich als auch in ihrer Form – forderten, mit welcher sie keineswegs den Vorstellungen Kaulbachs zur zeitgemäßen Kunst folgten.⁴⁷ Diese avantgardistischen Gruppierungen malten jedoch meist für ein bestimmtes, relativ kleines Publikum und strebten keine ‚Kunst für die breite Masse‘ an, wie dies bei von offizieller Stelle in Auftrag gegebenen Ereignisbildern der Fall war.⁴⁸ Insbesondere bei den *Secessionisten* und anderen, nicht immer genehmen Künstlern griff der Staat regulierend ein (oder versuchte einzugreifen). Aus diesem Grund werden auch jene Künstler, welche keine Historien- und Ereignisbilder anfertigten, Eingang in die Untersuchung finden, da gerade an ihnen beispielhaft eine Differenzierung vorgenommen werden kann. Denn besonders im Abgleich zu anderen Kunstformen werden verschiedene Formen der Wechselspiele zwischen Bildender Kunst, Künstlern und der Politik deutlich, welche bei einer bloßen Betrachtung von Historienmalerei in dieser Weise nicht immer so eindeutig und auf den ersten Blick ersichtlich aufzuzeigen sind.

⁴⁶ Vgl. Büttner 2001, 103.

⁴⁷ Vgl. zu den *Secessionen* Kapitel 5.2.1 *Die Berliner Secession*.

⁴⁸ Vgl. Paret 1983, 44ff.

2 Gründung und Legitimierung des Deutschen Kaiserreiches – Die Kaiserproklamation in Versailles

Den Beginn des Deutschen Kaiserreiches markiert die Kaiserproklamation in Versailles im Jahr 1871. Zur Kaiserreichsgründung wurde eine Vielzahl von Kunstwerken angefertigt, welche laut Definition theoretisch als Ereignisbild eingestuft werden können. Die drei Gemäldedarstellungen Anton von Werners sind die in der breiten Öffentlichkeit (sowohl heute als auch unter Zeitgenossen) bekanntesten bildlichen Wiedergaben der Kaiserproklamation. Während heutzutage jedoch nur noch die dritte, ursprünglich nicht für die Öffentlichkeit bestimmte, Version der Kaiserproklamation erhalten ist, war ursprünglich die erste Version das ‚offizielle‘ Bildnis zu diesem Ereignis. Für die Untersuchung von Werners Gemälden zur Kaiserproklamation sowie ihre Einordnung in die politische Atmosphäre des Kaiserreiches, dürfen die drei Fassungen jedoch nicht isoliert betrachtet werden. Sie stellen vielmehr eine Genese dar, die den jeweiligen *Status quo* des Deutschen Kaiserreiches abbildet. Daher müssen die Gemälde in Beziehung zueinander gesetzt und zudem das Ereignis an sich und die zu ihm führenden, historischen Begebenheiten in die Betrachtung einbezogen werden.

Die Gründung des Deutschen Kaiserreiches wurde schlussendlich erst durch den deutsch-französischen Krieg ermöglicht, wenngleich zuvor viele weitere Ereignisse zu diesem Schritt hinführten und ihn erst ermöglichten.⁴⁹ Da hierzu zahlreiche Untersuchungen (auch in Bezug auf die Kaiserproklamation) existieren, wird in dieser Arbeit nur eine verkürzte Version der Ereignisse, die zur Gründung des Deutschen Kaiserreiches führten, wiedergegeben, welche die für die Untersuchung relevanten Informationen enthält.⁵⁰ Neben Werners Gemälden werden zudem exemplarisch weitere Abbildungen und Darstellungsformen der Kaiserproklamation untersucht. Ebenso wird der Frage nachgegangen, wieso eine bestimmte Form der bildlichen Darstellung gewählt wurde, welche politischen Aussagen und Absichten damit verbunden sind und an welchen Vorbildern sich die Kunstwerke orientierten. Es werden Bezüge zwischen aktuellen politischen Strömungen und den Anfertigungszeitpunkten der Gemälde her- und festgestellt. Hierbei gibt es gleich mehrere wichtige Erkenntnisse und Thesen; in diesem Fall sind exemplarisch vor allem fünf Punkte hervorzuheben, die sich durch die gesamte Untersuchung ziehen werden:

⁴⁹ Vgl. hierzu Kapitel 2.1 *Historische Voraussetzungen*.

⁵⁰ An den erforderlichen Stellen wird auf maßgebliche, weiterführende Literatur verwiesen.

- 1) Aktuelles politisches Tagesgeschehen und Änderungen in der Politik können unmittelbar in den Gemälden (sowohl im Werkprozess als auch zum Zeitpunkt der Fertigstellung) erkannt werden.⁵¹
- 2) Die Bedeutung und Interpretation von Kunstwerken und historischen Ereignissen können je nach Betrachter und Betrachtungszeitpunkt variieren. Ein Gemälde/Ereignis wird unter veränderten politischen und/oder gesellschaftlichen Bedingungen möglicherweise gänzlich anders betrachtet und bewertet, so dass es eine vollkommen unterschiedliche Bedeutung bekommen kann.
- 3) Es lassen sich deutliche (analoge) Unterschiede in Politik und Darstellung in den Bildenden Künsten unter den verschiedenen Kaisern sowie zu unterschiedlichen Zeitpunkten in der Entwicklung des Kaiserreiches feststellen. Gleichzeitig existieren gleichbleibende und durchgängig zu beobachtende Aspekte.
- 4) Die Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich sind kein in sich geschlossener Komplex, sondern sind zeitlich und räumlich ebenfalls darüber hinaus zu betrachten.
- 5) Im Deutschen Kaiserreich herrscht ein spezielles Verständnis von Geschichte, Kunst und Politik, welches vom Autor als *konstruierter Geschichtsrealismus* bezeichnet wird. Ereignisse werden vermeintlich realitätsnah und mimetisch wiedergegeben. Tatsächlich wird jedoch eine konstruierte und idealisierte Idee/Vorstellung dergestalt in das historische Ereignis transportiert und bildlich dargestellt, wie es nach Sicht der am Werkprozess beteiligten Personen hätte stattfinden und aussehen sollen.

⁵¹ So existieren beispielsweise Parallelen zwischen Veränderungen in den verschiedenen bildlichen Fassungen zur Kaiserproklamation und den unterschiedlichen Stadien und Selbstbildern des Deutschen Kaiserreiches im Laufe der Zeit.

2.1 Historische Voraussetzungen

Bereits seit den napoleonischen Kriegen war ein geeintes Deutschland der „Traum vieler Deutscher“.⁵² Uneinigkeit herrschte vor allem in der Frage, welche Form ein Deutsches Reich haben sollte – und auch hier entschied nicht die Bevölkerung selbst, sondern die Staatsoberen. Ein an das Mittelalter angelehntes großdeutsches Reich (unter Einbeziehung Österreichs) und ein sogenanntes kleindeutsches Reich (mit dem Ausschluss Österreichs und unter der Führung Preußens) waren die beiden häufigsten vertretenen Optionen.⁵³

Der Sieg Preußens über Österreich bei der Schlacht von Königgrätz im Jahr 1866 legte den Grundstein für den kleindeutschen Nationalstaat unter preußischer Führung.⁵⁴ Preußen annektierte nicht nur die Staaten Frankfurt am Main, Hannover, Nassau, Kurhessen sowie die Herzogtümer Schleswig und Holstein, sondern löste zudem den Deutschen Bund auf und ersetzte ihn durch den Norddeutschen Bund.⁵⁵ Diese Neuordnung schloss auch die Abkehr vom lockeren Staatenbund ein. An seiner Stelle entstand ein Staat mit eigener Verfassung und Regierungsorganen sowie einer gemeinsamen Außenpolitik.

Allen voran betrachtete Frankreich den Zusammenschluss der norddeutschen Staaten und die preußische Hegemonie kritisch. Es sah hierin eine Gefahr für das eigene Land und seine Vormachtstellung auf dem europäischen Kontinent. Der Reichskanzler des Norddeutschen Bundes, Otto von Bismarck, kam zu der Überzeugung, dass, wenn ein Deutsches Reich, in welcher Form auch immer, wiederhergestellt werden sollte, über kurz oder lang ein Krieg mit Frankreich nicht zu vermeiden wäre, da der Nachbar einen solch starken Staat an seiner Seite nicht dulden würde:

Es war mir niemals zweifelhaft, dass der Herstellung des Deutschen Reichs der Sieg über Frankreich vorhergehen muss, und wenn es uns nicht gelang, ihn diesmal zum vollen Abschluss zu bringen, so waren weitere Kriege ohne vorgängige Sicherstellung unsrer vollen Einigung in Sicht.⁵⁶

⁵² Der Stolz auf die deutsche Einheit zeigt sich exemplarisch an einem Hamburger Wohnhaus (Hamburg, Sankt Georg, Lindenstraße 6), an dessen Fassade folgende Inschrift zu lesen ist: „Erbauet im Jahre 1874 u. Z. und im vierten des neu entstandenen Deutschen Reichs.“ Vgl. Hedinger 1981, 285.

So sprechen beispielsweise auch Wilhelm I. in einer Thronrede zur Eröffnung des konstituierenden Reichstages im Jahr 1867 oder die süddeutschen Arbeiter-Bildungs-Vereine in einem Brief an den König aus dem Jahr 1870 vom „Traum der Deutschen“ nach einer Einheit. Vgl. Hahn 1871, Iff; 381.

⁵³ Zu dem Streit ist die Kontroverse der beiden Historiker Julius Ficker und Heinrich von Sybel sinnbildlich. Vgl. Schneider 1943.

⁵⁴ Vgl. Winkler 2002, 172-201.

⁵⁵ Vgl. zum Deutschen Bund Siemann 1995; Gruner 2012.

⁵⁶ Bismarck 1898b, 110.

Die süddeutschen Staaten hatten sich im Verteidigungsfall zur Waffenbrüderschaft mit dem Norddeutschen Bund verpflichtet. Aus diesem Grund arrangierte Bismarck im Zuge der spanischen Thronfolge-Streitigkeiten – mehr aus einer Gelegenheit heraus, statt von langer Hand geplant – einen politischen Affront gegenüber Frankreich, der schlussendlich zum Krieg der beiden Staaten führte – mit Frankreich als Kriegserklärer.⁵⁷

Prinz Leopold von Hohenzollern⁵⁸ sollte den vakanten spanischen Thron einnehmen. Dies hatte zur Folge, dass Frankreich sich vor einer preußischen Umklammerung fürchtete und folglich die Kandidatur des Hohenzollern ablehnte.⁵⁹ Bismarck selbst glaubte jedoch offenbar nicht an solch eine Loyalität des Prinzen, sondern befürchtete aufgrund Leopolds familiären und persönlichen Beziehungen eher eine Annäherung an Frankreich, wie er später in seinen *Gedanken und Erinnerungen* durchaus glaubwürdig darlegt.⁶⁰ Die Bewerbung des preußischen Prinzen wurde nach einer kaum verhohlenen Kriegsdrohung Frankreichs gegenüber Preußen schlussendlich zurückgezogen.

Allerdings wollte Wilhelm I. keine von Frankreich geforderte Zusage für die Zukunft machen, dass nicht noch einmal ein Hohenzoller für den spanischen Thron kandidieren würde. Er empfing diesbezüglich den französischen Botschafter zu einer Unterredung und erläuterte ihm ausführlich die Gründe seiner Entscheidung. Bismarck gab jedoch lediglich ein gekürztes Telegramm der Besprechung an die Presse weiter. Dieses stellte das Treffen so dar, als sei der französische Botschafter ungebührlich aufgetreten, der König wolle ihn deshalb nicht mehr empfangen und lehne weitere diplomatische Kontakte rundheraus ab.⁶¹

In der Folge empörten sich sowohl die französische Öffentlichkeit als auch große Teile der politischen Führung über diese Bloßstellung. Am 19. Juli 1870 erklärte der französische Außenminister dem preußischen Botschafter in Paris, Frankreich sähe sich mit Preußen im Kriegszustand. Durch Frankreich als ‚Aggressor‘ und ‚Kriegserklärer‘ trat nun der von Bismarck gewünschte und forcierte Verteidigungsfall ein. Die süddeutschen Staaten mussten (zum Teil durchaus widerwillig)

⁵⁷ Was keinesfalls bedeutet, dass lediglich Preußen an einem Krieg Interesse hatte und hierauf ‚hinarbeitete‘. Vielmehr haben beide Seiten Entscheidungen getroffen, die schlussendlich in einem Krieg mündeten und nicht ausreichend versucht, ihn zu vermeiden. Vgl. zum deutsch-französischen Krieg und seiner Vorgeschichte Winkler 2002, 201ff.

⁵⁸ Leopold Stefan Karl Anton Gustav Eduard Tassilo von Hohenzollern (1835–1905) war ab 1885 Fürst von Hohenzollern und 1869 kurzzeitig Anwärter auf den vakanten spanischen Thron.

⁵⁹ Bezeichnenderweise wurde nicht nur der Aufstieg Wilhelms I. vom König zum Kaiser mithilfe eines drohenden Erbfolgekrieges aufgrund des vakanten spanischen Throns möglich. Bereits der Aufstieg Friedrichs I. vom Kurfürsten zum König erfolgte aufgrund eines Streits bezüglich der spanischen Erbfolge und einem bevorstehenden europaweiten Krieg (sogenannter *Spanischer Erbfolgekrieg*). Vgl. zum *Spanischen Erbfolgekrieg* Schnettger 2014.

⁶⁰ Bismarck 1898b, 78ff.

⁶¹ Es handelt sich bei diesem Telegramm um die sogenannte Emser Depesche. Vgl. Oster 2010, 330ff.

ihren Bündnispflichten nachkommen und gemeinsam mit dem Norddeutschen Bund gegen Frankreich in den Krieg ziehen.

Unter den verschiedenen deutschen Staaten standen insbesondere die süddeutschen Staaten einem geeinten Reich unter der Führung Preußens skeptisch bis ablehnend gegenüber. Allen voran wollten Bayern und König Ludwig II. ihre Autonomie möglichst behalten und sich nicht dem preußischen Monarchen unterordnen. Doch auch aus dem Norden waren kritische Stimmen zu vernehmen. Laut Gustav Freytag⁶², einem eher liberalen Publizisten und Abgeordneten des Norddeutschen Bundes, bräute ein Kaiserreich „so viel Ungesundes, so viel Fluch und Verhängnis, zuletzt Ohnmacht und elender Formenkram“. Weiter führt er aus: „Wir im Norden haben den Kaisertitel uns – ohne große Begeisterung – gefallen lassen, soweit er ein politisches Machtmittel ist, unserem Volke zur Einigung helfen mag und unseren Fürsten ihre schwere Arbeit erleichtert.“⁶³ Nichtsdestotrotz war Freytag ein Anhänger eines geeinten deutschen Reiches, durchaus auch unter der Führung der Hohenzollern, lediglich eine Anlehnung an das alte Kaisertum lehnte er ab.

An den vorangegangenen Beispielen zeigen sich exemplarisch die tiefliegenden, komplexen und verschiedenartigen Probleme, mit denen das im Entstehen begriffene Kaiserreich zu kämpfen hatte. Denn nicht nur unter den deutschen Staaten, sondern bezeichnenderweise auch innerhalb Preußens, war das Kaiserreich nicht gänzlich unumstritten. Hervorzuheben sind hier vor allem Wilhelm I. als designierter Kaiser und Kriegsminister Albrecht von Roon⁶⁴, welche starke Widersacher einer Erneuerung der seit sechzig Jahren ruhenden Kaiserwürden waren. Beide waren zu sehr im preußischen Königtum verwachsen, der Kaisertitel erschien ihnen als unsicher.⁶⁵ Gleich mehrere Quellen

⁶² Gustav Freytag (1816–1895) war ein deutscher Schriftsteller und Publizist aus Oberschlesien, der ab 1848 gemeinsam mit Julian Schmidt den *Grenzboten* herausgab. Als er einen kritischen Artikel zum schlesischen Weberaufstand schrieb, wurde er von Preußen zur steckbrieflichen Fahndung ausgeschrieben und musste 1851 nach Gotha ins politische Asyl flüchten.

Freytag war von 1867–1870 Abgeordneter der Nationalliberalen Partei im Reichstag des Norddeutschen Bundes. Am deutsch-französischen Krieg nahm er als Berichterstatter teil. Später erhielt er den Orden *pour le mérite* und wurde zum Geheimen Hofrat ernannt.

⁶³ Freytag 1871, 459.

⁶⁴ Albrecht Theodor Emil von Roon (1803–1879) war ein preußischer Generalfeldmarschall sowie enger Mitarbeiter Bismarcks während der Reichsgründung. Er wurde für seine Verdienste im Krieg vom Kaiser zum Grafen ernannt.

⁶⁵ Es lassen sich neben der bereits erwähnten Erbstreitigkeit in der spanischen Thronfolge weitere Parallelen zur Königskrönung Friedrichs I. feststellen:

Auch bei der Königskrönung gab es, ähnlich der Bezeichnung des Kaisertitels (Kaiser *von* oder Kaiser *in* Deutschland) Probleme. Die Krönung musste (unter anderem um etwaige zukünftige Bestrebungen der anderen Kurfürsten vorzubeugen) außerhalb des Heiligen Römischen Reiches stattfinden. Zudem durfte der Titel sich nicht auf die Mark Brandenburg, sondern lediglich auf das außerhalb der Grenzen des Reiches gelegene Preußen, beziehen. Deshalb lautete Friedrichs I. Titel König *in* Preußen und nicht *von* Preußen. Erst Friedrich II. konnte sich ab 1772 im Zuge der ersten Teilung Polens König *von* Preußen nennen.

berichten vom Unwillen Wilhelms I. noch bis kurz vor der Proklamation. Fatalistisch soll der Kaiser in spe noch einen Tag vor der Proklamation in Versailles gesagt haben: „Morgen ist der traurigste Tag meines Lebens. Morgen tragen wir das preußische Königtum zu Grabe.“⁶⁶ Auch sein Sohn beschreibt einen ähnlichen Ausspruch seines Vaters am selben Abend:

Ferner sagte er in äußerster Aufregung, er könnte uns gar nicht schildern, in welcher verzweifelten Stimmung er sich befände, da er morgen von dem alten Preußen, an welchem er allein festhielt und fernerhin auch festhalten wollte, Abschied nehmen mußte. Hier unterbrachen Schluchzen und Weinen seine Worte.⁶⁷

Anton von Werner berichtet zudem von einem Treffen einiger Fürsten am Abend des Proklamationsstages in der Villa des Kronprinzen, welches zeigt, wie sehr Wilhelm mit der Kaiserwürde fremdelte:

Die Gruppe stand in der Nähe einer Tür, durch welche plötzlich der Kaiser trat und in die Gruppe hineinfragte: ‚Was habt ihr da?‘ Prinz Karl antwortete: ‚Das neue deutsche Reichswappen‘, worauf sich der Kaiser mit den Worten: ‚Ach was!‘ schnell, anscheinend unwillig abwandte.⁶⁸

Wilhelm soll den Titel als den eines ‚Charaktermajors‘ angesehen haben: ohne wirkliche (exekutive) Bedeutung, sondern lediglich als schlichte letzte Scheinbeförderung kurz vor der Pensionierung.⁶⁹ Bis zuletzt stritt der spätere Kaiser mit Bismarck nicht nur über den Kaisertitel als solchen, sondern gar über die Notwendig- und Nützlichkeit eines geeinten Deutschen Reiches. Selbst in Versailles wurde noch über die Einigung der deutschen Staaten in einem Kaiserreich sowie den Titel des zukünftigen Monarchen verhandelt. Wilhelm I. wollte den Titel des Kaisers nur annehmen, sollten alle deutschen Fürsten einhellig hierfür stimmen.

Kronprinz Friedrich Wilhelm hatte großen Anteil daran, seinen Vater schließlich zur Annahme der Kaiserwürde zu bewegen.⁷⁰ Er führte zusammen mit Bismarck und Großherzog Friedrich I. von Baden⁷¹ Verhandlungen mit den süddeutschen Staaten, die sich am vehementesten gegen die preußische Hegemonie und Vormachtstellung wehrten. König Ludwig II. war nicht persönlich in Paris

Ebenso wollte Wilhelm I. den Titel *Kaiser von Deutschland* tragen, was die Bundesfürsten gegen ihn aufgebracht hätte. Erst am Tag der Kaiserproklamation konnte er vollends dazu überredet werden, *Deutscher Kaiser* zu sein. Der Großherzog von Baden rief bei der Proklamation schließlich als Kompromiss ein Hoch auf ‚Kaiser Wilhelm‘ aus. Vgl. Oncken 1890, 305ff.

⁶⁶ Zitiert nach Oster 2007, 199.

⁶⁷ Meisner 1926, 337.

⁶⁸ Werner 1913, 34f.

⁶⁹ Vgl. Meisner 1926, 337; Oster 2010, 340.

⁷⁰ Obgleich der Kronprinz laut Bismarcks Erinnerungen der Wiederherstellung der Kaiserwürden nicht von Anfang an positiv gegenüberstand. Vgl. Bismarck 1898b, 116f.

⁷¹ Friedrich Wilhelm Ludwig von Baden (1826–1907) war von 1856 bis zu seinem Tod Großherzog von Baden. Er war ein Förderer der Künste und Verfechter eines Deutschen Reiches unter preußischer Führung. Bei der Reichsgründung im Spiegelsaal von Versailles war er derjenige, der das erste ‚Hoch‘ auf den Kaiser ausrief.

anwesend, so dass sich der Briefverkehr und die Verhandlungen mit dem besonders unwilligen Herrscher hinzogen. Wenngleich er nicht der einzige Gegner des Kaiserreiches war, so handelte es sich bei ihm doch um den wohl schärfsten Widerständler. Dass jedoch, mit Ausnahme Ludwigs II., viele Fürsten und Staatsoberhäupter vor Ort waren, begünstigte die Verhandlungen durch persönliche und private Gespräche wohl ungemein, so dass schlussendlich eine für alle beteiligten Parteien gangbare Einigung erzielt werden konnte.

Wilhelms Ablehnung des Kaiserreiches und seine Priorisierung Preußens gegenüber den anderen Staaten wird noch einen Tag vor der Kaiserproklamation durch einen weiteren Ausspruch deutlich: „Mein Sohn ist mit ganzer Seele bei dem neuen Stande der Dinge, während ich mir nicht ein Haar breit daraus mache und nur zu Preußen halte.“⁷² Wie unsicher ein Zusammenschluss der deutschen Staaten unter der Führung Preußens bis zuletzt war, zeigen einmal mehr die Tagebucheinträge des Kronprinzen. Am 12. Dezember 1870, also nur einen Monat vor der Kaiserproklamation, vermerkt er noch:

Von meinem Schwager von Baden bekam ich merkwürdige Aufschlüsse über den wahren inneren Wert des Benehmens deutscher Fürsten bei der Kaiserwahlangelegenheit, so daß für mich jetzt auch die letzte Illusion, als ob die deutschen Könige auch nur einen Funken wahrer Hingebung für die deutsche Sache empfänden, genommen ist.⁷³

Dem schließt sich rückblickend auch der Reichskanzler an, wenn er bemerkt:

Man brauchte noch garnicht mit der Möglichkeit von Krankheiten und unvorhergesehenen Rückschlägen infolge von Unglück oder Ungeschick zu rechnen, um von selbst auf den Gedankengang zu gerathen, der mich beunruhigte, und sich zu fragen, ob das Ansehen und der politische Eindruck, die das Ergebnis unsrer ersten raschen und großen Siege an den neutralen Höfen gewesen waren, nicht vor der scheinbaren Thatlosigkeit und Schwäche unsrer Haltung vor Paris verblassen würden und ob die Begeisterung anhalten würde, in deren Feuer sich eine haltbare Einheit schmieden ließ.⁷⁴

Ein weiterer Eintrag im Tagebuch des Kronprinzen, datiert auf den 17. Dezember 1870, zeigt, dass Bismarck diese Sorgen bereits während des Feldzugs äußert:

Graf Bismarck hält es für sehr möglich, daß die bayrische Zweite Kammer die Verträge verwirft, wenngleich die hier anwesenden Bayern dem widersprechen. Privatnachrichten erzählen von der stillen Wut der Könige von Bayern und Sachsen über die guten Aussichten für „Kaiser und Reich“.⁷⁵

Diese Befürchtungen waren keineswegs unbegründet. Ein im folgenden Kapitel besprochener Briefwechsel zwischen dem in Versailles weilenden bayerischen Prinzen Otto und seinem Bruder

⁷² Meisner 1926, 337.

⁷³ Ebd., 273.

⁷⁴ Bismarck 1989 II, 111.

⁷⁵ Meisner 1926, 279.

Ludwig II. wird einen Einblick in die bayerische Ablehnung des Reiches unter preußischer Führung zeigen – auch noch nach der vollzogenen Kaiserproklamation. Doch nicht nur Teile der politischen Kräfte sträubten sich gegen das Deutsche Kaiserreich, auch Teile der Bevölkerung standen nicht hinter diesem Schritt. So berichtet Anton von Werner, es sei mit seinem „Freund Scheffel [...] über diesen Punkt nicht gut zu sprechen. Die Kaiserkrone auf dem Haupte eines Hohenzollern erschien ihm eine ganz unmögliche und unnatürliche Sache [...]“⁷⁶. Die Probleme der Uneinigkeit in den einzelnen Staaten wie auch der partiellen Ablehnung eines geeinten Kaiserreiches (unter Führung der Hohenzollern/Preußens) bestanden also nicht nur vor der Reichsgründung, sondern setzten sich auch nach dieser fort. Das Reich war segmentiert. Es bestand aus unterschiedlichen Kulturen und Konfessionen, die wirtschaftlichen Gegebenheiten unterschieden sich regional teils deutlich. Nach dem abebbenden patriotischen Einheitsgefühl der ersten Jahre taten sich hier, trotz (oder wegen) einer erfolgten Festigung des Staates, diverse Kontroversen auf.⁷⁷

⁷⁶ Werner 1913, 28.

⁷⁷ Vgl. Förster 2009, 17f; Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

2.2 Anton von Werners Gemälde zur Kaiserproklamation

Es wird oftmals konsterniert, dass Politik die Kunst instrumentalisierere.⁷⁸ Diese Aussage ist an sich korrekt. Dennoch entsteht hierdurch der falsche Eindruck, dass die im staatlichen Auftrag entstandene Kunst lediglich der Politik diene und sich ausschließlich in ihren Dienst stelle. Bis zu einem gewissen Grad stimmt diese Einschätzung natürlich: Staatlich in Auftrag gegebene Gemälde werden durchaus verstärkt von der Politik instrumentalisiert und genutzt, um eine bestimmte Sichtweise wiederzugeben. Außer Acht gelassen werden jedoch beispielsweise die Bedeutung als eigenständiges Kunstwerk mit tiefergehenden Aussagen und Botschaften oder etwa die Betrachtung im Kontext historischer und gesellschaftlicher Ereignisse sowie der Einfluss vorheriger Generationen oder individuelle Entscheidungen des Künstlers.

Auftraggeber von Kunstgegenständen waren nicht zwangsläufig kunstverständige Personen. Der Künstler legte daher, unabhängig von den ursprünglichen Wünschen und später folgenden Eingriffen der Auftraggeber, eine erste Grundkomposition fest.⁷⁹ Er hat somit für gewöhnlich bereits eine Vorarbeit (meist in Form einer Skizze) geleistet, an der der Auftraggeber sich bei seinen Wünschen und Forderungen (abgesehen von der Wahl des Sujets) orientiert. Es entstehen wechselseitige Beeinflussungen, beispielsweise wenn Auftraggeber und Künstler gemeinsam das Modello oder die Gemäldeskizze betrachten und diskutieren sowie etwaige Änderungen beschlossen und vorgenommen werden. Es ist dem Künstler so (teils unbewusst) möglich, Auftraggeber und Kunstobjekt schon im Frühstadium des Werkes in eine bestimmte Richtung zu lenken – auch wenn in der Wahl des Künstlers bereits eine bewusste Entscheidung des Auftraggebers für beispielsweise eine bestimmte Darstellungsweise zugrunde liegt. Analog hierzu haben vorangegangene Gemälde einen gewissen Einfluss auf den Werkprozess, da sie oftmals der Orientierung dienen oder als Maßstab und Referenz für eine bestimmte Art der Darstellung gelten. Wechselspiele von Kunst und Politik sind also tiefgehend und weit verzweigt. Sie erschöpfen sich nicht in der Einflussnahme seitens der Politik.

Anton von Werner liefert ein gutes Beispiel für einen ‚Staatskünstler‘, der der ideologischen Sichtweise des Kaiserreiches zu großen Teilen zustimmte und diese aktiv in seinen Gemälden unterstützt. Er nutzte jedoch, wie im Verlauf dieser Arbeit ersichtlich wird, seine Freiheiten und Beziehungen

⁷⁸ Vgl. hierzu beispielhaft Erkens 2001, IX; Roeck 2004, 191.

⁷⁹ Insbesondere modernere Künstler wollten sich vom Mäzenatentum lösen und eine ‚freie‘ Kunst entfalten, ohne die Zwänge, die ein Auftrag mit sich brachte. Vgl. Daweke 1986, 17f; Kapitel 5.2.1 *Die Berliner Secession*.

ebenfalls, um seinerseits auf Politik und Auftraggeber einzuwirken und bestimmte Gegebenheiten seinen Wünschen und seinem Empfinden gemäß darzustellen. Er fertigte im offiziellen Auftrag insgesamt drei Gemälde zur Kaiserproklamation an und war bei dem Ereignis persönlich anwesend. Später hielt er als ‚Hofmaler‘⁸⁰ – eine Position, die er nach seinem Aufenthalt in Versailles während der Kaiserproklamation und des Knüpfens persönlicher Kontakte zu vielen der anwesenden Fürsten einnahm und ausbaute – weitere wichtige Ereignisse des Deutschen Kaiserreiches im staatlichen Auftrag bildlich fest. Ebenso wurde er bereits einige Jahre später Vorsitzender des Vereins Berliner Künstler und Direktor der Hochschule für die Bildenden Künste, was ihm eine große Machtfülle und Entscheidungsgewalt bezüglich der Kunstpolitik im Kaiserreich ermöglichte. Werner war in der Folge eine prägende Figur für das Berliner Kunstleben im Deutschen Kaiserreich und zudem maßgebliches Bindeglied zwischen Kunst und Politik. Sein großer Einfluss verleitete Peter Bietenholz dazu, ihn gar mit dem Reichskanzler höchstpersönlich zu vergleichen: „A sort of Bismarck of the palette, he controlled the Berlin art scene for a quarter of a century.“⁸¹

⁸⁰ Ein ‚Titel‘, den es offiziell in dieser Form nicht gab. Vgl. Bartmann 1993, 370.

Die Bezeichnung wird dennoch oftmals genutzt, um den Status Werners bei Hof zu veranschaulichen und soll deshalb auch in der vorliegenden Arbeit verwendet werden.

⁸¹ Bietenholz 1994, 390.

2.2.1 Die Schlossfassung

Als *Schlossfassung*⁸² (Abb. 1) wird das erste der drei von Anton von Werner angefertigten Gemälde zur Kaiserproklamation bezeichnet. Den Auftrag für die Herstellung eines Gemäldes zur Kaiserproklamation erteilte der Großherzog von Baden. Es war als Geschenk der deutschen Fürsten zum 80. Geburtstag des Kaisers gedacht und sollte in die Bildergalerie des Berliner Schlosses aufgenommen werden. Der bereits erwähnte Erbprinz Leopold von Hohenzollern und Herzog Ernst von Coburg⁸³ engagierten sich ebenfalls bei diesem Auftrag. Alle drei waren von der ersten Stunde an Unterstützer eines geeinten Deutschen Kaiserreiches und laut Werner diejenigen, welche ursprünglich die Idee hatten, dass die deutschen Fürsten dem Kaiser ein Bild seiner Proklamation schenken sollten.⁸⁴

Ernst von Coburg findet sich in der finalen Ausführung der *Schlossfassung* dann auch in prominenter Position ganz am linken Rand des Podests (auf welchem der Kaiser steht) wieder, statt in der jubelnden Masse der anderen Fürsten zu erscheinen. Er fällt hier besonders ins Auge, weil er als einer der wenigen Anwesenden eine weiße Uniform trägt. Als Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha ist diese ‚Herausstellung‘ nicht so selbstverständlich wie die Darstellung des Erbprinzen am anderen Ende des Podests. Es handelt sich wohl zum Teil auch um eine Würdigung seiner Verdienste, da er sich stark für die Einigung der deutschen Staaten einsetzte und unmittelbar vor der Annahme des Kaisertitels durch Wilhelm I. noch von diesem hierfür (vor allen anderen Fürsten im Spiegelsaal) Anerkennung ausgesprochen bekam: „Ich vergesse nicht, daß ich die Hauptsache des heutigen Tages Deinen Bestrebungen mit zu danken habe.“⁸⁵ Andererseits setzten sich auch einige andere Fürsten (wenngleich nicht unbedingt im gleichen Ausmaß wie der Herzog und der Erbprinz) für die Einigung ein. Dementsprechend kommt hier wohl auch die Rolle des Herzogs als Auftraggeber zum Tragen, da sowohl Ernst von Coburg als auch Erbprinz Leopold jeweils am äußersten linken beziehungsweise rechten Rand der Estrade stehen. Sie schließen so die Menge der anderen

⁸² Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Schlossfassung), 1877, Öl auf Leinwand, 434 x 732 cm, ehemals Bildergalerie des Berliner Schlosses (Kriegsverlust).

⁸³ Ernst August Karl Johann Leopold Alexander Eduard von Sachsen-Coburg und Gotha (1818–1893) war seit 1844 der Herzog des Doppelherzogtums Sachsen-Coburg und Gotha. Er gilt als liberaler Herrscher und stand zumeist in Opposition zu Otto von Bismarck. Er bemühte sich stark um eine deutsche Einheit, was der Kaiser zu schätzen wusste: Er lobte ihn unmittelbar vor der Kaiserproklamation vor den versammelten deutschen Fürsten für seine Verdienste.

⁸⁴ Vgl. Werner 1913, 40.

⁸⁵ Ernst II. 1887, 13.

Fürsten ab, gleichsam als wollten sie diese und somit das neubegründete Kaiserreich zusammenhalten. Dass diese Verortung ihre tatsächlichen Positionen während der Proklamation widerspiegelt, kann hingegen nicht verifiziert werden (Abb. 2a).⁸⁶

Das Werk wurde erst 1877 vollendet, also sechs Jahre nach dem eigentlichen Ereignis. Diese lange Zeitspanne kann zum einen mit anderen Aufträgen Werners, zum anderen mit der Größe des Gemäldes wie auch der immensen Anzahl von Porträts, die für das Bild angefertigt werden mussten (128 Personen wurden abgebildet), erklärt werden. Die Grundkomposition entstand jedoch vermutlich schon in Versailles, unmittelbar nach der Proklamation. So ist durch seine *Erinnerungen und Eindrücke* belegt, dass Werner dem Kronprinzen bereits am 28. Januar 1871 eine erste Skizze⁸⁷ zu einem möglichen Gemälde vorlegte (Abb. 2b).⁸⁸ In ihr ist die spätere Komposition zum Teil schon festgelegt; sie wirkt jedoch wie ein kleinerer Ausschnitt des schlussendlich ausgeführten Gemäldes. In der finalen Fassung wurde zudem der inhaltliche Schwerpunkt im Vergleich zu dieser ersten Skizze verlagert.

Hierbei ist zu beachten, dass der Entwurf noch nicht auf direkten Wunsch eines Auftraggebers nach einer bestimmten Art der Darstellung entstand, sondern ganz im Gegenteil Werners erste Eindrücke und Vorstellung einer möglichen Umsetzung des Sujets widerspiegelt. Das Geschehen malte er aus dem Gedächtnis. Während des Aktes fertigte der Künstler keine Skizzen an, da Werner zunächst nur als Beobachter zur Proklamation geladen wurde und weder vorab von dem Ereignis wusste, noch, dass er später ein Gemälde hierzu anfertigen sollte. So machte er sich lediglich Notizen.⁸⁹ Einen Auftrag für die Anfertigung eines Gemäldes gab es zu diesem Zeitpunkt folglich noch nicht, wenngleich Werner aufgrund seiner Einladung zu der Veranstaltung hiermit rechnen konnte.

Der Auftrag wurde dem Künstler kurze Zeit später tatsächlich erteilt. In der Nacht des 28. Januars ging Werner nach eigener Darstellung noch einen Schoppen mit einigen der beim Diner anwesenden Fürsten trinken. Hier unterbreitete der Großherzog von Baden den Vorschlag, dass die deutschen Fürsten dem Kaiser ein Proklamationsbild zum Geschenk machen sollten.⁹⁰ Der Auftrag erfolgte somit erst einige Tage nach der Proklamation und der Anfertigung der Skizze. Laut Werner wollten die Auftraggeber ihm möglichst freie Hand bei der späteren Ausführung lassen:

⁸⁶ Der Herzog von Sachsen-Coburg ist mit der Nummer 1 transkribiert, Leopold von Hohenzollern mit der Nummer 32.

⁸⁷ Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Schlossfassung), 1871, Federzeichnung (laviert), 30,2 x 28,2 cm, Kurt Demkes Erben, Essen.

⁸⁸ Vgl. Werner 1913, 40.

⁸⁹ Vgl. Büttner 2002, 45f.

⁹⁰ Vgl. Werner 1913, 40.

Meine Skizze zu dem Proklamierungsbilde habe ich gestern abend dem Kronprinzen vorgelegt, sie hat seinen wie der Anwesenden ungeteilten Beifall gefunden. [...] Betreffs der Größe und Ausführung des Bildes sagte mir der Kronprinz: ‚Am besten, Sie machen es so: sobald Sie nach Berlin kommen, sehen Sie sich im Schloß den besten Raum für ein derartiges Bild an und malen es für diesen Raum. Ich möchte nur, daß das Bild frisch, wie Sie es entworfen haben, zur Ausführung kommt und auf jede Art möchte ich vermeiden, daß Ihnen jemand da hineinredet!‘⁹¹

Fest steht allerdings, dass der Künstler keinesfalls so frei in seiner Arbeit war, wie vom Kronprinzen mit seiner Aussage suggeriert. Allein Friedrich Wilhelm besuchte ihn mit seiner Frau mehrmals in dessen Atelier. Obwohl sich das Werk im Winter 1876/7 seiner Vollendung näherte, hält Werner in seinen Memoiren fest, dass er auf Wunsch des Kronprinzen immer weitere Porträtstudien von Offizieren anfertigen musste, welche auf dem Gemälde einen Platz finden sollten.⁹² Zudem legte Werner bereits in Versailles jeden Abend seine tagsüber angefertigten Skizzen und Studien im Hauptquartier des Kronprinzen vor. Es ist davon auszugehen, dass hier von den Anwesenden einige Änderungswünsche sowie Ideen geäußert und diskutiert wurden.⁹³

Die von Werner tradierte Aussage wurde also seitens des Kronprinzen nicht umgesetzt und ist mit Vorsicht zu genießen. Es scheint möglich, dass Friedrich Wilhelm in der ersten Euphorie nach der Reichsgründung sprach und den Ausruf wie überliefert tätigte, später hingegen dennoch Kontrolle über den Werkprozess haben wollte. Ebenso denkbar ist jedoch, dass Werner die Aussage bewusst verfälschte, um im Nachhinein eine gesteigerte Authentizität seines Gemäldes zu suggerieren. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Mischung aus beiden Faktoren und Werner erwähnt die Aussage bewusst, um den Wahrheitsgehalt des Bildes und seine Rolle als Künstler zu stärken. Für die Beurteilung des Gemäldes ist es jedenfalls immens wichtig, sich nochmals bewusst zu machen, dass es sich bei der Anfertigung um eine Auftragsarbeit handelte. Es waren mehrere Parteien involviert, die ihre jeweiligen Interessen vertraten. Das Bild sollte als Geschenk für den Kaiser höchstpersönlich fungieren, initiiert von den ranghöchsten Fürsten des Deutschen Kaiserreiches. Der Künstler musste in der Folge (auch) auf die Wünsche seiner Auftraggeber eingehen und konnte nicht frei heraus malen, was und wie es ihm beliebte.⁹⁴

Das aus diesem Auftrag entstandene Gemälde wurde bereits in einer Vielzahl von Arbeiten untersucht, so dass einige Beschreibungen zur Komposition und den dargestellten Personen vorliegen.

⁹¹ Ebd., 40f.

⁹² Vgl. Bartmann 1993, 335.

⁹³ Vgl. Werner 1913, 44.

⁹⁴ Werners Stellung bei Hof war zu dieser Zeit zudem noch nicht so gefestigt und ausgebaut, wie sie es in den späteren Jahren sein sollte, was seine Einflussmöglichkeiten stark einschränkte.

Es wurden jedoch teilweise durch unzureichende oder fehlende Betrachtungen wichtiger Details falsche Rückschlüsse gezogen. Deshalb soll der Untersuchung an dieser Stelle eine kurze Beschreibung weiterer politischer Umstände vorangestellt werden und in Bezugnahme hierauf die Untersuchung des Gemäldes erfolgen. Nachdem im vorangegangenen Kapitel die inneren Widerstände gegen ein geeintes Deutsches Kaiserreich bereits erwähnt wurden, soll nun auf die eng damit verbundene Komposition des Bildes eingegangen werden. Ebenso wird die Weigerungshaltung Ludwigs II., welche für die Komposition wohl durchaus mit ausschlaggebend war, einer genaueren Untersuchung unterzogen werden.

Das neu gegründete Reich war in seinen Anfangsjahren noch sehr fragil. Es musste erst sowohl nach innen als auch nach außen gefestigt werden. Durch den gemeinsamen (gewonnen) Krieg gegen die Franzosen wurde zwar ein gewisses Einheitsgefühl innerhalb der Deutschen Staaten geschaffen, doch galt es, dieses zu bewahren und zu stärken. Es musste fest in den einzelnen Staaten und Köpfen der Bürger verankert werden, bevor die Gründungseuphorie verfliegen und bestehende Differenzen wieder deutlich zutage treten konnten. So existiert eine Fülle an Kunstwerken, die die Waffenbrüderschaft der deutschen Staaten thematisiert.⁹⁵

Dass die Einheit auch nach der Proklamation noch lange nicht von allen Deutschen (Fürsten) als etwas Positives wahrgenommen wurde, zeigt exemplarisch ein Brief des bayerischen Prinzen Otto an seinen Bruder. In diesem schreibt er, dass es ihm „unendlich weh und schmerzlich“ sei, „unsere Bayern sich da vor dem Kaiser neigen zu sehen“⁹⁶. Zwar lehnten viele bayerische Fürsten den Zusammenschluss der deutschen Staaten unter Führung eines ‚preußischen‘ Kaisers ab, Ludwig II. und sein Bruder sind hier keineswegs als die einzigen Widersacher zu sehen, es gab jedoch auch bayerische Stimmen, die eine Einigung explizit befürworteten. Die Unterstützungen reichten hierbei von tatsächlicher Begeisterung für ein geeintes Deutschland bis hin zu schlichter Realpolitik.⁹⁷ Leider finden diese Zustimmungen in den Untersuchungen teilweise keine Beachtung und lediglich die Ablehnung der Majorität wird erwähnt. Noch am 14. September 1870 ließ Ludwig II. Ermittlungen in Auftrag geben, die den Standpunkt der deutschen Höfe bezüglich der Kaiserfrage klären sollten. Das Ergebnis war für den Monarchen und seine Position mehr als ernüchternd: Einige Höfe

⁹⁵ Ebenso wurde der Waffenbrüderschaft auf alltäglichen Gebrauchsgegenständen, wie zum Beispiel auf Postkarten, Briefmarken oder Küchengeschirr, gedacht. Vgl. hierzu Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus*.

⁹⁶ Zitiert nach Deuerlein 1977, 308.

⁹⁷ So unterstützte beispielsweise der spätere Reichskanzler Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingsfürst die Reichseinigung unter preußischer Führung und mit dem Ausschluss Österreichs. Vgl. Richter 1972, 488.

positionieren sich laut den Ermittlern ganz klar für eine Krönung Wilhelms I. zum Kaiser, die anderen Fürsten würden dieser – selbst wenn sie wollten – nicht viel entgegensetzen können, so dass Bayern mit einer offenen Ablehnung alleine stünde.⁹⁸

Ungeachtet dieser Ergebnisse stellte Ludwig II. unter den Reichsfürsten den Ranghöchsten dar. Deswegen war es für die Legitimation des Kaisertums und als Zeichen an die anderen Fürsten wichtig, dass er Wilhelm I. die Kaiserwürden antrüge, wie der Großherzog von Baden in einem Brief an seinen Schwager anmerkt.⁹⁹ Ludwig II. weigerte sich jedoch beharrlich, nach Paris zu kommen. Aus den oben genannten Gründen konnte er sich der Proklamation allerdings auch nicht direkt entgegenstellen, so dass er zunächst schlicht in Untätigkeit verfiel. Möglicherweise hoffte er, durch seine Verzögerung einer Zusage genug Zeit zu gewinnen, bis die Euphorie und Begeisterung für eine Einigung verflogen wäre und sich das Problem so von selbst löse.

Aufgrund dessen bekam er mehrere Briefe, die ihn zu einer Initiative ermunterten (sei es in die eine oder die andere Richtung). Zum pro-kaiserlichen Lager sind hier vor allem der Großherzog von Baden (aus persönlicher Überzeugung) und der bayerische Außenminister Otto von Bray-Steinburg (aus pragmatischen/realpolitischen Gründen) zu rechnen.¹⁰⁰ Prinz Luitpold wie auch Prinz Otto hingegen bekräftigten Ludwig II. in seinem Bestreben, sich einem Anschluss an ein geeintes Deutschland zu widersetzen.¹⁰¹ Letztendlich wurde der Druck auf diesen jedoch zu stark, so dass er einen von Bismarck verfassten sogenannten ‚Kaiserbrief‘¹⁰² nach Paris abschickte und auf diese Weise, trotz körperlicher Abwesenheit, Wilhelm I. die Kaiserwürden im Namen der deutschen Fürsten antrug.

Nicht nur die politischen Eliten, sondern auch mancher Künstler lebte, wie bereits beschrieben wurde, noch im Partikularismus und betrachtete Deutschland nicht als einen gemeinsamen Staat. So stellte Anselm Feuerbach angeblich unerfüllbare Bedingungen, als der Großherzog von Baden bei ihm anfragen ließ, ob er nach Karlsruhe umsiedeln möge. Neben einem utopischen Gehalt und dem Ankauf eines seiner Gemälde, forderte er nicht nur ein Atelier an einer von ihm zu bestimmendem Stelle im großherzoglichen Schlossgarten, freies Ermessen, wie lange er in Karlsruhe weilen würde und keine Pflicht, irgendwelchen Unterricht zu erteilen, sondern auch die Entlassung

⁹⁸ Vgl. Doeberl 1925, 303f.

⁹⁹ Vgl. Meisner 1926, 455.

¹⁰⁰ Vgl. Oncken 1927, 146f; Lerchenfeld-Koefering 1935, 74.

¹⁰¹ Vgl. Doeberl 1925, 161; Lerchenfeld-Koefering 1935, 74.

¹⁰² Der Kaiserbrief wurde von Bismarck am 27. November 1870 aufgesetzt und drei Tage später von Ludwig II. unterschrieben. Am 3. Dezember desselben Jahres wurde der Brief von Prinz Luitpold persönlich an Wilhelm I. übergeben.

aller nicht-badischen Künstler.¹⁰³ Selbst wenn diese Forderungen nicht in Gänze der Wahrheit entsprechen sollten, zeigt bereits das Gerücht, dass noch längst keine Einigkeit und Solidarität unter den deutschen Gebieten (und auch Künstlern) herrschte.

Nach diesen allgemeinen Informationen, soll nun explizit auf Werners erstes Gemälde zur Kaiserproklamation eingegangen werden. Der Künstler wählte für seine Darstellung einen Betrachterstandpunkt, der so unmöglich von Augenzeugen des Geschehens eingenommen werden konnte: Messungen haben ergeben, dass sich der Standpunkt sogar außerhalb des Saals befunden haben müsste. Aufgrund der Vielzahl an dargestellten Personen und dem gewählten Blickwinkel auf das Ereignis, war eine nähere Betrachterpositionierung jedoch unmöglich umzusetzen. Während Werner das Erlebnis frontal erlebte, lässt er den Betrachter diagonal auf das Geschehen blicken. Wie noch aufgezeigt wird, wäre eine Frontaldarstellung des Ereignisses (wie noch auf seiner ersten Skizze zu sehen) zwar möglich, jedoch nicht im Sinne des Auftraggebers gewesen und hätte sogar die komplette Aussage des Bildes verändert. Es wird also bereits am Beispiel des Betrachterstandpunkts deutlich, dass der Künstler keinesfalls eine objektive und unverfälschte Ansicht des Geschehens wiedergegeben hat, sondern vielmehr eine persönliche und subjektive Auswahl und Gewichtung in der Darstellung vornahm.

Durch den schlussendlich vom Künstler gewählten Ausschnitt und Betrachterstandpunkt kann eine große Anzahl von Menschen dargestellt werden. Das Bild wirkt hierdurch dynamischer und weniger statisch als noch auf der Skizze. Es ist auffällig, dass der Kaiser – schließlich der Protagonist der Kaiserproklamation – nicht explizit hervorgehoben wird. Obwohl er erhöht steht und durch einige kompositorische Mittel auf ihn verwiesen wird, erscheint er vielmehr als *primus inter pares*. In der Masse der Personen wirkt er durch seine eher isolierte Person sogar etwas verloren; zumindest aber nicht so, wie man sich die Darstellung eines frisch ‚gekrönten‘ Monarchen während seiner Proklamation vorstellt. Dies wird umso deutlicher, wenn man es mit dem Gemälde zu seiner Königskrönung vergleicht, auf welchem er gänzlich anders dargestellt wird.¹⁰⁴ Während er dort ganz klar erkennbar als Monarch und Herrscher dargestellt ist und das Werk auf ihn als Protagonisten

¹⁰³ Werner 1913, 51.

¹⁰⁴ Vgl. zur Krönung Wilhelms I. in Königsberg Kapitel 2.4.1 *Die Krönung König Wilhelms I. in Königsberg*.

Weitere vergleichbare Beispiele für Krönungsbilder sind:

Jacques-Louis David: Krönung Kaiser Napoleon I. und Krönung der Kaiserin Josephine in der Notre-Dame de Paris am 2. Dezember 1804, 1805/7, 621 x 979 cm, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris.

Friedrich Kaulbach: Krönung Karls des Großen, 1859/60, Öl auf Leinwand, Maximilianeum, München.

und seine Person zugeschnitten wurde, wirkt er auf dem Proklamationsbild nicht wie das frisch ausgerufene Oberhaupt eines neu begründeten Staates.

Der weitaus größere Raum des Gemäldes wird von den jubelnden Offizieren und Soldaten eingenommen. Nicht die Proklamation als solche ist abgebildet worden, sondern der unmittelbare Zeitpunkt danach: Die wesentlich bewegungsreichere und dynamischere Akklamation der deutschen Fürsten und Soldaten nach dem Ausruf des Großherzogs wurde von Werner für seine Darstellung gewählt. Das Deutsche Kaiserreich ist somit bereits offiziell begründet worden. Die Auswahl dieser Szene (und nicht etwa eines anderen Augenblicks des Ereignisses, wie die Verlesung der Proklamation oder des Gottesdienstes) hat wohl auch mit den persönlichen Eindrücken des Künstlers zu tun, wie die von ihm verfassten *Erinnerungen* nahelegen:

Der Vorgang war gewiß historisch würdig, und ich wandte ihm meine gespannteste Aufmerksamkeit zu, zunächst natürlich seiner äußeren malerischen Erscheinung, notierte in aller Eile das Nötigste, sah, daß König Wilhelm etwas sprach und daß Graf Bismarck mit hölzerner Stimme etwas Längeres vorlas, hörte aber nicht, was es bedeutete, und erwachte aus meiner Vertiefung erst, als der Großherzog von Baden neben König Wilhelm trat und mit lauter Stimme in den Saal hineinrief: „Seine Majestät, Kaiser Wilhelm der Siegreiche, Er lebe hoch!“ Ein dreimaliges Donnergetöse unter dem Geklirr der Waffen antwortete darauf, ich schrie mit und konnte natürlich dabei nicht zeichnen; von unten her antwortete wie ein Echo sich fortpflanzend das Hurra der dort aufgestellten Truppen. Der historische Akt war vorbei: es gab wieder ein Deutsches Reich und einen Deutschen Kaiser!¹⁰⁵

Die Verlesung der Proklamation durch den Reichskanzler war Werner für die Ausführung wohl nicht ‚spannend‘ genug und konnte daher das Thema und die den Gemälde zugrunde liegenden Botschaften nicht zu seiner Zufriedenheit transportieren. Tatsächlich langweilte das Ereignis ihn selbst offenbar dermaßen, dass er Bismarck nicht seine volle Aufmerksamkeit schenkte. Der Hochruf des Großherzogs und das anschließende Einstimmen der Truppen hingegen beeindruckten ihn augenscheinlich so sehr, dass er diese Szene schlussendlich für das Sujet seines Gemäldes auswählte.

Nicht der Auftraggeber bestimmte im vorliegenden Fall, welche Episode der Proklamation künstlerisch ausgeführt wurde, sondern der Künstler selbst traf – auch bereits durch seine Skizze – eine Vorabauswahl. Es darf somit nicht außer Acht gelassen werden, dass selbst wenn viele spätere Änderungen möglicherweise auf die Auftraggeber zurückgingen: Durch die Grundkomposition und die Wahl des Moments der Akklamation hat Werner nicht unerheblichen Einfluss auf das Werk und seine Wirkung/Botschaft genommen. Der im Vergleich zur Skizze vergrößerte Ausschnitt sowie

¹⁰⁵ Werner 1913, 33f.

die Wahl einer Diagonalkomposition ermöglichten es Werner, ein Gefühl der Euphorie zu transportieren und so den Betrachter selbst zu einem Teil der Akklamation werden zu lassen. Hierdurch wird nicht die Person des Kaisers in den Vordergrund gestellt, sondern vielmehr die jubelnden Soldaten – welche solcherart stellvertretend für das deutsche Volk stehen sollen. Der Betrachter identifiziert sich mit der Masse und fühlt sich ihr zugehörig. Eine frontale Ansicht hingegen hätte Wilhelm I. zur alleinigen Hauptfigur des Bildes gemacht und den Betrachter zu einem anonymen, beobachtenden Statisten degradiert, der nicht Teil des Aktes ist. Das gesamte Gemälde wäre nicht nur wesentlich statischer gewesen, sondern hätte kein Gefühl der Hochstimmung und Zugehörigkeit beim Betrachter erweckt.

Die sehr genau gemalten Uniformen sowie die zahlreichen Porträts (insbesondere das Selbstporträt Werners) verführ(t)en sowohl in der Forschung als auch bei Laien oft zu der fälschlichen Annahme einer wirklichkeitstreuen Abbildung der Proklamation:

Werner hat in seiner Erstfassung die Kaiserproklamation so dargestellt, wie er sie selbst erlebt haben mag. Sein Selbstporträt am rechten äußeren Bildrand (als einziger Zivilist) belegt nicht nur die Authentizität seiner Schilderung, sondern erklärt auch den ungünstigen Standpunkt des Betrachters [...].¹⁰⁶

Dass er die Proklamation jedoch keineswegs so erlebt haben kann, wurde bereits aufgezeigt. In den beiden späteren Versionen wird zu sehen sein, wie einfach sich diese detaillierte Darstellung ändern kann, ohne dass der ‚Wahrheitsgehalt‘ vom Rezipienten merklich in Frage gestellt wird – obwohl nur wenige Jahre zwischen der Fertigstellung beider Gemälde lagen.

In der Forschung wird deshalb von einer „inneren und äußeren Wahrheit“¹⁰⁷ gesprochen: Die äußere Wahrheit meint hierbei die genaue Wiedergabe der Kleidung und des Aussehens der Personen – also direkt ersichtliche Dinge. Die innere Wahrheit hingegen steht für die tatsächliche Aussage des Bildes, welche durch (teils minimale) Abweichungen in der Darstellung im Bild im Gegensatz zum tatsächlichen Ereignis erreicht wird. Inwieweit die Erschaffung einer inneren Wahrheit jedoch bewusst geschah, wird im Laufe dieser Arbeit einer kritischen Prüfung unterzogen. Werner selbst

¹⁰⁶ Bartmann 1985, 101.

Zudem waren auch die Vertreter Hamburgs, Bremens und Lübecks, die auf dem Podium verortet sind, sowie einige Minister und sogar Bismarck selbst Zivilisten.

Vgl. zur vermeintlichen Wirklichkeitstreue exemplarisch Rosenberg 1877b.

¹⁰⁷ Vgl. Gaethgens 1990, 55ff.

resümiert, der Vorgang der Kaiserproklamation war „in seiner äußeren Erscheinung keinesfalls seinem inneren Werte entsprechend“¹⁰⁸. Hier spielt der Künstler wohl vor allem auf seine oben zitierte Aussage an: Ein historisch so bedeutsames Ereignis wie die Proklamation des Deutschen Kaiserreiches solle auch in seiner äußeren Erscheinung eindeutig als solches zu erkennen sein, weswegen nach seiner Ansicht zwangsläufig die Akklamation anstelle der eigentlichen Proklamation als bildliches ‚Zeugnis‘ der Kaiserproklamation festgehalten werden muss.

Besonders die ältere Forschung behandelt das Gemälde aufgrund der sehr genau gemalten Uniformen und Porträts oft als ein ‚historisches Dokument‘ und bezeichnet es auch als solches – ein Irrtum, dem sowohl Zeitgenossen als auch die spätere Forschung aufsaßen.¹⁰⁹ Neuere Untersuchungen rücken von dieser Sichtweise zumeist ab und erkennen: „Kunstwerke sind nicht nur Dokumente, sie sind Äußerungen von Gesinnungen, die als menschliche Möglichkeiten immer lebendig bleiben [...]“¹¹⁰ Es handelt sich somit in gewissem Sinne tatsächlich um Dokumente – welche aber zunächst interpretiert, untersucht und in ihrem Zusammenhang gesehen werden müssen, bevor sie ein Zeugnis ihrer Zeit abliefern können. Keinesfalls dürfen sie isoliert für sich gesehen und als unverfälschte Wiedergabe eines Ereignisses betrachtet werden, sondern müssen in einen historischen und gesellschaftlichen Kontext gesetzt werden.¹¹¹

Noch im Jahr 1990 spricht Peter Paret¹¹² Werners Proklamationsbildern sogar jegliche Bedeutung als Kunstwerk ab und hebt dabei besonders die *Schlossfassung* hervor. Er bemängelt vor allem die Komposition: Das Gemälde müsse laut ihm „als unerklärliche Kapitulation der künstlerischen

¹⁰⁸ Werner 1913, 54.

¹⁰⁹ Vgl. Christensen 1989, 20.

So wurden die Versionen der Kaiserproklamation zum Beispiel als „[...] gemalte Berichte von nicht zu unterschätzendem dokumentarischem Wert“ gesehen. Vollmer 1942, 403.

Cornelius Gurlitt spricht von Werner als einem „geschickten Berichterstatter“. Gurlitt 1899, 514.

Hans Fechner hält fest: „Jedenfalls hat er [...] eine Reihe von Bildern geschaffen, die, Dokumente einer großen Zeit, immer im Sinne der Historie ihren Platz behaupten werden.“ Fechner 1927, 154.

Nachdem Peter Paret zunächst Änderungen in den verschiedenen Fassungen der Kaiserproklamation aufzählt, spricht er ihnen allen die Bedeutung als Kunstwerk ab. Vor allem die erste Version überzeuge ihn nicht. Anschließend erläutert er, wenngleich er ebenfalls einräumt, dass ungewiss ist, wie weit Werners Interpretation des Ereignisses geht: „Als optisches Dokument hat das Gemälde größere Bedeutung. Die Szene, nachdem Bismarck die Proklamation verlesen hatte, muß weitgehend so gewesen sein, wie Werner sie gemalt hat. [...] Wenn das Bild schon kein Kunstwerk ist, so ist es doch wohl ein zuverlässiges Dokument.“ Paret 1990, 208.

¹¹⁰ Börsch-Supan 1992, 323.

Auch wenn er fünf Jahre später über das noch zu besprechende Gemälde *Die Krönung Wilhelms I. in Königsberg* von Menzel schreibt: „Die Arbeit an diesem ‚Zeremonienbilde‘, das gewissermaßen als eine Urkunde gesehen werden muss [...]“ Börsch-Supan 1997, 508.

¹¹¹ Berücksichtigt werden müssen beispielsweise ebenfalls politische Umstände und Gesinnungen der Beteiligten, Entstehungsprozesse des Gemäldes, historische Ereignisse etc.

¹¹² Peter Paret (*1942) ist ein US-amerikanischer Historiker. Er hat deutsche Wurzeln, seine Familie emigrierte in den 1930er-Jahren in die USA.

Phantasie vor der Wirklichkeit bezeichnet werden. [...] Wieviel oder wenig Begeisterung die Menge am 18. Januar auch bekundet haben mag, Werners Bild entbehrt des schöpferischen Schwungs“¹¹³. Der Wert liege in seiner Funktion als „optisches Dokument“ und „wenn das Bild schon kein Kunstwerk ist, so ist es doch wohl ein zuverlässiges Dokument“. Zudem sieht Paret „[...] keine verborgene Botschaft der Missbilligung oder der Sorge um die Zukunft“¹¹⁴. Diese Botschaft ist jedoch indirekt enthalten. Auch wenn Werner es nicht bewusst oder offensichtlich darstellt (oder diesen Aspekt bewusst so malte und komponierte): Das Reich ist nicht gefestigt und seine weitere Zukunft ungewiss, Wilhelm I. ‚lediglich‘ *primus inter pares*. Es wird darauf geachtet, alle Bündnispartner zu würdigen, so dass niemand Anstoß an dem Gemälde nehmen und etwaige Konflikte und Meinungsverschiedenheiten erneut aufbrechen könnten – und die Einigkeit des jungen, fragilen Kaiserreich möglicherweise schnell wieder endet, es in alte Streitigkeiten, mit der Darstellung der Einigung im Gemälde als beständigen, bildhaften Zankapfel, verfällt.¹¹⁵ Eine Einheit und ein Zusammengehörigkeitsgefühl sollen heraufbeschworen werden: Jeder der Anwesenden hat (stellvertretend) Anteil an der Gründung des Kaiserreiches und ist ein wichtiger Bestandteil von ihr/ihm. Missbilligung findet in der Darstellung somit zwar nicht statt – die Sorge um die Zukunft ist hingegen durchaus latent vorhanden und für den kundigen Betrachter zu erkennen. Sie wird jedoch nicht als solche dargestellt, sondern durch die Akklamation und begeisterte Menge in etwas Positives und die Besinnung auf den Moment umgewandelt. Der Rezipient wird somit in eine bestimmte Denkrichtung gelenkt, die weg von der unsicheren Zukunft und den vorhandenen Differenzen, hin zur siegreichen Gegenwart und gemeinsamem Zusammenhalt führt.¹¹⁶

Die Fülle an Offizieren und Soldaten veranlasste Gaethgens dazu, festzustellen, dass „der richtige und überzeugende Bildtitel des Gemäldes wäre: ‚Die deutschen Offiziere jubeln dem Deutschen Kaiser zu‘“¹¹⁷. Dieser Titel trägt dem Umstand Rechnung, dass tatsächlich die Akklamation und nicht die Proklamation festgehalten wurde. Er beschreibt das Werk jedoch nur oberflächlich, zeigt gewissermaßen seine äußere Wahrheit und verkennt die vom Bild gewünschte innere Wahrheit. Auch wenn die jubelnden Vertreter des Heeres das Gros des Bildes einnehmen und dem Kaiser zujubeln, stehen sie dennoch stellvertretend für ein Ereignis: Den Zusammenschluss der deutschen

¹¹³ Paret 1990, 208.

¹¹⁴ Ebd., 209.

¹¹⁵ Gerade ein monumentales, prominent aufgehängtes und von fast höchster Stelle in Auftrag gegebenes Gemälde zur Kaiserproklamation hätte hier durchaus für Streitigkeiten und Unmut sorgen können.

¹¹⁶ Wengleich das Gemälde erst im Jahr 1877 fertiggestellt wurde, muss dennoch der Werkprozess betrachtet werden sowie der Umstand, dass das Kaiserreich auch zu dieser Zeit noch in einer Phase der Festigung und Legitimierung begriffen war.

¹¹⁷ Gaethgens 1990, 27.

Staaten, die große Euphorie hierüber und das Gefühl von Einheit und Nation. Es wird nicht primär dem Kaiser (welcher nicht im Vordergrund steht) als Person zugejubelt, sondern vielmehr dem, wofür er steht und was an diesem Tag proklamiert wurde: Dem neu gegründeten Deutschen Kaiserreich, für das die Offiziere und Fürsten mit ihrer vielfältigen Herkunft stellvertretend stehen.

Hierbei muss beachtet werden, dass es sich um eine Reichsgründung *von oben* handelt, an der das Volk nicht direkt beteiligt war. Werner wurde während der Proklamation von seinem späteren Gönner Hofmarschall Perponcher gar ‚angeraunt‘, „was der Zivilist hier zu suchen habe“¹¹⁸. Die von Gaethgens favorisierte Titelgebung stellt diesen Fakt heraus, was nicht im Interesse der Politik und Auftraggeber (weder während der Anfangszeit des Kaiserreiches noch zu einem späteren Zeitpunkt) gewesen sein kann, da sich auch die nicht im militärischen Umfeld tätige Bevölkerung als wichtiger Teil des Kaiserreiches sehen und es als *ihren* Staat annehmen sollte. So mag Gaethgens Titel zwar das Augenscheinliche gut beschreiben, vernachlässigt jedoch die intendierte Botschaft, die das Gemälde transportieren soll. Der Betrachter soll sich selbst als Teil der akklamierenden Masse (von Offizieren) sehen und sich mit ihr und dem Kaiserreich identifizieren.

Werner zeigt zwar nur wenige, für den Laien möglicherweise schwer deutbare, Ausschnitte der Deckenausgestaltung des Spiegelsaals – welche ihm laut eigener Aussage sofort als einziger besonderer Schmuck des Saales ins Auge fiel¹¹⁹ –, verweist jedoch durch zwei dargestellte Kartuschen explizit hierauf: *Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande 1672* und *Passage du Rhin en présence du enemis 1672*. Selbst historisch wenig bewanderten Zeitgenossen dürften diese Ereignisse ein Begriff sein. Insgesamt 30 Bildfelder schildern, beginnend vom Zentrum der Decke aus, den Weg Frankreichs zur Vormachtstellung in Europa unter Ludwig XIV.¹²⁰

Ein Feld stellt das Bündnis der Niederlande, des Heiligen Römischen Reiches und Spaniens dar, welches in einer kriegerischen Auseinandersetzung – dem sogenannten Holländischen Krieg – einer Allianz Frankreichs und Englands gegenüberstand. Auf einen weiteren Teil des Feldes, welcher das durch die Kapitulation Hollands eingeleitete Ende der Allianz zeigt, verweist Werner hingegen geflissentlich nicht. Es ist jedoch bezeichnend, dass auf dem Proklamationsbild eine Allianz gezeigt wird, die den Franzosen trotzt; gleichsam wie es fast 200 Jahre später erneut eine Allianz ist, die

¹¹⁸ Werner 1913, 33.

¹¹⁹ Vgl. Werner 1913, 32.

¹²⁰ Die Gemälde entstanden zwischen den Jahren 1678 und 1686. Der ausführende Künstler war Charles Le Brun. Vgl. Schultz 2006, 239ff.

sich gegen Frankreich zusammenschließt – diesmal jedoch ausschließlich aus deutschen Staaten bestehend und zudem mit siegreichem Ausgang. Vielen Betrachtern dürfte das Ende des Holländischen Krieges zwar bekannt gewesen sein, einen expliziten Hinweis auf diesen (und somit einen Verweis auf einen möglichen Untergang des Bündnisses der deutschen Staaten) wollte der Künstler aber wohlweislich nicht geben. Vielmehr soll ein immer wiederkehrender Zyklus französischer Aggression aufgezeigt werden, gegen den es sich (gemeinsam) zu verteidigen gilt.

Das zweite von Werner abgebildete Feld zeigt eine Apotheose Ludwigs XIV.¹²¹ Unter der alles bekrönenden *Victoria* hält er wie der griechische Gott Zeus einen Blitzstrahl in der Hand. Er befindet sich in einem durch die Lüfte ziehenden Wagen, hinter ihm bedroht Herkules mit einer Keule eine Personifikation des Rheins. Diese Rheinüberquerung seitens der Franzosen wurde nun vergolten; und zwar, indem er nun in umgekehrter Reihenfolge von den deutschen Truppen überquert wurde. Zugleich wird die ständige Bedrohung dieses Gebietes beendet: Der Rhein ist nun nicht länger eine deutsche Grenze, sondern ein deutscher Strom.

Das Deutsche Kaiserreich musste gerade in den ersten Jahren seine ‚Daseinsberechtigung‘ legitimieren und seine Existenz gegenüber inneren und äußeren Kräften rechtfertigen. Die Darstellung der Deckenmalerei, welche zugleich durch ihre Darstellungsweise im Gemälde auch ein Einigkeitsgefühl hervorrufen soll, zeigt das Kaiserreich indirekt als ein im Laufe der Geschichte natürlich erwachsener und nicht von der Obrigkeit oktroyierter Staat. Sie kann gleichsam als kleines Gegengewicht zum Mangel an Zivilisten gesehen werden. Das Kaiserreich wurde von den Staatsoberhäuptern und mithilfe eines Krieges begründet – diese Gründung steht jedoch im Interesse eines jeden deutschen Bürgers, um gemeinsam gegen die seit langer Zeit andauernde äußere Gefahr durch die Franzosen zu bestehen. Ebenso gewinnt hierdurch der Spiegelsaal als Ort der Kaiserproklamation an Bedeutung für die Gründung des Kaiserreiches. Das Deutsche Kaiserreich wurde nicht auf deutschem Boden ausgerufen, sondern in einer wichtigen Stätte mitten im Staatsgebiet des besiegten Feindes.¹²²

Werner wählte die beiden Szenen bewusst und aus den oben genannten Gründen, wie eine seiner Reden am 18. Januar 1896 zur Gedenkfeier des Kaiserreiches nahelegt:

Diese ganze glänzende, im Schmuck der Waffen strahlende Versammlung in diesem Raume, Le Bruns phantasievoller Schöpfung, zu sehen, macht in mir einen unvergesslichen Eindruck und erregte eigenartige Gedanken. Ist doch dieser Saal ganz der überschwänglichsten Verherrlichung Ludwigs XIV. als Kriegsheld und Eroberer gewidmet! [...] An der Schmalseite des Saales, da, wo unsere

¹²¹ Ludwig XIV. griff wohl höchstpersönlich in den Werkprozess ein, um seine Person stärker hervorzuheben. Vgl. Ziegler 2014, 185.

¹²² Zur Verknüpfung von Kaiserreich, Kaiser und dem Spiegelsaal von Versailles vgl. Fleckner 2011, 316f.

siegreichen Fahnen und Standarten aufgestellt waren, sieht man ein allegorisches Bild mit der Unterschrift: „Alliance de l'Allemagne et de l'Espagne avec la Hollande 1672“; eines der Deckenbilder trägt die Unterschrift: „Passage du Rhin en présence des ennemis 1672“. [...] Und heute, 200 Jahre später, befand sich Alldeutschland, geeint und stark aus eigenem Willen und ohne nichtdeutsche Verbündete mit seinen siegreichen Waffen und Fahnen hier, auf dieser dem absoluten Königthum Frankreichs, welches inzwischen Legende geworden war, geweihten Stätte.¹²³

Gerade die von Werner erwähnten Fahnen und Standarten haben eine ebenfalls nicht zu unterschätzende Bedeutung, zeugen sie doch vom Mut und Einsatz der verschiedenen Regionen und Regimenter, drücken ihren Stolz auf das Erreichte und Geleistete aus. Es soll ein beeindruckender Anblick gewesen sein, wie „dichtgedrängt Fahnenträger mit ihren zerschossenen Fahnen und Standarten in Reih und Glied standen“¹²⁴. Sie bringen ein weiteres, sehr ausdrucksstarkes Element der gemeinsamen Anstrengungen und Opfer der deutschen Staaten (und Bevölkerung) für die Reichsgründung in das Gemälde und betonen ihre gemeinsame Verbindung.

Es ging somit wohl auf Werner selbst zurück, dass diese beiden Episoden aus dem 30 Bildteile umfassenden Zyklus für die Darstellung im Gemälde ausgewählt wurden. Gleichwohl war er nicht der Einzige, dem die Möglichkeit einer Instrumentalisierung der Deckenmalerei auffiel. Auch andere Anwesende waren sich des Bezuges zwischen der Gründung des Kaiserreiches im Spiegelsaal von Versailles, also auf dem Territorium des Feindes, mit seiner Deckenmalerei durchaus bewusst, wie die Aufzeichnungen des Kronprinzen zeigen.¹²⁵ Dieser ließ seinen Blick über die Decke schweifen, „wo Ludwigs XIV. Selbstverherrlichungen, riesig in Allegorien und erläuternden, prahlerischen Inschriften abgebildet, namentlich die Spaltung Deutschlands zum Gegenstand haben [...]“¹²⁶. Hierzu passt durchaus, dass Wilhelm I. nicht im Ornat, sondern in Uniform gezeigt wird, was jedoch wohl eher pragmatische Gründe hatte: Ein eigener kaiserlicher Ornat existierte schlichtweg nicht, so dass Wilhelm während der Proklamation seine Uniform trug. Dass diese ‚Nicht-Existenz‘ jedoch kein Hindernis darstellt, trotzdem einen fiktiven Ornat darzustellen, zeigen verschiedene Darstellungen: So wird der Kaiser auf einigen Münzen und Denkmälern mit der ‚neuen‘ Reichskrone dargestellt – welche allerdings nur in einem Entwurf vorlag, der nie zur Ausführung kam. Dem Wunsch eines Künstlers, ihn mit den alten Reichsinsignien zu malen, erteilte

¹²³ Werner 1896, 133f.

¹²⁴ Werner 1913, 32.

¹²⁵ Welcher sich sehr für die Nutzung von historischen Gegenständen und Begebenheiten zum Zwecke der positiven Selbstdarstellung der Hohenzollern und des Kaiserreiches interessierte. Vgl. hierzu Kapitel 5.1.2 *Friedrich III.*

¹²⁶ Meisner 1926, 342.

Wilhelm I. jedoch angeblich mit folgenden Worten eine Abfuhr: „Da sehe ich ja aus wie ein Baalspriester.“¹²⁷

Gaethgens führt zur Abbildung der Deckenmalerei weiter aus, dass es gerade nicht im Sinne der Auftraggeber gelegen hätte, „die früheren schmachvollen Niederlagen zu verschleiern. Sie konnten in einer Epoche schwachen Kaisertums geschehen, das – innerlich zerrissen – sich nicht erwehren konnte“¹²⁸. Dies ist in Teilen korrekt, zeigt jedoch nicht die volle Tragweite der Darstellung auf. Wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch aufgezeigt wird, wurde die Geschichte Deutschlands vor allem als Legitimation der Hohenzollernherrschaft und eines geeinten Deutschen Reiches im *positiven* Sinne dargestellt: Die Hohenzollern werden vornehmlich in eine Reihe mit großen Herrschern gesetzt und das Kaisertum glorifiziert. Nicht das Kaisertum an sich wird als schwach angesehen/gezeigt – sondern im vorliegenden Beispiel der Partikularismus und die Zerstrittenheit der deutschen Länder, worauf das dargestellte Bündnis mit den Niederlanden und Spanien hinweist. Schließlich konnten die Siege von 1870/71 nur durch Bündnisse der deutschen Staaten und deren Einheit errungen werden – eine Leistung, die einst selbst einem Bündnis aus mehreren verschiedenen Ländern nicht gelang. Dies ist ein deutliches Votum für die Vorteile und Schlagkraft eines geeinten Deutschen Kaiserreiches unter der Führung eines Hohenzollernkaisers. In den folgenden Kapiteln wird dieser Punkt umso deutlicher hervortreten: Die späteren Versionen des Gemäldes haben nicht länger den Verdienst und die Einigung der deutschen Staaten als zentrales Thema, sondern werden immer mehr auf Preußen und dessen Protagonisten zugeschnitten und nähern sich auch in ihrer Aussage tatsächlich merklich dem Titel ‚Die deutschen Offiziere jubeln dem Deutschen Kaiser zu‘ an.¹²⁹ Folgerichtig fehlt dort auch die Deckenmalerei, welche als Zeichen der gemeinsamen Kraftanstrengung der deutschen Staaten zu verstehen ist.

Werner verweist nicht nur in der *Schlossfassung* auf Le Bruns *Rheinüberquerung*, sondern greift die Komposition auch anlässlich des feierlichen Einzugs der preußischen Truppen am 16. Juni 1871 in Berlin auf. Dennoch ist die Aussage eine gänzlich andere. Ein Unter den Linden aufgespanntes Fahnensegel¹³⁰ (Abb. 3) zeigt Kronprinz Friedrich Wilhelm neben einem von den Personifikatio-

¹²⁷ Vgl. Schoch 1975, 164.

¹²⁸ Gaethgens 1990, 48.

¹²⁹ Wenngleich auch dieser Titel nicht vollkommen zutreffend ist. Es wird eher dem Kaisertum und Preußen zugejubelt, die deutschen Offiziere treten immer mehr in den Hintergrund, so dass überspitzt ausgedrückt ein noch passenderer Titel lautet: ‚Die *preußischen* Offiziere jubeln ihrem Kaiser zu‘.

¹³⁰ Anton von Werner: Entwurf für das Velarium Kampf und Sieg, 1871, Öl auf Leinwand, 80 x 106 cm, Stadtmuseum,

nen Preußens, Bayern und Württembergs gelenkten Streitwagen, welcher über den am Boden liegenden Napoleon III. hinwegsprengt.¹³¹ Neben der Einheit der deutschen Staaten wird nicht nur durch den Bezug auf die Komposition Le Bruns der Revanchegeanke gegenüber Frankreich deutlich: Die Bildunterschrift lautet „Gott der Herr wird mit unserer gerechten Sache sein“. Das gesamte Werk ist sehr martialisch gestaltet und lässt nicht zuletzt aufgrund der Personifikationen jeglichen Anspruch auf Authentizität vermissen.¹³² Es zeigt sich an diesem Beispiel deutlich die konträre Botschaft im Vergleich zur *Schlossfassung*: Auf der einen Seite eine ‚offizielle‘ Darstellung der Kaiserproklamation, die Zeitgenossen und Nachwelt mit vermeintlichem Verismus dauerhaft eine bestimmte Lesart eines Ereignisses eingeben soll; auf der anderen Seite ein Velarium, hergestellt nicht über, sondern für ein bestimmtes Ereignis – nämlich den siegreichen Einzug der Truppen in die Hauptstadt – welches den beim Ereignis anwesenden Personen ein konkretes, temporäres (Hoch-)Gefühl vermitteln soll.

Es ist bezeichnend, dass der 18. Januar als Tag der Reichsgründung bekannt geworden und in Erinnerung geblieben ist, obschon das Kaiserreich bereits am 1. Januar formal gegründet worden war. Dies ist wohl vor allem auf die Darstellung Werners zurückzuführen, der (wie Schwengelbeck festhält) das Ereignis durch sein Gemälde wirksam und nachhaltig in den Köpfen der Gesellschaft verankerte.¹³³ So wurde die Proklamation im Bewusstsein der Bevölkerung mit der formalen Gründung gleichgesetzt. Der Historiker Thomas Nipperdey¹³⁴ führt hierzu aus, dass dieses Datum auch das wirkliche Geburtsdatum des Reiches sei, da sowohl der Ort als auch die Mitwirkenden an der Proklamation eminent wichtig für die Reichsgründung waren: Schließlich wurde sie durch den militärischen Sieg über Frankreich überhaupt erst ermöglicht.¹³⁵ Beide berücksichtigen in ihrer Untersuchung jedoch beispielsweise nicht die für die Bildaussage wichtigen Deckenmalereien und Fahnenträger. Denn speziell hierdurch appelliert und erinnert Werner geschickt an ein Einheits- und Nationalgefühl der Deutschen. Nur durch den Sieg über den gemeinsamen ‚historischen Feind‘, welcher die Gesamtheit der Deutschen vermeintlich immer wieder bekriegte und zu unterwerfen

Berlin.

¹³¹ Vgl. Ziegler 2014, 199.

¹³² Ein Mangel, der zwar in der Kopie von Le Bruns Stilmitteln begründet liegt – dieses Vorbild wurde von Werner jedoch bewusst und ohne Zwang gewählt.

¹³³ Vgl. Schwengelbeck 2007, 302; Kapitel 5.4 *Ereignis- und Historienbilder, Reproduktionen und die Fotografie*.

¹³⁴ Thomas Nipperdey (1927–1992) war ein deutscher Historiker, der sich vor allem mit der Geschichte Deutschlands zwischen den Jahren 1800 und 1918 beschäftigte. Sein dreibändiges Werk über diese Zeit gilt als ‚Standardwerk‘ zur neueren deutschen Geschichte.

¹³⁵ Vgl. Nipperdey 1995, 80.

versuchte, konnte das Reich gegründet werden und erhält dauerhaft einen hohen Grad an Legitimation. Dieses Gefühl wird durch die nun erfolgte Kriegserklärung mit Frankreich als Aggressor und den deutschen Staaten als Verteidiger nochmals verstärkt.

Besonders durch diese Aspekte spiegelt das Gemälde die oben genannten Punkte pointiert wider. Die Gründung im ‚Feindesland‘ ruft eine Trotzreaktion, ebenso wie ein Zusammengehörigkeitsgefühl sowie enges Beisammenstehen gegen die vermeintliche, immer noch latent bestehende Gefahr von außen – sogar in direkter, unmittelbarer Nachbarschaft – hervor. Dass sowohl Werner als auch dem Kronprinzen die geschichtliche Tragweite des Gründungsortes für den jungen Staat bewusst war, wurde aufgezeigt. Auch der König verwies in seiner Proklamation auf den Sieg über die Franzosen.¹³⁶ Ebenso wurde in der Presse und von Augenzeugen über die besondere Bedeutung des siegreichen Feldzuges gegen den ‚Erbfeind‘ und der Proklamation im Schloss von Versailles berichtet, so dass sie der breiten Bevölkerung (falls noch nicht geschehen) nachdrücklich ins Bewusstsein gerufen wurde.

Hieraus darf jedoch keinesfalls geschlossen werden, dass sich das neu gegründete Reich lediglich über den Sieg gegen Frankreich definierte; wiewohl dieser gerade während der Gründungsjahre ein wichtiger Punkt war. Der erfolgreiche Feldzug ermöglichte zwar erst die Reichsgründung durch das Bündnis der deutschen Staaten und die darauffolgende allgemeine Begeisterung über den Sieg; er war jedoch kein Treibstoff, der eine längere Euphorie und Rechtmäßigkeit ermöglicht hätte. Auf lange Sicht hätte der neue Staat nicht nur auf diesem Fundament bestehen und wachsen können. So schuf er hingegen eine solide Grundlage für die Einigung und einen Zustand der Begeisterung, um das junge Reich zumindest in den ersten Jahren mitzutragen.

Das Bestreben nach der Gründung eines deutschen Staates war, wie im vorangegangenen Kapitel deutlich wurde, zumindest in Teilen der deutschen Staaten/Gesellschaft schon länger vorhanden. Gleichzeitig gab es jedoch auch ebenso große Vorbehalte gegen die Einigung. Der siegreiche Feldzug konnte in der Anfangszeit zur Legitimation des Kaiserreiches genutzt werden, für einen längerfristigen Zusammenhalt der Deutschen und die Überbrückung der Differenzen waren jedoch tiefer gehende Gemeinsamkeiten nötig. Es durften somit nicht bestimmte Staaten öffentlich über andere erhoben werden und auch persönliche Befindlichkeiten (wie bereits bei der Titulierung Kaiser Wilhelms zu beobachten war) mussten hinten angestellt werden. Dies erkannten der Kronprinz und Bismarck bereits während der Kaiserproklamation, als der Hofprediger Rogge eine Rede hielt,

¹³⁶ Vgl. Steller 2011, 85.

die Friedrich so zusammenfasst: „Das ‚einfache Gebet‘ bestand aber in einer Strafrede auf Ludwig XIV. sowie in einer ziemlich taktlosen, langen, historisch-religiösen Abhandlung über die Bedeutung des 18. Januar für Preußen [...]“¹³⁷ Vor allem Bismarck nahm wohl bewusst Einfluss auf die Presse und Öffentlichkeit, um Gemeinsamkeiten zwischen den deutschen Staaten, die bei der Etablierung des Kaiserreiches helfen sollten, herauszustellen und den Fokus zunächst nicht nur auf Preußen zu legen. Sein Ziel war es, auf eine gemeinsame Kultur und Geschichte zu verweisen: So wurde das Kaiserreich gerade in seinen Anfängen „in erster Linie als Kulturgemeinschaft verstanden“¹³⁸.

Es wurde gezeigt, dass der Betrachterstandpunkt in der *Schlossfassung* eine Fiktion Werners ist. Wahrscheinlich nahm er während der Proklamation den Punkt ein, an dem er sich auch in seinem Gemälde darstellt.¹³⁹ Hierdurch war er sehr weit vom Kaiser und seinem Gefolge entfernt und hatte keinen Überblick über die Masse an (dargestellten) Personen.¹⁴⁰ In der Folge lässt sich schließen, dass die abgebildeten Personen in vielen Fällen wohl auch nicht exakt die gezeigte Position einnahmen. Hieraus ergibt sich die Frage, warum der Künstler die Figuren schlussendlich in dieser Anordnung darstellte. In seinen *Gedanken und Notizen* nimmt er hierzu keine Stellung, was nicht weiter verwunderlich ist, würde so doch der Mythos der wirklichkeitsgetreuen Abbildung zerstört. Möglicherweise hielt er es auch schlicht nicht für wichtig genug, um es seinen Lesern und der Nachwelt mitzuteilen. Dies würde den berechtigten Schluss zulassen, dass er sich nur wenig Gedanken über diese Änderungen in der Darstellung der historischen Begebenheit machte – eine Vermutung, welche bei Bewahrheitung wiederum ein spezielles Geschichtsverständnis offenbaren würde und sich im Verlauf dieser Arbeit noch erhärtet. Werner beschreibt allerdings aus seiner Sicht die Probleme, historische Treue und künstlerisches Konstrukt miteinander zu vereinbaren.¹⁴¹

Dass die Proklamation, je nach persönlicher Einstellung und politischer Ausrichtung, durchaus unterschiedlich wahrgenommen wurde, zeigt der Vergleich der Aufzeichnungen einiger Anwesender.

¹³⁷ Meisner 1826, 341f.

Besonders der Bezug auf Preußen wirkt hier besonders dramatisch und dürfte den anderen deutschen Staaten missfallen haben. Die Kaiserproklamation wird so vornehmlich als ein Ereignis in der *preußischen* Geschichte dargestellt und nicht als *deutsches* Ereignis.

¹³⁸ Kulhoff 1990, 25.

¹³⁹ Der Künstler befindet sich am äußersten rechten Bildrand.

¹⁴⁰ Laut Rosenberg verstand er zudem nur Teile der Rede Bismarcks, was auf einen eher ungünstigen und weiter hinten gelegenen Platz schließen lässt. Vgl. Rosenberg 1895, 23ff.

Wie Werners oben erwähnten Aufzeichnungen zu entnehmen ist, hat er aber durchaus die Euphorie gespürt und wurde von ihr mitgerissen, ein Gefühl, das durch die Abbildung der Fülle an Personen auf den Betrachter transportiert wird.

¹⁴¹ Vgl. Werner 1913, 53ff.

Bei genauerer Untersuchung lassen sich hierdurch ebenfalls Rückschlüsse auf die gewählte Art der Darstellung ziehen. Prinz Otto von Bayern schreibt im bereits oben erwähnten Brief an seinen Bruder weiter:

Ach Ludwig, ich kann Dir gar nicht beschreiben, wie unendlich weh und schmerzlich es mir während jener Zeremonie zumute war [...]. Alles so kalt, so stolz, so glänzend, so prunkend und großtuerisch und herzlos und leer [...]. Mir war's so eng und schaal in diesem Saale, erst draußen in der Luft atmete ich wieder auf.“¹⁴²

Die Skepsis – und teilweise auch Ablehnung – der Fürsten Bayerns gegenüber dem Kaiserreich wurde bereits thematisiert.¹⁴³ Aus dieser Sichtweise lässt sich auch Ottos Brief lesen, in welchem er seinen Unmut über das *Procedere* kundtut. Während Werner jedoch einen nüchterneren, gar langweiligen Eindruck von der Zeremonie gewann, beschreibt Otto sie als „so stolz, so glänzend, so prunkend und großtuerisch“. Der von Werner vermittelte Eindruck dürfte der Realität, vergleicht man das Kaiserreich hinsichtlich der Zeremonie mit anderen zeitgenössischen westeuropäischen Monarchien, näher kommen.¹⁴⁴ Auch der Kaiser bekräftigte am Abend nach der Proklamation gegenüber dem Theologen Heinrich Abeken¹⁴⁵ Werners Sichtweise, indem er ihm mitteilt: „Nun, es ist ja heute morgen alles sehr gut gewesen, einfach und würdig, aber freilich ganz militärisch!“¹⁴⁶ Wahrscheinlich hat der sich zunächst zierende Wilhelm die Proklamation wirklich dementsprechend empfunden. Anders liest sich allerdings eine bestimmte Episode im Brief an seine Frau vom selben Abend – offenbar war der Moment, den Werner für sein Bild wählte, genau der Richtige, da er selbst den gegenüber der Proklamation kritischen Kaiser beeindruckte:

Die Feier ist sehr würdig von sich gegangen. [...] Dann ging ich mit den Fürsten nach dem Hauptpas und sprach dieselben mit kurzen Worten an (abgelesen), worauf Bismarck die Proklamierung verlas und Fritz von Baden das erste Hoch auf mich mit dem neuen Titel ausbrachte, was von der ganzen Versammlung langtönend wiederhallte! Es war ein sehr ergreifender Moment!!¹⁴⁷

Eine große Hilfe bei der Untersuchung bietet die Erklärungstafel zum Proklamationsgemälde. Auf ihr sind alle Dargestellten skizziert und mit einer Nummer versehen, welche in der Erklärung dem

¹⁴² Zitiert nach Schweiggert 1992, 61f.

¹⁴³ Nur Bayern und Württemberg sandten statt der jeweils höchsten Fürsten, in diesem Falle der beiden Könige, lediglich die Kronprinzen als Vertretung nach Versailles. Vgl. Schwengelbeck 2007, 304.

¹⁴⁴ Vgl. Wischmeyer 2010, 16.

Vgl. zum Ablauf der Zeremonie und Proklamation Schwengelbeck 2007, 306.

¹⁴⁵ Heinrich Johann Wilhelm Rudolf Abeken (1809–1872) war Theologe und Wirklicher Geheimer Legationsrat. Er beriet den preußischen König und verfasste die Emser Depesche, welche Bismarck schließlich in gekürzter Version an die Presse weitergab.

¹⁴⁶ Abeken 1898, 483.

¹⁴⁷ Berner 1906, 253f.

jeweiligen Namen zugeordnet ist. Hieran kann die angesprochene Aufteilung der Personen abgelesen und direkt gesehen werden, wie die verschiedenen Staaten repräsentiert sind. Es zeigt sich zudem deutlich die Wichtigkeit anhand der Positionen der jeweiligen Personen. Es handelt sich bei den Anwesenden nicht nur um austauschbare Figuren oder Platzhalter, sondern um Menschen, die eine Bedeutung für die Einigung des Kaiserreiches und die Kaiserproklamation besitzen, jedoch gleichzeitig ihre Staaten und die Gesamtheit der deutschen Bevölkerung darstellen.

Die Kaiserproklamation als einen Verdienst aller Deutscher zu zeigen und diesen Gedanken durch Reproduktionen auch in den Köpfen des Volks zu verankern, war durchaus nötig, wie ein Artikel der *Kölnischen Volkszeitung* vom 20. Januar 1871 zeigt. Hierin wird davon gesprochen, dass die „improvisierte Ausschmückung der Häuser mit Fahnen und Flaggen“ nur „sehr vereinzelt“ gewesen sei. Das Kaiserreich wurde auch in der Bevölkerung noch nicht vollends anerkannt, da „auf zwanzig preußische nicht eine deutsche Fahne“ zu sehen war.¹⁴⁸ Nicht nur die deutschen Fürsten also, sondern auch das Volk sahen ein geeintes Deutschland noch nicht als gelebte Realität und hielten es wie ihr frischgebackener Kaiser eher mit ihrem jeweiligen vorkaiserreichlichen Staat als dem vereinigten Deutschen Kaiserreich. Dies bemängelten auch das Kaiserreich befürwortende Zeitzeugen, wie etwa Hildegard von Spitzemberg¹⁴⁹ in ihrem Tagebuch. Sie bezieht sich hierbei auf Berlin und moniert am 20. Januar 1871:

Während sonst überall die Wiedererstehung des deutschen Kaisertums mit Sang und Klang gefeiert wurde, war hier sowohl Beflaggung als Beleuchtung keineswegs dem wichtigen Ereignis entsprechend. Berliner sind ein ekelhaft blasiertes, nüchternes Volk; um sie zu begeistern, muß man ganze Heere und Kaiser fangen, und außer dem Falle von Paris und dem Friedensschluß wird nichts mehr die Flaggen hervorzaubern.¹⁵⁰

Die dem Eintrag innewohnende Sicht ist höchst subjektiv, wurde doch keineswegs in ganz Deutschland die neue Einheit gefeiert und besungen. Vielmehr wird die Baronin, eine glühende Anhängerin des Kaiserreiches, über die Gleichgültigkeit ihrer Mitbürger in der Hauptstadt enttäuscht gewesen sein und hat dieser Ernüchterung überspitzt Ausdruck verliehen.¹⁵¹ Möglich ist zudem, dass Zei-

¹⁴⁸ Kölnische Volkszeitung Nr. 20 vom 20.01.1871.

¹⁴⁹ Hildegard von Spitzemberg (1843–1914) war die Tochter von Karl Freiherr von Varnbüler, einem württembergischen Staatsminister. Württemberg war ein Gegner eines geeinten Deutschlands unter preußischer Führung. Dies war anfangs auch bei Spitzemberg der Fall. Nach der Heirat mit dem Diplomaten Carl Freiherr von Spitzemberg, den sie ein Jahr nach der Hochzeit (1865) an den preußischen Königshof begleitete, änderte sie ihre Sicht. Sie wurde zu einer begeisterten Anhängerin Bismarcks, Preußens und des Kaiserreiches. Vgl. Christensen 1989, 88.

¹⁵⁰ Vierhaus 1960, 116.

¹⁵¹ Ein auf den 21. Dezember 1870 datierter Tagebucheintrag zeigt die Begeisterung der Baronin bezüglich des geeinten Kaiserreiches: „Dies eine kurze Jahr, was für Ereignisse hat es über uns gebracht! Unsterblichen Ruhm unserem Volke, das Wehen eines Geistes, wie er herrlicher und hehrer nicht gedacht werden kann, die Wiedergeburt des deutschen

tungsartikel, welche eine vermeintliche Begeisterung an anderen Orten beschrieben, oder Mundpropaganda aus ihrem Umkreis die Baronin beeinflussten und sie so glauben ließen, dass im gesamten Rest Deutschlands die Reichsgründung ‚angemessen‘ gefeiert wurde. Es ist jedoch nicht verwunderlich, dass eine Nation, welche nicht durch den direkten und unmittelbaren Willen des Volkes (sondern vielmehr unter dessen Ausschluss, in einem anderen Land) begründet wurde, nicht überall auf Anhieb akzeptiert und bejubelt wird. Gerade diese Umstände machten die oben beschriebenen Schritte für einen langfristigen Zusammenhalt nötig.

Die *Kölnische Zeitung* zeichnet ein anderes Bild von der Akzeptanz im Volk. Sie geht vor allem auf die Rolle der Fürsten und die Proklamation in Versailles ein. So schreibt sie, dass an der „freudigen Zustimmung des deutschen Volkes“¹⁵² nicht zu zweifeln wäre und außer den Bayern alle Vertreter des deutschen Volkes der Krönung zugestimmt hätten – eine Sichtweise, die wohl eher auf Propaganda, denn auf Tatsachen beruhte. Es wurden somit, wie bereits angedeutet, in den Medien offenbar bewusst das Kaiserreich befürwortende Sichtweisen präsentiert, um eine bestimmte Nachricht an die Bevölkerung zu transportieren. Die Einheit und die Freude hierüber stehen im vorliegenden Beispiel im Vordergrund. Einzig das sich am meisten gegen die Einigung sträubende Bayern wird ausgenommen. Besonders die *Kölnische Zeitung* (ein überregionales Blatt) tat sich oft mit patriotischen Artikeln hervor. Aufgrund dessen bekam sie oftmals Informationen von Reichskanzler Bismarck persönlich zugespielt. Es verwundert also wenig, dass gerade sie ein patriotisches Gefühl in der Bevölkerung erwecken wollte. Auch zeitgenössische Medien dürfen in der Betrachtung also nicht vernachlässigt werden, da sie ebenfalls großen Einfluss auf die Wechselspiele von Kunst und Politik nehmen können und als weitere Komponente in eine Beziehung zu diesen treten. Was sich in jedem Fall bereits deutlich abzeichnet, ist eine häufig ambivalente Sichtweise (in Politik, Presse, Bevölkerung etc.) der Beteiligten auf ein Ereignis, welche fallweise betrachtet und kritisch hinterfragt werden muss.

Kaisertums – und daneben so unendlich viel Kummer, Elend, Tränen und Greuel!“ Ebd., 116.

¹⁵² Kölnische Zeitung Nr. 19 vom 19.01.1871 (Zweites Blatt).

2.2.2 Die Zeughausfassung

Im Jahr 1882 stellte Werner seine zweite Version der Kaiserproklamation fertig, die sogenannte *Zeughausfassung*¹⁵³ (Abb. 4). Diese neue Fassung stand im Kontext des Ende der 1870er-Jahre durch Wilhelm I. in Auftrag gegebenen Umbaus des barocken Zeughauses in Berlin zu einer preußischen Ruhmeshalle.¹⁵⁴ Nicht nur aufgrund der im Gegensatz zur ersten Version veränderten Maße – das Gemälde war nun annähernd quadratisch –, auch wegen des Bestimmungsortes ändert sich die Aussage des Bildes enorm. Am vorliegenden Beispiel zeigt sich deutlich, dass ein Gemälde nicht singulär für sich alleine steht, sondern oftmals auch im räumlichen Kontext betrachtet werden muss. Der Sieg über die Franzosen wird nicht mehr als der Triumph gleichberechtigter Bündnispartner dargestellt. Er wird wesentlich deutlicher auf das Herrscherhaus Hohenzollern und damit auch auf Preußen zurückgeführt. Dessen Protagonisten rücken in den Vordergrund. Der Bildausschnitt wird stark verkleinert, der Betrachterstandpunkt näher an das Geschehen verlagert und der Großteil der Akklamierenden ausgeblendet.

Es ist nicht verwunderlich, dass in einer „Ruhmeshalle für die preußische Armee“¹⁵⁵ die Geschichte ganz im Sinne Preußens gezeigt wird. Diese Darstellungsweise ist jedoch nur aufgrund geänderter politischer Voraussetzungen möglich. So wurde die *Zeughausfassung* elf Jahre nach der Kaiserproklamation fertiggestellt, wohingegen die *Schlossfassung* bereits sechs Jahre nach dem Ereignis vollendet war. Das Deutsche Kaiserreich hatte sich mittlerweile etabliert. Während sich in der ersten Fassung – beziehungsweise deren Umfeld – keine direkten Hinweise auf das (gerade für Preußen bedeutsame) Datum der Proklamation finden lassen, hat sich dies nun geändert. Die *Zeughausfassung* befand sich in einem der Kuppelraumzwickel des Zeughauses. Neben diesem Bild Werners befanden sich in den weiteren Zwickeln noch die *Krönung Friedrichs I. in Königsberg 1701*¹⁵⁶ (Abb. 5a), die *Huldigung der schlesischen Stände vor Friedrich II. im Jahre 1741*¹⁵⁷ (Abb. 5b) sowie der *Aufruf Friedrich Wilhelms III. 1813*¹⁵⁸ (Abb. 5c).¹⁵⁹ Besonders das erstgenannte Ereignis

¹⁵³ Anton von Werner: Die Kaiserproklamation in Versailles 1871, 1882, Öl auf Leinwand, 500 x 600 cm, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).

¹⁵⁴ Zur Geschichte des Umbaus vgl. Arndt 1985, 26–39.

¹⁵⁵ So genannt in einem Erlass Wilhelms I. vom 22.03.1875. Zitiert nach Arndt 1985, 144.

¹⁵⁶ Anton von Werner: Die Krönung Friedrichs I. in Königsberg 1701, um 1887, Wachsfarben auf Leinwand, 500 x 600 cm, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).

¹⁵⁷ Wilhelm Camphausen: Die Huldigung der schlesischen Stände vor Friedrich II. im Jahre 1741, 1882, Wandbild, 500 x 600 cm, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).

¹⁵⁸ Georg Bleibtreu: Aufruf Friedrich Wilhelms III. am 17. März 1813, 1882, Wandbild, 500 x 600 cm, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).

¹⁵⁹ Für die weitere Ausmalung (und Ausschmückung) sowie das Gesamtprogramm des Zeughauses vgl. Arndt 1985,

wurde als für die Kaiserproklamation von 1871 von eminenter Bedeutung stilisiert: Deren Datum wurde mit dem 18. Januar (1871) bewusst so gewählt, dass sie zum Jahrestag der Königskrönung Friedrichs I. stattfand, die zu jenem Zeitpunkt genau 170 Jahre zurücklag.

Auf den Tag genau 170 Jahre nachdem der erste preußische König gekrönt wurde, wird also der erste ‚preußische Kaiser‘ gekrönt. Hierbei wird vor allem auf die Kontinuität in der Herrschaft der Hohenzollern verwiesen sowie auf ihre Prädestination, das deutsche Volk zu führen (welches unter ihrer Leitung immer weiter aufsteigen konnte) – und weniger auf Friedrich I. als Person.¹⁶⁰ Dieser wurde von den Zeitgenossen Wilhelms I. nämlich überwiegend kritisch bewertet. Vor allem die Leistungen seines Vaters, welcher der ‚Große Kurfürst‘ genannt wurde, und seines Sohnes, Friedrich Wilhelm I., wurden im Gegensatz zum negativen Bild Friedrichs hervorgehoben. Ganz in diesem Sinne schreibt beispielsweise der Historiker Johann Gustav Droysen¹⁶¹ über den König: „So seltsam zerlegte sich die preußische Macht und ihre Action: im Westen Krieg ohne Politik, im Osten Politik ohne Armee.“¹⁶² Er führt weiterhin aus: „In des Großen Kurfürsten Hand hätte sie zu anderen Ergebnissen geführt; in der unsicheren Friedrichs III. ging verloren, was sie rechtfertigte.“¹⁶³

Friedrich II. hingegen, welcher den Beinamen ‚der Große‘ trug, schaffte es in Folge des Ersten Schlesischen Krieges¹⁶⁴, das preußische Gebiet beträchtlich zu vergrößern und gegenüber den anderen Nationen das Bild eines ernstzunehmenden Gegners zu erschaffen. Er überraschte die europäischen Großmächte mit einer Reihe von Siegen, obgleich seine Armee oftmals in der Unterzahl war. Zwar war er militärisch erfolgreicher als sein Vorgänger – was ihm seinen Platz im Zeughaus einbrachte – dennoch eignete sich besonders der ‚ungeliebtere‘ Friedrich I. in seiner Rolle als erster preußischer König zur Darstellung in der Ruhmeshalle. So konnte das Herrschergeschlecht der Hohenzollern schicksalhaft im Zusammenspiel zwischen Königskrönung und Kaiserwürden präsentiert werden. Unliebsame Erinnerungen aus der Vita des Monarchen werden ausgeblendet und durch die Wahl der Krönungsdarstellung bewusst auf das für die Interessen der Hohenzollern maßgebliche Ereignis im Leben Friedrichs I. verwiesen.

39–88.

¹⁶⁰ Wie dies bei einem späteren Beispiel anhand von Friedrich I. Barbarossa der Fall sein wird. Vgl. hierzu Kapitel 2.3 *Wislicenus und die Kaiserpfalz*.

¹⁶¹ Johann Gustav Droysen (1808–1884) war ein deutscher Historiker und gehörte 1848/9 der Frankfurter Nationalversammlung an.

¹⁶² Droysen 1872, 163.

¹⁶³ Ebd., 127.

Droysen bezieht die Politik des Herrschers vor der Königskrönung ein und benennt ihn deshalb als Friedrich III.

¹⁶⁴ Zu den drei Schlesischen Kriegen vgl. Clark 2007, 228–252.

Die Darstellung der *Huldigung der schlesischen Stände* steht im direkten Zusammenhang mit dem Sieg Preußens (in einer Allianz mit Frankreich, Spanien, Bayern und Sachsen) über Österreich und der anschließenden Annexion Schlesiens durch Preußen. Die Huldigung der Stände stellte die für Schlesien rechtlich bindende Form der Unterwerfung dar. Friedrich II. versicherte sich gar, um keinerlei Formfehler zu begehen, der Dienste des Juristen und Publizisten Johann Theodor von Arnold, welcher ihm beratend zur Seite stand. Ferner wünschte der Monarch, dass der Staatsakt genauso ablaufen solle, wie die letzte persönliche Huldigung an einen böhmischen Kaiser (welche 1611 an Kaiser Matthias erfolgt war).¹⁶⁵

Durch die Darstellung dieses Ereignisses im Umfeld der Kaiserproklamation von 1871, wird mit dem Anschluss Schlesiens ein beträchtlicher Zugewinn für das Staatsgebiet in Erinnerung gerufen und somit ein weiterer Verweis auf die Stärke Preußens gegeben. Diese Stärke war vor allem durch eine kontinuierliche, gesicherte Herrschaft möglich. Ganz im Gegensatz zum österreichischen Nachbarn: Der Sieg über Österreich war vornehmlich aufgrund des überraschenden Todes des habsburgischen römisch-deutschen Kaisers Karl VI. und seiner (noch zu Lebzeiten veröffentlichten) *Pragmatischen Sanktion* möglich.¹⁶⁶ Die hierin festgelegte Abkehr vom salischen Erbfolgerecht hin zur Linealprimogenitur sah Maria Theresia als neue Erzherzogin von Österreich vor. Es entbrannte ein Streit um die Kaiserkrone des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, in welchem sich Preußen schlussendlich Schlesien sichern konnte. Im Aachener Frieden wurde die *Pragmatische Sanktion* schließlich bestätigt. Österreich verlor mit Schlesien dennoch eine seiner reichsten Provinzen, wohingegen Preußen endgültig zu einer europäischen Großmacht aufstieg. Nicht nur die Überlegenheit der Hohenzollernlinie gegenüber den Habsburgern (und somit Preußens gegenüber Österreich) wird hervorgehoben, sondern gleichsam auch die Wichtigkeit einer gesicherten und stabilen Erbfolge.

Durch die Darstellung des *Aufrufs Friedrich Wilhelms III. 1813* wird einmal mehr auf Frankreich als stetigen Aggressor und einen gemeinsamen Sieg der Deutschen über den Nachbarn verwiesen. Der König wandte sich im Jahr 1813 in Breslau an sein Volk, um Unterstützung für den Kampf gegen die Besatzung unter Napoleon I. zu erbitten. Somit stellt dieses Ereignis eine deutliche Parallele zum Sieg über Frankreich im Jahr 1871 dar, der bekanntermaßen zur deutschen Einigung führte. Gleichzeitig wird die Richtig- und Notwendigkeit illustriert, militärisch gegen die Nation

¹⁶⁵ Vgl. Conrads 2013, 72.

¹⁶⁶ Zur Pragmatischen Sanktion vgl. Lentze 1964, 3ff; Brauner 1994, 85ff.

vorzugehen, welche breite Gebiete Deutschlands bereits einmal besetzt hielt.¹⁶⁷ Interessanterweise wurde der Umbau wahrscheinlich gerade von der französischen Nation, in Form des *Musée Historique* im Versailler Schloss, inspiriert – auch wenn der Auslöser für den Umbau wohl ein Besuch Wilhelms I. im Jahr 1873 in Wien, anlässlich der dort stattfindenden Weltausstellung, war.¹⁶⁸ Der Kaiser war nicht nur der Auftraggeber für den Umbau und die künstlerische Ausgestaltung. Laut Zeitgenossen wählte er auch höchstpersönlich die Sujets der Gemälde sowie die in Skulpturen dargestellten Feldherren und Herrscher aus. Das historische Programm und die starke Zentrierung auf Preußen sind also direkt auf die Wünsche des Herrschers zurückzuführen, wenngleich angenommen wird, dass er (aufgrund der Komplexität des Bildprogramms) diese Entscheidungen nicht alleine traf, sondern mithilfe historisch geschulter Berater an seiner Seite.¹⁶⁹

Bei der *Zeughausfassung* handelte es sich nicht um das ‚offizielle‘ Gemälde zur Kaiserproklamation. Dieses existierte bereits mit der *Schlossfassung*. Es war vielmehr speziell auf seine Funktion als Kunstwerk in einer preußischen Ruhmeshalle ausgerichtet. So gibt es einige gravierende Änderungen im Vergleich zur ersten Version. Diese Veränderungen gehen wohl auf den Künstler selbst zurück und sind nicht aufgrund politischer Überlegungen seitens des Auftraggebers geschehen. Bismarck erscheint nun nicht länger in einer dunkelblauen Uniform, sondern trägt den weißen Koller der Kürassiere.

Am 8. November 1882 besichtigte der Kaiser mit weiteren hohen Ministern und Würdenträgern die kurz vor der Fertigstellung stehende Ruhmeshalle. Anton von Werner arbeitete gerade an seinem Werk, wurde jedoch vom Kaiser und seinem Gefolge gebeten, sie auf ihrem Rundgang zu begleiten. Als dem Kaiser das fast fertige Bild gezeigt wurde, bemängelte er die auffällige Änderung, welche den Reichskanzler noch prominenter in Szene setzt als bereits durch seine auffällige Position in der *Schlossfassung*. Bismarck trage eine Uniform, die er gar nicht angehabt habe, monierte der Monarch also gegenüber dem Künstler. Als dieser ihm jedoch mitteilte, dass dies zwar stimme, Bismarck die weiße Uniform jedoch hätte tragen müssen, wenn er sie auf den Feldzug mitgenommen hätte, war der Kaiser besänftigt und lenkte ein: „Sie haben recht, er war falsch angezogen und es ist ganz richtig, daß Sie das korrigiert haben.“¹⁷⁰ Im Verlauf dieser Arbeit wird sich

¹⁶⁷ Vgl. hierzu Kapitel 2.3 *Wislicenus und die Kaiserpfalz*; Kapitel 3.1 *Am 19. Juli 1870 – König Wilhelm am Sarkophag seiner Mutter, der Königin Luise, im Mausoleum zu Charlottenburg*.

¹⁶⁸ Vgl. Arndt 1985, 26f.

¹⁶⁹ Vgl. ebd., 113.

¹⁷⁰ Werner 1913, 356f.

herauskristallisieren, dass die Argumentation Werners lediglich der Beruhigung des Monarchen diene und er derartige ‚Korrekturen‘ historischer Ereignisse oftmals und vornehmlich aufgrund künstlerischer Gründe durchführte. Bereits mehrfach angedeutet hat sich zudem das sehr flexible und individuelle Geschichtsbewusstsein, welches insbesondere an diesem Beispiel sehr augenfällig zutage tritt.

Die *Zeughausfassung* sollte nicht das einzige Gemälde bleiben, in welchem der Künstler eine solche Änderung vornahm oder vorzunehmen versuchte: Zur Abschlusssitzung des Berliner Kongresses schaffte es der Künstler sogar, dass alle Anwesenden ihre Uniform trugen, statt wie während der Verhandlungen in der sehr einheitlich aussehenden, schwarzen Zivilkleidung zu erscheinen.¹⁷¹ Auch zu Moltkes 90. Geburtstag versuchte Werner, die Gäste in weißen oder farbigen Uniformen erscheinen zu lassen, um das geplante Gemälde aufzulockern und zu strukturieren – ein Vorhaben, dem Wilhelm II. eine Absage erteilte.¹⁷²

Es ist anzunehmen, dass Wilhelm I. gerade die Änderung Bismarcks in der *Zeughausfassung* missfiel, da sie den Reichskanzler in den Mittelpunkt des Bildes rückt und den Blick weiter vom Kaiser ablenkt. Zudem ist bezeichnend, dass er lediglich die ‚falsche‘ Farbe der Uniform bemängelte und nicht die anderen, zahlreichen Änderungen, welche die historische Begebenheit in anderem Licht erscheinen lassen. Authentizität in der Kunst bedeutete für ihn (wie für viele seiner Zeitgenossen) vornehmlich eine mimetische Darstellung von äußeren Merkmalen, wie in diesem Fall der Kleidung¹⁷³, und eine möglichst realitätsnahe Abbildung der örtlichen Begebenheiten – nicht jedoch beispielsweise in Anordnung und Haltung der Figuren. Dies (ebenso wie die Fachkenntnis des Monarchen auf diesem Gebiet) bestätigt auch Werner, als er ein Gespräch zwischen sich und Wilhelm über einen Orden wiedergibt:

Es ist bekannt, wie genau sich der Kaiser auf Uniformen, militärische Abzeichen und Orden verstand und wie sehr er auf die peinlichste Korrektheit in diesen Dingen hielt. Als H. v. Angeli sein Porträt malte, erklärte er ihm genau, wie die Orden, die er auf dem Bilde anbringen sollte, neben und über-

¹⁷¹ Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*.

¹⁷² Vgl. hierzu Kapitel 5.3 *Der Einfluss des Künstlers – Moltkes 90. Geburtstag*.

Ebenso wie die Offiziere in der *Zeughausfassung* beim Gedenken an die Verdienste Preußens zur deutschen Einigung in würdevoller Gestik und Haltung dargestellt wurden, war dies auch bei der Abbildung zu Moltkes Geburtstagsfeier und seinem Andenken erwünscht.

¹⁷³ Wenngleich auch hier (wie ebenso die im folgenden Kapitel behandelte Friedrichsruherfassung zeigen wird) nicht gesonderter Wert auf die ‚historische Korrektheit‘ bei bestimmten Details auf das Ereignis bezogen gelegt wird, sondern vor allem in der Detailgenauigkeit. Exemplarisch steht hier etwa die Darstellung Bismarcks mit dem Orden *pour le mérite*, die Änderung seiner Uniform oder in der ‚Alterung‘ der Personen.

Diese künstlerischen Freiheiten beziehen sich auf die Darstellung von historischen Begebenheiten/Details, denn alles, was in Werners Bildern gezeigt wird, ist sehr genau und mimetisch gemalt, wie etwa Walter Kiaulehn bemängelte: „In den Kürassierhelmen der Preußen spiegelten sich die Fenster der Versailler Galerie mit den Gärten dahinter, und auf den Degenspitzen und in den Lackstiefeln glänzten feine Bravourlichter.“ Kiaulehn 1997, 294.

oder untereinander auf der Uniform befestigt werden müßten, warf sie dann durcheinander und forderte Angeli lachend auf, sie nun richtig zu ordnen, was diesem natürlich nicht möglich war. Da ich schon im Jahre 1860 bei der Armeeorganisation für die neuen Uniformen und Abzeichen und dergleichen Zeichnungen, zum Teil nach des Kaisers Skizzen, gemacht und an einem Uniformwerk gearbeitet hatte, so hatte ich auf diesem Gebiete allerdings einige Erfahrung.¹⁷⁴

Womöglich wäre weitere Kritik des Kaisers von jener Begebenheit überliefert, denn gerade die Orden waren zum Zeitpunkt seines Besuchs wohl noch nicht detailliert ausgeführt. Eine Kritik des Kaisers an diesen war so nur schwerlich möglich – wäre möglicherweise jedoch erfolgt.¹⁷⁵ Von vielen Bürgern des Kaiserreiches wurde die Möglichkeit einer Änderung des Ereignisses im Gemälde (auch wenn sich die Versionen teilweise sehr stark unterscheiden) ohnehin nicht ernsthaft in Betracht gezogen, wie die Aussage des Kunsthistorikers Rosenberg zeigt: „Der Vorgang, welchen daß Werner'sche Bild darstellt, ist durch zahlreiche, allgemein verbreitete Abbildungen längst in großen Zügen fixiert worden, so daß sich der Maler schwerlich eine Abweichung erlauben durfte.“¹⁷⁶ Es wird in einer weiteren Fassung also keine falsche Wiedergabe des geschichtlichen Ereignisses gesehen, sondern das Gemälde vielmehr als ein anderer, legitimer Ausschnitt oder Blickwinkel auf das Ereignis betrachtet.

Der Kaiser griff erwiesenermaßen noch weiter korrigierend in den Entstehungsprozess des Gemäldes ein. Werner versuchte in der *Zeughausfassung*, die der Estrade nahe stehenden Offiziere jubelnd darzustellen, wohingegen sie laut seiner eigenen Aussage während der Proklamation eine „ihrem Alter entsprechende würdige ruhige Haltung“¹⁷⁷ innehatten: „Nichts von den fantastisch lebhaften Gebärden, die der Maler gewöhnlich gebraucht, um in solchen Fällen Enthusiasmus auszudrücken.“¹⁷⁸ Der Kaiser lehnte diese Abweichung in der Darstellung der Offiziere in verschiedenen Entwürfen Werners ab, so dass die Offiziere in der finalen Fassung weiterhin in ruhiger Haltung abgebildet wurden.¹⁷⁹

Nicht nur der Reichskanzler erscheint in weißer Gewandung. Der bereits erwähnte Herzog Ernst II. befindet sich wie bereits in der *Schlossfassung* an prominenter Stelle, wiederum am äußersten linken Bildrand auf dem Podest, ebenfalls in weißer Kürassieruniform. Diesmal kann der Grund für seine Herausstellung nicht in seiner Rolle als Auftraggeber gesucht werden, da er bei der *Zeug-*

¹⁷⁴ Werner 1913, 357.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., 355.

¹⁷⁶ Rosenberg 1877b, 430.

¹⁷⁷ Werner 1913, 54.

¹⁷⁸ Ebd., 54.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., 54.

hausfassung nicht in dieser Rolle fungierte. Denkbar, aber eher unwahrscheinlich und überinterpretiert, wäre seine liberale Einstellung, die ihn zum Gegenspieler Bismarcks machte. Hiernach würde er einen politischen Gegenpol zur konservativeren Agenda des Kanzlers bilden. Eine wesentlich wahrscheinlichere Erklärung bietet die vom Künstler angesprochene künstlerische ‚Notwendigkeit‘ und ‚Richtigkeit‘. So ist auch Generalleutnant Ferdinand von Stülpnagel¹⁸⁰ am äußersten rechten Bildrand in weißer Uniform dargestellt, ebenso der *Garde du Corps* Louis Stellmacher vor dem Podest, welcher dem Kürassierregiment angehörte und deshalb ebenjene Rüstung trug, die Bismarck laut Werner hätte tragen sollen.

Dem Künstler lag, ganz im Gegensatz zum Kaiser, jedoch nicht ‚nur‘ an der vermeintlichen Notwendigkeit und Richtigkeit der Darstellung, sondern ebenfalls (und vor allem) an der Strukturierung des Gemäldes und seiner Wirkung auf den Betrachter. Die vier Personen bilden an beiden Seiten sowie der Mitte des Bildes eine Rahmung und Beruhigung der dynamischen Akklamierenden und gleichzeitig eine Auflockerung der dunkel gekleideten, in sich ruhenden Fürsten. So kann Ernst II. durchaus als Gegenpol zu Bismarck gesehen – in diesem Beispiel jedoch nicht aufgrund politischer Differenzen, sondern im künstlerischen Sinne ergänzend.¹⁸¹ Ernst II., Stülpnagel sowie Stellmacher nehmen bereits in der *Schlossfassung* ähnliche Positionen ein. Durch den veränderten Ausschnitt steht Stülpnagel in der *Zeughausfassung* nicht mehr inmitten der akklamierenden Masse, sondern dient als Abschluss des Bildes am rechten Rand – während der in der *Schlossfassung* mit den anderen Fürsten auf dem Podest stehende Herzog Ernst II. das Bild zur linken Seite hin abschließt. Stellmacher bildet mit seinem festen, geraden Stand vor dem Podest ähnlich wie der Reichskanzler einen weiteren ruhenden Gegenpol zu der jubelnden Menge.

Für künstlerische Gründe zur oben ausgeführten Darstellung Ernst II. spricht zudem die Wiedergabe eines anderen Stifters der *Schlossfassung*: Der nun ebenfalls nicht mehr als Stifter in Erscheinung tretende Erbprinz Leopold von Hohenzollern verschwindet in der Peripherie und ist trotz der verringerten Personenanzahl und des vergrößerten Bildausschnittes nunmehr schwerlich auszumachen und sticht nicht weiter heraus. Anton von Werner lenkt die bildliche Darstellung und Überlieferung somit in nicht unerheblichem Maße: Er überlegt ganz bewusst, welche Person er gemäß

¹⁸⁰ Wolf Louis Anton Ferdinand von Stülpnagel (1813–1885) war preußischer General der Infanterie sowie Domherr von Brandenburg.

¹⁸¹ Im Gegensatz zu Bismarck, wurden die drei anderen Figuren bereits auf der *Schlossfassung* in weißer Uniform dargestellt, so dass eine Übernahme für das neue Gemälde – in ‚historischer Korrektheit‘ ihrer Kleidung – in Verbindung mit künstlerisch-kompositorischen Gründen wahrscheinlich ist.

der ‚historischen Richtigkeit‘ in einer bestimmten Uniformfarbe darstellen kann – und positioniert diese Figur dann an einer für seine Komposition passende Stelle.

Die bekannten Studien zur *Zeughausfassung* sprechen dafür, dass auch politische Gründe ausschlaggebend für einige Änderung während des Herstellungsprozesses waren. Es sind Federzeichnungen aus den Jahren 1878¹⁸² (Abb. 6a) und 1880¹⁸³ (Abb. 6b) erhalten, ebenso das Modello, bei welchem es sich um die im folgenden Kapitel zu besprechende *Friedrichsruher Fassung* handelt. Der Auftrag zur *Zeughausfassung* wurde wohl unmittelbar vor der Anfertigung der Federzeichnung von 1878 erteilt und somit nur ein Jahr nach Fertigstellung der *Schlossfassung*.¹⁸⁴ Es lassen sich auf der Zeichnung von 1878 bereits einige gravierende Unterschiede zur *Schlossfassung* erkennen. So ist der Betrachter wesentlich näher an das Geschehen gerückt und erlebt das Geschehen kaum mehr diagonal, sondern nahezu komplett aus der Seitenansicht. Die Anzahl der Akklamierenden ist hingegen erheblich gesunken und der Bildausschnitt durch den neuen Standpunkt zwangsläufig verkleinert. Der Verweis auf die Deckenmalerei allerdings ist durch die Inschrift *Passage du Rhin en présence du enemis 1672* noch latent vorhanden, so dass die Erinnerung an den Spiegelsaal und die Krönung im Schloss des ‚Erbfeindes‘ weiterhin gegeben ist.

Die zweite erhaltene Federzeichnung von 1880 stimmt in groben Zügen mit der schlussendlichen Ausführung überein. Der Bildausschnitt wurde noch weiter verkleinert. Der Spiegelsaal ist für den kundigen Beobachter noch als solcher erkennbar, der Verweis auf die Deckenmalerei entfällt nun jedoch komplett. Dies könnte, wenngleich es sich um eine sehr unwahrscheinliche These handelt, an dem sich langsam ‚bessernden‘ Verhältnis zu Frankreich liegen.¹⁸⁵ Wahrscheinlicher ist, dass ein solcher Verweis auf eine Niederlage gegen die Franzosen in einer preußischen Ruhmeshalle nunmehr nicht länger gewünscht war – und für das Bildprogramm nicht notwendig. Mittig zu sehen ist das Kaiserwappen mit (fiktiver) Kaiserkrone, daneben ein an die Brüstung der Treppe geketteter Gefangener. Für die finale Version werden sowohl die Allegorie als auch Wappen und Krone entfernt – es ist anzunehmen, dass der so erzeugte Eindruck fehlender Authentizität hierfür ausschlaggebend war, die im Gemälde durchaus noch gegeben sein sollte.

¹⁸² Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Vorstudie zur Zeughausfassung), 1878, Federzeichnung, 41,5 x 57,5 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

¹⁸³ Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Vorstudie zur Zeughausfassung), 1880, Federzeichnung über Bleistift, 50 x 59,2 cm, Universitätsarchiv der Universität der Künste, Berlin.

¹⁸⁴ Vgl. Gaethgens 1990, 58.

¹⁸⁵ Im Vergleich zum Verhältnis unmittelbar vor/nach dem Krieg.

Ebenso findet sich der bei der Proklamation nicht anwesende Kriegsminister Roon zusammen mit Bismarck und Moltke in der Zeichnung. Er wurde in der Endfassung jedoch wieder entfernt. Stattdessen findet sich hier ein Handschlag zwischen dem preußischen General von Blumenthal und dem bayerischen General von Hartmann, mit dem wiederum die deutsche Waffenbrüderschaft heraufbeschworen wird. Durch diese Änderungen wird der Schwerpunkt auf Preußen im Gegensatz zur Vorstudie reduziert. Dennoch ist festzuhalten, dass sich die Deutung bezüglich der Gründe für den erfolgreichen Krieg bereits von der Waffenbrüderschaft weg und hin zum vorrangigen Verdienst Preußens verschoben hat. Offenbar war es zu diesem Zeitpunkt jedoch (noch) nicht möglich oder erwünscht, den Zusammenschluss der deutschen Staaten solcherart außer Acht zu lassen und Preußen vollkommen in den Vordergrund (und über die anderen Staaten) zu stellen, wie es die Vorzeichnung noch andeutet. Die Aufhängung in einer preußischen Ruhmeshalle ermöglichte jedoch bereits die deutlich hervortretende Tendenz zu einer borussischen Lesart der Kaiserproklamation.

Eine weitere Version entstand als Holzstich um 1880¹⁸⁶ (Abb. 7). Diese ist nochmals stärker auf den Kaiser und die preußischen Verdienste zugeschnitten. Das Ereignis wird frontal erlebt, mit dem erhöht und von den anderen Fürsten abgegrenzt stehenden Wilhelm I. im Zentrum des Bildes. Der Raum ist generisch, auch wird kein Wert auf gesteigerte Authentizität gelegt: Im Vordergrund befinden sich zwei allegorische Figuren, die sich halb liegend an das Kaiserwappen, auf welchem die Kaiserkrone platziert ist, anlehnen. Unterhalb des Kaisers, etwas nach rechts versetzt, befindet sich die Trias Bismarck, Moltke, Roon. Der preußische Kriegsminister, welcher wie erwähnt aufgrund einer Krankheit die Proklamation nicht miterlebte, wurde dank seiner Verdienste während der Kriege und der Reichsgründung in das Bild eingefügt.¹⁸⁷ Die Offiziere und Fürsten der anderen deutschen Staaten hingegen sind nach hinten gedrängt und fast zur Staffage degradiert. Die Proklamation wird als Ereignis dargestellt, wie es nach preußischer Sicht hätte stattfinden sollen – selbst um den Anschein von Authentizität wird sich nicht mehr bemüht.¹⁸⁸ Da es sich jedoch ‚lediglich‘ um einen Holzstich handelt und nicht um ein monumentales Gemälde mit repräsentativem Zweck, war diese auch nicht zwingend nötig. Die bereits hier zu erkennende Tendenz der Hervor-

¹⁸⁶ Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871, um 1880, Holzstich.

¹⁸⁷ Eine nicht singuläre Vorgehensweise, wie bereits in der Federzeichnung aus dem Jahre 1880 zu beobachten war. Auch in der *Friedrichruher Fassung* wird Roon aufgrund seiner Freundschaft zu Bismarck eingefügt. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichruher Fassung*.

¹⁸⁸ Was im vorliegenden Beispiel auch nicht zwingend notwendig war – die ‚offizielle‘ Version lag bereits mit der *Schlossfassung* vor.

hebung und Überhöhung des Kaisertums und der Hohenzollerndynastie im Speziellen sowie Preußens im Allgemeinen ist im Verlauf der Entwicklung des Kaiserreiches nicht die Ausnahme, sondern vielmehr die Regel, wie exemplarisch in der dritten von Werner ausgeführten Version der Kaiserproklamation deutlich wird.

2.2.3 Die Friedrichlsruher Fassung

Die einzige noch erhaltene Version von Werners Kaiserproklamationen ist die sogenannte *Friedrichlsruher Fassung*¹⁸⁹ (Abb. 8). Sie war ursprünglich ein Geschenk der preußischen Königsfamilie für Reichskanzler Bismarck. Diese Version findet sich als Abbildung in vielen der heutigen Geschichtsbücher und Literatur, wenn das Thema der Kaiserproklamation – insbesondere im nicht kunsthistorischen Kontext – behandelt wird. Dass es sich bei ihr jedoch nicht um eine objektive ‚Schilderung‘ des Ereignisses, sondern vielmehr um eine subjektive Erinnerung, welche teilweise speziell auf Bismarck (und Preußen) zugeschnitten ist, an die Proklamation handelt zeigen einige (kleinere) Änderungen im Vergleich zu der vorhergehenden Version. Das Gemälde war ursprünglich nicht als ‚offizielles Dokument‘ für die Öffentlichkeit/Nachwelt konzipiert und wurde erst im Laufe der Zeitgeschichte als solches betrachtet. Aufgrund des Zeitmangels bei der Anfertigung musste Werner das Modello für die *Zeughausfassung* übermalen, so dass beide Gemälde viele Gemeinsamkeiten besitzen. Es lassen sich allerdings einige kleinere Unterschiede finden, welche eine große Wirkung auf die Aussage des Bildes haben und in der Ausführung nur aufgrund bestimmter Voraussetzungen möglich waren: Seit der Einigung waren mittlerweile mehrere Jahre vergangen. Es handelte sich um ein ‚privates‘ Geschenk an Bismarck und nicht um ein ‚offizielles‘ bzw. ‚öffentliches‘ Gemälde.

Da der Reichskanzler eng mit dem damaligen Kriegsminister Roon befreundet war, bestand der Kaiser darauf, den bekanntlich bei dem Ereignis nicht anwesenden Fürsten in das Bild einzufügen.¹⁹⁰ Der Künstler selbst berichtet später, dass er den General in Frankreich, im Gegensatz zu den anderen „hohen Herren“, nicht kennenlernen konnte, denn er war „weder bei der Kaiserproklamierung anwesend, noch erschien er im Hauptquartier des Kronprinzen“¹⁹¹. An dessen Platzierung im Gemälde lässt sich ermesen, wie sehr sich die Sicht auf die Kaiserproklamation geändert hat: Für die Darstellung Roons musste der eigens auf der *Zeughausfassung* eingefügte Händedruck

¹⁸⁹ Anton von Werner: Die Kaiserproklamation in Versailles 1871, 1885, Öl auf Leinwand, 167 x 202 cm, Otto-von-Bismarck-Stiftung, Friedrichsruh.

¹⁹⁰ Die hochrangigen Militärs wollten Bismarck sogar komplett vom Frankreichfeldzug ausschließen. Einzig Moltke und Roon fungierten als ‚Korrektive‘ hierzu, wobei Roon laut Bismarck nur wenig Einfluss auf seine Kameraden nehmen konnte. Vgl. Bismarck 2012, 221.

Bismarck bezieht diese Abneigung der Generalität gegenüber Roons Ideen direkt auf sich und schreibt: „Es ist nicht anzunehmen, dass die übrigen Generale von rein militärischem Standpunkte anderer Meinung als Roon sein konnten [...]“.“ Ebd., 228.

Die Trias Bismarck, Moltke, Roon lässt sich bereits in den Wandmalereien der Goslarer Kaiserpfalz finden und geht somit nicht aus einer eigenen Idee des Kaisers hervor. Vgl. hierzu Kapitel 2.3 *Wislicenus und die Kaiserpfalz*.

¹⁹¹ Werner 1913, 46.

der beiden Generäle Hartmann und Blumenthal wieder weichen (Abb. 9 a und b). Die borussische Lesart hat die Waffenbrüderschaft abgelöst. Erst einige Jahre nach der Kaiserproklamation traf Werner persönlich auf Roon. Er empfand ihn bei dieser Begegnung so, wie er ihn später auf seinem Gemälde darstellen sollte: Als eine „urpreußische kraftvolle Soldaten-Erscheinung mit dem geröteten Gesicht, dem gestäubten Haar und borstigen Schnauzbart [...]. Er stand auf seinen Beinen wuchtig und fest wie der Koloß von Rhodos“¹⁹².

Es handelt sich bei der Einfügung Roons nicht um die einzige, gravierende Änderung im Gemälde, wenngleich diese die Bildaussage am massivsten verändert. Zusätzlich wird Bismarck mit dem Orden *pour le mérite* abgebildet, bei welchem es sich um eine Auszeichnung handelt, die er erst einige Zeit nach der Kaiserproklamation verliehen bekam. Es handelt sich bei beiden Änderungen um einen speziellen Zuschnitt auf Preußen im Allgemeinen und Bismarck im Besonderen. Es ist zudem auffällig, dass die Personen auf den verschiedenen Versionen der Gemälde gealtert sind. Sie werden nicht in dem Alter dargestellt, welches sie während der Proklamation, sondern welches sie jeweils zur Zeit der Anfertigung des Gemäldes hatten. Hierdurch wurde der Wiedererkennungswert der jeweiligen Persönlichkeiten für die Zeitgenossen/Betrachter enorm gesteigert.

Bei diesen ‚Anpassungen‘ des Alters handelt es sich auf Werners Gemälden keineswegs um einen Einzelfall. Sie erfolgen zudem nicht zwingend nur in eine Richtung und aus Gründen der besseren Wiedererkennung, wie das (von der Forschung) sogenannte Werk *Kaiser Friedrich als Kronprinz auf dem Hofball 1878*¹⁹³ (Abb. 10a) beispielhaft aufzeigt. Entgegen dem Titel liegt nämlich die Vermutung nahe, dass der dargestellte Ball nicht im Jahr 1878 stattfand, sondern vielmehr 1887. So schreibt Werner über das Jahr 1887 in seinen *Erinnerungen*: „Auf dem Fastnachtball im Königlichen Schlosse am 11. Februar begrüßte ich im weißen Saal den Kronprinzen, der die Uniform seiner Pasewalker Kürassiere trug und strahlend aussah, aber zu mir sagte: ‚Werner, erzählen Sie mir was, ich bin stockheiser.‘“¹⁹⁴ Vergleicht man die ebenfalls im Jahr 1887 entstandene Farbskizze¹⁹⁵ (Abb. 10b) mit der Endfassung des Gemäldes von 1895, fällt auf, dass die Anwesenden um einige Jahre verjüngt und ihre Gesichter geglättet wurden. Hierdurch, sowie begünstigt durch

¹⁹² Ebd., 46f.

¹⁹³ Anton von Werner: *Kaiser Friedrich als Kronprinz auf dem Hofball 1878*, 1895, Öl auf Leinwand, 118 x 95 cm, Nationalgalerie, Berlin.

¹⁹⁴ Werner 1913, 479.

Auch Bartmann stellt das im Titel genannte Jahr in Frage und gibt die Möglichkeit an, dass der Ball erst am 11. Februar 1887 stattfand. Vgl. Bartmann 1993, 447.

¹⁹⁵ Anton von Werner: *Kaiser Friedrich als Kronprinz auf dem Hofball 1878* (Farbskizze), 1887, Öl auf Malpappe, 68 x 49 cm, Stadtmuseum, Berlin.

die lange Dauer zwischen Ereignis und Fertigstellung des Gemäldes, mag der (irrtümliche) Eindruck entstanden sein, das Geschehen spiele sich bereits einige Jahre zuvor ab.

Der Grund für die von Werner vorgenommene Anpassung ist wohl im Jahr 1888 zu suchen: Friedrich Wilhelm wurde nach dem Tod seines Vaters zum Kaiser ernannt, verstarb jedoch bereits 99 Tage später. Er pflegte ein gutes Verhältnis zum Künstler und galt im Gegensatz zu seinem Vater in einigen Punkten als vergleichsweise liberal eingestellt – eine Strömung, die teilweise auch Werner nachgesagt wird.¹⁹⁶ Diese Gesinnung Friedrichs zeigt sich auch durch die ihn umgebenden Gäste: Der Archäologe und Althistoriker Ernst Curtius¹⁹⁷ ist hier ebenso zu finden wie der Berliner Oberbürgermeister und Jurist Max von Forckenbeck¹⁹⁸, der Dekan der medizinischen Fakultät (sowie Mitglied der Akademie der Wissenschaften) Rudolf Virchow¹⁹⁹ und der Physiker Hermann Helmholtz²⁰⁰. Auch die Maler Adolph Menzel und Ludwig Knaus²⁰¹ sind auf dem Gemälde zu sehen. Statt gesteigerte Authentizität zu beanspruchen (wobei das Fehlen von Authentizität in diesem Fall kaum zum Tragen kommt – das veränderte Alter wird den wenigsten Betrachtern aufgefallen sein oder das Ereignis einige Jahre in der Vergangenheit verortet) wollte Werner seinen verstorbenen Freund idealisieren und eine Memoria schaffen, ihn als gebildeten, weltoffenen Mann in seinen besten Jahren darstellen.²⁰² Das Ereignis wird mit einer Überhöhung vermischt, die ‚äußere‘ Wahrheit einmal mehr der ‚inneren‘ Wahrheit untergeordnet.

Hierbei stellt sich zwangsläufig die Frage: Wann wird ein Ereignisbild zum Historienbild? Können sowohl der *Hofball* als auch die *Friedrichsruher Fassung* noch als Ereignisbilder betrachtet werden oder handelt es sich bei Ihnen bereits um Historienbilder? Beide haben einen stark memorierenden Charakter und sind nicht zwangsläufig in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Ereignis entstanden. Zudem steht nicht das Ereignis im Vordergrund. Es wird vielmehr zum Vorwand, um ein speziell auf die Protagonisten zugeschnittenes Kunstobjekt zu schaffen. An dieser Stelle lässt sich zunächst

¹⁹⁶ Vgl. Bartmann 1993, 372; Kapitel 5.1 *Das Verhältnis der preußischen Staatsmänner zur Kunst und das Berliner Kunstleben ab 1871*.

¹⁹⁷ Ernst Curtius (1814–1896) war einer der Lehrer Friedrich Wilhelms. Er wurde 1868 zum Professor und Direktor des Alten Museum in Berlin ernannt und leitete ab 1874 die Ausgrabungen in Olympia.

¹⁹⁸ Max von Forckenbeck (1821–1892) nahm an der Revolution von 1848 teil. Im preußischen Verfassungskonflikt war er einer der Hauptgegner Bismarcks und wurde von Friedrich III. sogar als dessen Nachfolger in Betracht gezogen.

¹⁹⁹ Rudolf Virchow (1821–1902) war seinerzeit der bedeutendste Pathologe und gilt als Begründer der modernen Pathologie. Er kümmerte sich während der Revolution im Jahr 1848 um die Armen und nahm auch aktiv an den Aufständen teil. Aufgrund dessen musste er Berlin für einige Jahre verlassen, da er dort keine Anstellung mehr fand.

²⁰⁰ Hermann Helmholtz (1821–1894) war Professor und Forscher. Ab 1871 baute er ein eigenes physikalisches Institut in Berlin auf. Im Jahr 1888 wurde er Präsident der Physikalisch-Technischen Reichsanstalt.

²⁰¹ Ludwig Knaus (1829–1910) war Genremaler und Porträtist.

²⁰² Vgl. Bartmann 1993, 372.

Er beschreibt hier zudem den wahrscheinlichen Grund für die Nennung des Jahres 1878 im Titel: Die Personen erscheinen so verjüngt, als wären sie im Jahr 1878 portraitiert worden.

feststellen: Der *Hofball* ist die erste und einzige Version der bildhaften Darstellung des Ereignisses und in seiner Entstehung (wahrscheinlich) von diesem nicht übermäßig weit entfernt. Eine Anpassung des Alters der Protagonisten und die Intention einer Memoria widersprechen hier streng genommen noch nicht der Klassifizierung als Ereignisbild, zumal das Ereignis durchaus Bestandteil des Gemäldes ist; gleichwohl wird das Ereignis in den Hintergrund rückt und zur Staffage degradiert wird. Die Einteilung ist zumindest diskutabel.

Klarer liegt der Fall hingegen bei der *Friedrichsruher Fassung*, welche einige Kriterien zur Klassifizierung in die Historienmalerei erfüllt: Sie wurde nicht in direkter zeitlicher Folge zur Kaiserproklamation zur Ausführung gebracht; Preußen und im speziellen Otto von Bismarck werden bewusst überhöht, das Ereignis verklärt. Der Künstler/Auftraggeber inszeniert das Geschehen – nicht mehr länger, um das Ereignis in den Vordergrund zu stellen, sondern nun vielmehr zur Herausstellung der preußischen Akteure, insbesondere Otto von Bismarck. Das *Ergebnis* seiner wohl größten Leistung wird hervorgehoben und dargestellt und nicht das *Ereignis* als solches. Es kann somit festgehalten werden, dass es sich bei der – heutzutage oftmals als Darstellung der Kaiserproklamation proklamierten – *Friedrichsruher Fassung* nicht um ein Ereignisbild, sondern um ein Historienbild handelt. An ihr lassen sich zudem Parallelen zur Sichtweise nachfolgender Generationen auf das Gemälde erkennen, die ebenfalls bei Menzels ‚Friedrich-Bildern‘ zu beobachten sind: Der Wahrheitsgehalt des Werkes wird mit zunehmender Distanz zum Ereignis kaum mehr in Zweifel gezogen, da das Geschehen so wie abgebildet hätte stattfinden *können*.²⁰³

In diesem Zug kann zudem mit einem häufig vertretenen Missverständnis zu Werner und seiner Malerei gebrochen werden, welches sich vor allem in der älteren Forschung finden lässt:

Doch seine Vorstellungskraft und sein Verständnis drangen selten unter die Oberfläche. Er sah Gegenstände so scharf wie ein photographisches Objektiv; doch auch so kalt. Die Frauen und Männer auf seiner Leinwand wirken leblos, und die Themen, die ihn am meisten interessieren, sind ästhetisch wenig ergiebig. [...] Selbst wer Werners patriotischen Realismus zu schätzen wußte, konnte sich der Einsicht kaum entziehen, daß der Mann als Maler weniger bedeutend war denn als Administrator, als Fürsprecher der Kunst bei der Regierung, als Kulturpolitiker.²⁰⁴

Ebenso schreiben Zeitgenossen wie Karl Scheffler (in Rückbezug auf die Anfänge des Kaiserreiches) zu dem Thema, „dass jene schlechte Schulkunst, die sich eben damals als ‚Kunst für Alle‘ neu konstituierte und die modern zu sein glaubte, [...] fotografisch getreu, sentimental nüchtern [...]“

²⁰³ Vgl. hierzu Kapitel 3.4 *Adolph Menzel und Friedrich der Große*.

²⁰⁴ Paret 1983, 32f.

abmalte“²⁰⁵. Julius Elias konstatiert im selben Jahr über den Künstler: „Neophobe von Wesen hat er mit dem Begriffe Tradition den bedenklichsten Raubbau betrieben. Seiner Pädagogik waren die alten Meister Richtschnur, Mass und unumstössliches Gesetz.“²⁰⁶ Der Gescholtene selbst äußert sich in einer Rede vom 14. Juli 1888 zu dem Thema:

Alle jene Bestrebungen, jene Aeusserungen des künstlerischen Geistes, in welchen das künstlerische Schaffen der vergangenen Jahrhunderte gewurzelt und gegipfelt hat, der Blüthezeiten der Kunst, sie werden – wenigstens auf unseren Ausstellungen – immer seltener, und es drängen uns diese Beobachtungen zu der Frage: hat sich die Kunst der Strömungen der Zeit zu unterwerfen oder soll sie festhalten an dem, was Jahrhunderte hindurch als das höchste Ziel künstlerischen Strebens anerkannt worden ist? – Meines Erachtens muß die Akademie jedenfalls ohne die Strömungen der Zeit zu ignorieren, aber auch ohne in die verknöcherte Nachahmung früherer Zeiten zu verfallen, auf dem weiterbauen, was aus der Summe der Bestrebungen der bisherigen Kunstepochen und aus den Werken ihrer grossen Künstler als stichhaltig maassgebend und klassisch hervorgegangen ist.²⁰⁷

Weiterhin schreibt er sich auch über die modernen Künste und zeigt eine durchaus differenzierte Sichtweise, wengleich seine Befürwortung klar der Tradition gilt:

Vielleicht ist es der Einfluss der Naturwissenschaften und die durch sie erfolgte Umgestaltung unseres Daseins, welcher auch die Blicke des Künstlers mehr denn je hinlenkt auf die Erkenntniss der Natur, auf das rastlose Suchen nach neuen Darstellungsformen. Jedenfalls ist die moderne Kunst ein Resultat unserer rastlos drängenden, jeden Tag auf allen Gebieten etwas neues gebärenden Zeit und man soll sie darum nicht schelten. Aber die Frage muss offen bleiben, und wird vielleicht erst später beantwortet werden, ob jene Meister der vergangenen Zeit in ihrem stillen von der Aussenwelt abgeschlossenen Schaffen nicht doch für unsere Kunst bedeutungsvoller waren, als all das rastlose Drängen oder gar das Virtuosenhum unserer modernen Zeit.²⁰⁸

Werner war laut seiner Selbsteinschätzung also nicht nur ein Verfechter starrer Traditionen und auch kein bloßer Reaktionär. Zwar stützt er das Fundament der zeitgenössischen Kunst auf die Vergangenheit und fordert, dass diese hierauf aufbauen soll, plädiert jedoch ebenfalls explizit dafür, die Strömungen der aktuellen Epoche(n) in die Malerei einfließen zu lassen. Dies (und ob er sich in der Praxis, gerade auch kunstpolitisch, selbst an jene Vorgabe hielt) wird an späterer Stelle dieser Untersuchung noch tiefer gehend analysiert werden.²⁰⁹

²⁰⁵ Scheffler 1915, 195.

Gerade der Begriff ‚Kunst für alle‘ ist sehr ungenau, wie Avenarius bereits im Oktober 1901 feststellt: „Verstehen wir unter ‚Kunst‘ ein Dichten, Musizieren, Malen, Bildhauern? [...] Denken wir bei ‚für‘ nur an die Uebermittlung des Genusses oder an die Beteiligung beim Schaffen? Bei ‚Allen‘ an wirklich alle Menschen bis zu den Buschmännern oder nur an Europäer oder nur an Deutsche oder nur an Unterrichtete oder nur an ‚Gebildete‘ oder nur an ‚moderne Geister‘ oder nur an Gesunde?“ Kunstwart XV.1, 42.

²⁰⁶ Elias 1915, 279.

²⁰⁷ Werner 1896, 37.

²⁰⁸ Ebd., 22f.

²⁰⁹ Vgl. hierzu Kapitel 5.2 *Die Königliche Akademie der Künste in Berlin und der Verein Berliner Künstler*; Kapitel 5.2.1 *Die Berliner Secession*.

Bereits die Gemälde zur Kaiserproklamation zeigen jedoch, dass Werner durchaus in der Lage war, politische Strömungen zu erkennen, sie in seine Werke einfließen zu lassen und mit seinem Verständnis unter die Oberfläche des Geschehens zu dringen sowie die künstlerische Ausgestaltung subtil zu lenken. Die Kaiserproklamation war insofern gar progressiv, als dass sie das Ereignis genau in der Form abbildete, welche dem Kaisertum in jener Zeit am meisten diente – gleichzeitig von den Zeitgenossen und der Nachwelt aber wie eine wirklichkeitsgetreue Abbildung des Aktes wahrgenommen wurde. Dass diese Fähigkeit und Leistung Werners von vielen Kritikern nicht erkannt wurde (und wird), zeigt lediglich, wie ausgeklügelt der Künstler in/mit seiner Veränderung der Wirklichkeit vorging.

Es lässt sich mancherorts das Fazit finden, Werner habe für die zweite und dritte Version des Proklamationsbildes einen ‚Ausschnitt‘ aus seinem ersten Gemälde gewählt (wenngleich mit „bedeutende[n] Abweichungen“).²¹⁰ Diese Sichtweise wurde bereits weiter oben thematisiert. Da Werner für die *Friedrichsruher Fassung* aus Zeitgründen lediglich das Modello der *Zeughausfassung* übermalte, sollen beide Werke gemeinsam auf den Wahrheitsgehalt dieser Aussage hin untersucht werden, da sie sich hier entsprechen. Der Künstler nahm zwar einige kleinere Änderungen vor, um das historische Geschehen mit der Hereinnahme Albrecht von Roons explizit auf Bismarck zuzuschneiden, was beide Fassungen in ihrer Aussage durchaus unterscheidet. Betrachterstandpunkt und Bildausschnitt sind jedoch gleich.

Die Auswahl der näheren Ansicht wurde wohl bewusst vom Künstler und nicht etwa den Auftraggebern getroffen. Der Holzstich von 1880, welcher das Ereignis frontal zeigt, wurde bereits erwähnt. Die *Zeughaus-* und *Friedrichsruher Fassung* erscheinen fast wie eine Mischung aus diesem und der *Schlossfassung*. Werner wollte den Betrachter aufgrund der veränderten Bildaussage näher an das Geschehen rücken und experimentierte hierfür zunächst mit einer Frontalansicht. Diese hätte den Kaiser zum unangefochtenen Protagonisten des Bildes gemacht und dem Werk eine gewisse Starrheit verschafft. Indem jedoch erneut auf die diagonale Blickrichtung zurückgegriffen wird und der Betrachter gleichzeitig näher an das Geschehen heranrückt, erreicht Werner gleich mehrere Unterschiede im Gegensatz zu den vorangegangenen Versionen: Zum einen wird das Ereignis durch die Nähe direkter (mit)erlebt als noch in der *Schlossfassung*, zum anderen rücken weitere

²¹⁰ Gaechtgens 1991, 103.

Personen verstärkt in den Mittelpunkt sowie der Kaiser näher an den Betrachter, was auf dem Holzstich in dieser Form nicht gegeben war – gleichzeitig wird das Geschehen wesentlich dynamischer erlebt als bei einer frontalen Ansicht.

Wie stark sich Bilder in das Gedächtnis des Rezipienten einbrennen und ihn prägen, zeigt gerade die *Friedrichsruher Fassung*. Noch bis in die heutige Zeit wird sie in vielen Schul- und Geschichtsbüchern abgebildet; teilweise ohne Erläuterung zu den Umständen ihrer Entstehung, eine kritische Hinterfragung der Abbildung oder gar der Angabe des Entstehungszeitpunkts des Gemäldes.²¹¹ Da es sich bei ihr um die einzig noch existierende Version nach dem Zweiten Weltkrieg handelt – von den ersten beiden, im Krieg zerstörten, Fassungen, existieren nur noch Schwarz-Weiß-Fotografien – wurde sie von späteren Generationen meist als Referenz zur Kaiserproklamation herangezogen, obgleich es sich nicht um die ‚offizielle‘ Version handelte, sondern, wie bereits ausgeführt, um ein (speziell auf ihn zugeschnittenes) Geschenk für Reichskanzler Bismarck. Den nachfolgenden Generationen wird somit ein Bild der Kaiserproklamation vermittelt, welches das Ereignis aus einer gänzlich anderen Sicht darstellt als es in Wirklichkeit stattgefunden hat und auch von den Zeitgenossen gesehen wurde – ja, sogar die komplette Lesart der ersten (natürlich ebenfalls verklärenden) Fassung borussisch neu interpretiert.

Die Einigung der Deutschen ist nicht länger Verdienst aller Deutschen, vielmehr bleiben vor allem die preußischen Protagonisten im Gedächtnis. Ein Kriegsminister Roon, der zweifelsohne großen Anteil an dem siegreichen Feldzug über Frankreich hatte, welcher der Kaiserproklamation fernbleiben musste, erscheint an prominenter Stelle und wird so gedanklich fest mit den Festivitäten verbunden. Françoise Forster-Hahn resümiert folgerichtig: „Ihre Inszenierung erzählt und reflektiert nicht nur, sondern formt Geschichte in Bildern“²¹² – und das bis in die heutige Zeit. Die *Friedrichsruher Fassung* bietet sich auf den ersten Blick zwar vermeintlich für eine Abbildung zu Lehrzwecken an, ist sie doch die einzige Version, von welcher es Farbaufnahmen gibt. Dennoch verklärt sie die Kaiserproklamation und stellt (unbewusst) eine bestimmte Lesart in den Vordergrund, welche besagt: Die Kaiserproklamation entstand nicht durch die Anstrengung und Zusammenarbeit aller deutscher Staaten, sondern war vor allem ein Verdienst des Kaisers und noch mehr seines Reichskanzlers Otto von Bismarck.

Es könnte nun eingewandt werden, die Kaiserproklamation sei ein Einzelfall und aufgrund ihrer hohen Bedeutung in der Kunst sowie der breiten Rezeption singulär. Sicherlich stellen Werners

²¹¹ Vgl. hierzu exemplarisch Jesse 2008, 20f.

²¹² Forster-Hahn 1993, 80.

Versionen hierzu einen Sonderfall dar. Dass sie hierbei nicht alleine stehen, wird die weitere Untersuchung zeigen. Es existieren durchaus einige weitere analoge Beispiele für dieses spezielle Geschichts- und Kunstverständnis im Kaiserreich sowie der zeitgenössischen und späteren Rezeption. Aufgrund der Bedeutung des Ereignisses sind die Proklamationsbilder jedoch wesentlich bekannter als andere Ereignis-/Historienbilder.

Auch Künstler selbst waren vor einer Irreleitung durch ‚Manipulation‘ der Geschichte in Kunstwerken durch ihre Kollegen nicht gefeit: So malte Feodor Dietz²¹³ den Herzog von Coburg im Jahr 1849 beim Beschuss des Schiffes Christian VII. [sic].²¹⁴ Werner berichtet, dass er selbst erst 1871 durch seinen Kollegen Bleibtreu erfuhr, dass der Herzog bei dieser Schlacht gar nicht anwesend gewesen sein soll.²¹⁵ Es kann sich bei der Darstellung auf Ereignisbilder also um eine dezente Manipulation oder gar eine komplette Umschreibung des Geschehens handeln. Es existieren allerdings auch Darstellungen zeitgenössischer Ereignisse, bei denen eine offensichtliche Verklärung und Überhöhung des Sujets stattfindet, wie das folgende Beispiel zeigen wird: Ein Werk, welches die Kaiserproklamation wiedergibt, aber weder Authentizität suggerieren soll, noch als Ereignisbild im eigentlichen Sinne bezeichnet werden kann.

²¹³ Feodor Dietz (1813–1870) war ein deutscher Maler. Seine Spezialität waren Schlachtengemälde.

²¹⁴ Es handelte sich bei dem Schiff um Christian VIII. Vgl. Salewski 2002, 33ff.

²¹⁵ Vgl. Werner 1913, 20f.

2.3 Wislicenus und die Kaiserpfalz

Eine gänzlich andere Umsetzung einer Wiedergabe der Kaiserproklamation liefert die Kaiserpfalz in Goslar. Der preußische Kultusminister Paul Ludwig Adalbert Falk ließ im Jahr 1876²¹⁶ einen Wettbewerb ausschreiben, mit dem Ziel, die Kaiserpfalz neu auszumalen. Bereits ein Jahr zuvor wurde diese von Wilhelm I. und dessen Sohn besichtigt. Ersterer setzte sich wohl für eine Restaurierung ein, welche er auch mit finanziellen Mitteln unterstützte, da der Bau stark verfallen war und sogar ein Abbruch diskutiert wurde.²¹⁷ Die Restaurierung des Gebäudes begann bereits 1871, nachdem am 24. Oktober 1870 eine Depesche an König Wilhelm geschickt wurde, in welcher die Stadt anbot, die Kaiserpfalz könne als ein Denkmal des (zu diesem Zeitpunkt noch nicht gegründeten) Deutschen Kaiserreiches sowie Zeuge des mittelalterlichen Kaiserreiches fungieren.²¹⁸ Im März des Jahres 1875 wurde schließlich ein Gesuch von der Landrostei Hildesheim (als zuständige Behörde) an den Oberpräsidenten in Hannover gerichtet, in welchem der Vorschlag geäußert wurde, die Kaiserpfalz reicher auszuschnücken.²¹⁹

Während des Mittelalters wurden in der Goslarer Pfalz Reichstage abgehalten sowie Friedrich II. die Reichsinsignien überreicht. In der Tradition der Kaiserherrlichkeit des Mittelalters wollte Wilhelm I. nun auch seine Regierung sehen. Es wurde eine Verbindung zwischen dem ersten und dem zweiten deutschen Kaiserreich angestrebt und explizit dargestellt, da das Gebäude gerade in diesem Zusammenhang symbolträchtig genutzt werden konnte. Diese Möglichkeit erkannte auch die Landrostei Hildesheim. Im Gesuch von 1875 schreibt sie, dass dort „[...] von 1050 bis 1253 zehn oder elf nacheinanderfolgende deutsche Kaiser für längere oder kürzere Zeit Hoflager hielten“ und sie „nach dem glorreichen Wiedererstehen Deutschlands, eine ganz besondere Beachtung“²²⁰ verdiene.

²¹⁶ Frank Büttner schreibt von der Ausschreibung des Wettbewerbs im Jahr 1874 [sic]. Vgl. Büttner 2002, 43.

Monika Flacke datiert die Entstehungszeit hingegen auf 1873–1879 [sic]. Vgl. Flacke 1998, 110.

²¹⁷ Vgl. Gehrecke 1987, 46.

Der Anstoß der Restaurierung wurde in Folge dieses Besuches dem Kronprinzen zugeschrieben. Erhaltene Akten bestätigen jedoch eine beabsichtigte Restaurierung bereits vor dem Besuch des Kaisers und seines Sohnes sowie König Georg V. von Hannover als Initiator einer angedachten Restaurierung. Vgl. Arndt 1976, 7.

Dieser eignete sich propagandistisch jedoch nicht gut als Stein des Anstoßes für eine Restaurierung, da er im Deutschen Krieg keine Neutralität wahrte, sondern sich der Seite der Mittelstaaten gegen Preußen anschloss. Nach der Kapitulation und Annexion Hannovers durch Preußen musste sich der König im Jahr 1866 ins Exil nach Österreich begeben, wo er 1878 starb. Bis zu seinem Tod gab er die Ansprüche auf das Königreich Hannover nicht auf und ließ ab 1867 gar eine Privatarmee aufstellen, welche während eines etwaigen deutsch-französischen Krieges gegen Preußen kämpfen sollte.

²¹⁸ Vgl. Büttner 2002, 43.

²¹⁹ Vgl. Arndt 1976, 7.

²²⁰ Zitiert nach ebd., 104.

Der eingangs erwähnte Besuch des Kaisers ist im Zwickelfeld über der Ausgangstür dargestellt, direkt neben einem Fresko des auferstandenen Barbarossa.²²¹ Es wird nicht nur beim Verlassen des Gebäudes nochmals an Wilhelm als vermeintlichen Initiator der Ausmalung erinnert, sondern ebenfalls ein direkter Bezug zu dem mittelalterlichen Stauferkaiser hergestellt – ein Programm, welches sich durch die gesamte Ausmalung der Kaiserpfalz zieht. Daneben ist die märchenhafte Erweckung Dornröschens wiedergegeben. Durch diese Gegenüberstellung wird der Gedanke, der bereits im angrenzenden Barbarossabild angedeutet wurde, nochmals aufgenommen und verstärkt. Wilhelm I. erlöst – gleichsam wie der Prinz Dornröschen – das Deutsche Reich aus seinem Schlaf und führt es hin zu alter Herrlichkeit.²²² Dieser kleine, exemplarische Zyklus zeigt bereits, was die vordringliche Intention der Auftraggeber war, welche sich im gesamten Bildprogramm fortsetzt. Es wird eine direkte, unmittelbare Verknüpfung von gegenwärtiger Politik mit der Geschichte des Deutschen Reiches (und der vergangenen Politik) angestrebt: „Für das Mittelfeld über dem Thron ist eine Darstellung der Proklamation des deutschen Kaiserreiches 1871 in Aussicht genommen. Für die übrigen Wandflächen ist die Wahl von Gegenständen aus der Epoche der deutschen Geschichte von 1050 bis 1253 n. Chr. wünschenswerth.“²²³

Das Thema der Ausmalung war somit bereits von der Kommission festgelegt und wurde nicht durch den Künstler selbst bestimmt. Gleichwohl blieben den Bewerbern in der Wahl ihrer Motive aus der Zeit von 1050–1253 vergleichsweise viele Freiheiten, ebenso wurde die restliche Ausmalung der Pfalz offengehalten. Lediglich das Sujet des Hauptbildes wurde explizit festgelegt. Durch den besonderen Stellenwert der Kaiserpfalz für die deutsche Geschichte (und das schlussendlich ausgewählte und noch zu erörternde Bildprogramm der Wände des Kaisersaals) verschmelzen Gebäude und Malerei zu einem Symbol für das deutsche Kaisertum. Das Bildprogramm erhält durch die Ausführung als Fresko eine Verbindung mit dem Bau, an den es als Wandmalerei auch räumlich gebunden ist. Kunstwerk und Gebäude bilden eine Einheit und verstärken und bedingen so die jeweilige Aussage und Bedeutung.²²⁴

Hermann Wislicenus²²⁵ setzte sich mit seinem Entwurf zur Ausgestaltung der Kaiserpfalz gegen elf Mitbewerber durch. Obgleich die Entscheidung für ihn nicht ohne Kritik blieb, erhoben weder

²²¹ Vgl. Jordan 1902, 31.

²²² Vgl. Arndt 1976, 303.

²²³ Ebd., 108.

²²⁴ Eine ähnliche Bedeutungsüberhöhung konnte bereits bei der Preußischen Ruhmeshalle beobachtet werden. Im vorliegenden Beispiel wird jedoch durch das Gebäude als Bildträger dessen Geschichte miteinbezogen und gibt dem Bildprogramm einen Teil seiner Bedeutung und Legitimation bzw. verstärkt diese Punkte.

²²⁵ Wislicenus war Professor an der Kunstakademie Düsseldorf. Vor allem Künstlern aus Düsseldorf und Berlin wurden staatliche Aufträge verliehen, was der Kunsthistoriker Adolf Behne direkt darauf zurückführt, dass diese beiden Städte

der Kaiser noch das preußische Kultusministerium Einspruch, so dass der Auftrag am 8. März 1878 an den Künstler vergeben wurde.²²⁶ Die Ausmalung dauerte über 20 Jahre (von 1877 bis 1897) an. Das Hauptfresko ist Teil eines großen Programms, welches die gesamten Wände des Kaisersaals ausfüllt und muss folglich auch in dessen Kontext gesehen werden. Auf die weiteren Wandmalereien soll aufgrund des Umfangs jedoch nur zur Erläuterung und zum Verständnis eingegangen werden und zunächst eine Einzeluntersuchung des Hauptbildes erfolgen.²²⁷

*Die Wiedererstehung des Deutschen Reiches*²²⁸ (Abb. 11) entstand zwischen 1880 und 1882 mit einer Gesamtgröße von 7,10 x 7,20 m. Sie bildet den Hauptteil des großen Bildprogramms, in welchem vornehmlich Szenen aus der Geschichte Deutschlands wiedergegeben werden. Im Gegensatz zu Anton von Werners Darstellung der Kaiserproklamation, wählte Wislicenus die Form der Allegorie für seine Ausführung. Hierdurch fällt es nicht unter die eingangs herangezogene Definition eines Ereignisbildes nach Hager, da nicht in „berichtender Schilderung“²²⁹ abgebildet wird.

Mittig befindet sich ein großes, nach oben abgerundetes Bildfeld, flankiert von zwei kleineren Bogenfeldern. Getrennt werden diese von zwei großen Säulen, die eine Scheinarchitektur bilden. Im Hauptfeld sind zentral der berittene Kaiser Wilhelm I. und Kronprinz Friedrich Wilhelm zu sehen. Letzterer bleibt versetzt etwas hinter seinem Vater zurück. Diese Szene soll wohl die Erblichkeit der Kaiserwürden verdeutlichen, welche im rechten Feld durch die Darstellung der Kaiserin sowie der Kronprinzessin und ihrem Sohn, dem späteren Wilhelm II., nochmals verstärkt wird. Doch auch wenn das Fresko eine Apotheose auf das Deutsche Kaiserreich, Preußen und insbesondere das Haus Hohenzollern darstellt, werden die historischen Voraussetzungen der Proklamation aufgenommen und umgedeutet. In den beiden Seitenbögen befinden sich verschiedene Fürsten, wie etwa Johann von Sachsen oder Ludwig II. von Bayern, welcher dem Kaiser eine (fiktive) Reichskrone entgegenhält. Ludwig II. war, wie bereits aufgezeigt wurde, nicht persönlich bei der Proklamation zugegen, ferner existierte die abgebildete Krone nicht und war somit weder bei der Proklamation vorhanden noch später im Besitz des Deutschen Kaiserreiches.²³⁰ Der bayerische König ließ zudem

dem preußisch-deutschen Nationalgefühl am nächsten gestanden hätten. Vgl. Behne 1913, 584.

²²⁶ Vgl. Gehrecke 1987, 46.

²²⁷ Eine umfassende Untersuchung bietet Arndt 1976. Vgl. zur Anordnung der Bilder im Saal sowie deren Sujets ebd. 17–23.

²²⁸ Hermann Wislicenus: Triptychon mit der Apotheose des Deutschen Kaiserreiches, 1880–1882, Fresko, 710 x 720 cm, Kaiserpfalz (Kaisersaal), Goslar.

²²⁹ Hager 1939, 2.

²³⁰ Die Reichskrone des Heiligen Römischen Reiches befand sich zusammen mit den anderen Kleinodien in Wien.

lediglich seinen Abgesandten einen – von Bismarck diktierten – Brief überreichen, in welchem er, stellvertretend für die deutschen Fürsten, Wilhelm I. die Kaiserwürde antrug. Dennoch liefert insbesondere die gewählte Form der Allegorie die Möglichkeit, diese fiktiven Elemente darzustellen, ohne den Betrachter zu verwirren oder ihn zu veranlassen, das gezeigte Ereignis in Zweifel zu ziehen.

Es ist als ein symbolischer Akt zu verstehen, wenn Ludwig II. dem Kaiser die vermeintliche Reichskrone anreicht. Diese besitzt ebenfalls Symbolcharakter: Mit der Reichskrone des Heiligen Römischen Reiches – an welcher die abgebildete Krone angelehnt ist – wurden die Könige und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gekrönt. Zugleich zeigt sich die Macht Preußens, wenn der mächtigste deutsche Fürst (außerhalb Preußens) dem preußischen König die Krone anträgt, bildlich festgehalten und sichtbar für jeden Besucher wie auch die Nachwelt. Im Gegensatz zu den preußischen Vertretern, insbesondere jenen des Hauses Hohenzollern, nehmen die übrigen deutschen Fürsten einen vergleichsweise kleinen und unbedeutenden Platz ein. Wie in Werners späteren Versionen der Kaiserproklamation steht hier (aus ähnlichen Gründen, auf die später noch eingegangen wird) nicht mehr die deutsche Einheit im Vordergrund, sondern vielmehr die herausragende Rolle Preußens und der Hohenzollern. So ist auch die Darstellung Ludwigs II. nicht als Ehrung des Bündnispartners, sondern vor allem als Hervorhebung der Macht Preußens zu sehen.

Es handelt sich bei dem Fresko de facto nicht um die Darstellung der Kaiserproklamation, sondern um eine Apotheose auf das Kaiserreich, von welcher ein Teil aus Elementen der Proklamation gebildet wird. In der Folge wird auch kein singuläres Ereignis dargestellt. Durch die Form der Apotheose wird eine zeitlose Aussage getroffen, die sich sowohl auf die Vergangenheit als auch auf Gegenwart und Zukunft bezieht. Es stellt sich die Frage, wieso dennoch Wislicenus' Entwurf ausgewählt wurde, denn in der Ausschreibung wurde explizit eine Darstellung der Kaiserproklamation in Aussicht genommen. Es ist jedoch anzunehmen, dass eine solch rigorose Unterscheidung von den Zeitgenossen nicht vorgenommen wurde, da Komponenten der Proklamation durchaus auftauchen und diese somit als wichtiger Bestandteil des Kunstwerkes gewertet werden kann.

Zur Rechten des Kaisers und dessen Sohn ist die, auch in der *Friedrichsruher Fassung* auftauchende Trias Bismarck, Roon, Moltke zu sehen, ohne die – militärisch und politisch – das Kaiserreich nicht hätte entstehen können.²³¹ Besonders Bismarcks Rolle als ‚Baumeister des Reiches‘ wird hervorgehoben: Er steht vor den beiden anderen Figuren, mit einem Hammer legt er den

²³¹ Und zwar noch vor der Fertigstellung der *Friedrichsruher Fassung*!

Grundstein für das neue Kaiserreich, welches durch einen Säulensockel symbolisiert wird. Die Darstellung Bismarcks als Schmied der Deutschen Einheit ist ein durchaus geläufiger Topos zur Zeit des Deutschen Kaiserreiches.²³² So wurde beispielsweise Guido Phillip Schmitts²³³ Bild *Der Schmied der deutschen Einheit*²³⁴ (Abb. 12) oftmals reproduziert und rezipiert und kann als eine der populärsten Versionen dieser Darstellungen gelten. Sie stellt gleichzeitig eine Erweiterung des Sujets dar und stellt explizit Bismarck in den Vordergrund. Der Reichskanzler ist in einer Schmiedeschürze zu sehen. In der rechten Hand hält er einen Schmiedehammer, während er mit der linken Hand der Personifikation der *Germania* ein Schwert überreicht, auf welchem das Wort *unitas* eingraviert ist. *Germania* ist mit einem langen weißen Kleid sowie einem Brustpanzer bekleidet. Auf dem Kopf trägt sie eine Pickelhaube mit Adlerfigur, einen Helm der *Gardes du Corps*²³⁵. Bismarck überreicht der gerüsteten *Germania* das Schwert. Er wird hierdurch als derjenige dargestellt, der die Einheit des Deutschen Reichs ermöglichte und diesem die Mittel für den erfolgreichen Feldzug gegen Frankreich in die Hand gab. Moltke und Roon sind zu dieser Zeit nicht mehr abgebildet, obgleich auch sie entscheidenden Anteil am siegreichen Krieg sowie der Einigung der deutschen Staaten hatten. Der Fokus in der Betrachtung und Bewertung der Verdienste während der Gründungszeit hat sich einmal mehr verschoben und konzentriert sich nun verstärkt auf Bismarck.²³⁶

Der Trias des Freskos in der Kaiserpfalz gegenübergestellt befinden sich (auf der anderen Seite des Kaisers) die Personifikationen des Elsaß' und Lothringens nebst dem Prinzen Friedrich Karl, welcher die entscheidenden Schlachten 1870/1 zur Annektierung der beiden Gebiete gewann. Für viele Deutsche stellte die Rückgewinnung des Elsaß' und Lothringens eine Korrektur der Geschichte und von altem Unrecht dar, nachdem die Gebiete 1674/81 von Ludwig XIV. unterworfen wurden. So lässt sich an dieser Stelle wiederum ein Verweis auf die Vergangenheit finden und damit gleichsam eine (gerechtfertigte) Wiederherstellung der alten Ordnung und Rückkehr zu vergangener Größe.²³⁷

Legitimiert werden diese Punkte darüber hinaus durch eine Vision der bedeutendsten Herrscher des Mittelalters im oberen Bereich des Bildes. Hier sind Ludwig der Deutsche, Otto I., Karl der Große,

²³² Es findet sich unter anderem sowohl auf Gemälden als auch als Motiv für Briefmarken, Stiche oder in Form von Statuen.

²³³ Guido Phillip Schmitt (1834–1922) war ein deutscher Maler.

²³⁴ Guido Phillip Schmitt: *Der Schmied der deutschen Einheit*, um 1895, Öl auf Leinwand, verschollen.

²³⁵ Es handelt sich hierbei um ein, 1740 von Friedrich II. ins Leben gerufene, Kürassierregiment. Der *Gardes du Corps* war während des deutsch-französischen Krieges allerdings in nur wenig Kampfhandlungen verwickelt.

²³⁶ Vgl. hierzu Kapitel 6.3 *Kaiser oder Kanzler-Kult? Kunst als Ausdruck politischer Sehnsüchte der Bevölkerung*.

²³⁷ Die Annexion der beiden Gebiete stellte eine große Streitfrage dar. So wollte Bismarck zunächst nur das Elsaß annektieren, gab jedoch schließlich dem Drängen des Generalstabs nach, dem Deutschen Reich beide Gebiete einzuverleiben. Vgl. Ritter 1972, 93f.

Heinrich I., III. und IV., Konradin, mittig Königin Luise²³⁸, Friedrich I. Barbarossa, Rudolf I. sowie Maximilian I. dargestellt. Friedrich I. Barbarossa verweist mit seiner Rechten auf den Nachfolger dieses Herrscherreigens: Kaiser Wilhelm I. In dem darüber befindlichem Bogen zeigen die preußischen Herrscher, wie etwa Friedrich I.²³⁹ die Tradition des Hohenzollernhauses und dessen Prädestination als Herrschergeschlecht.²⁴⁰ Folgerichtig ist in der Mitte dieser Reihung das Wappen Preußens, flankiert von zwei Friedensengeln,²⁴¹ zu sehen.

Weitere Allegorien und Personifikationen wie etwa der *Rhein*, die *Sage* oder ein *Gefallener* bevölkern das Bild. Der *Gefallene* steht als Erinnerung stellvertretend für die Kriegsoffer, welche die Einigung der deutschen Staaten durch den Einsatz ihres Lebens für das deutsche Volk und Vaterland erst ermöglichten. Mit ihm wird diesem/ihrem Opfer Anerkennung gezollt. Gerade der Rhein war ein wichtiges Symbol für große Teile der Bevölkerung: Durch den Sieg über Frankreich und der Gründung des Kaiserreiches war er nun nicht mehr länger die deutsche Grenze, sondern ein deutscher Strom. Mit dieser durchaus geläufigen Anspielung sollte ein Nationalgefühl innerhalb des Volkes geweckt werden. Die *Sage* zusammen mit dem Kyffhäuser-Raben wiederum verweist auf die bekannte Sage der Bergentrückung Friedrichs I. Barbarossa²⁴². Hiernach zog er sich in eine Höhle des Kyffhäuser-Berges²⁴³ zurück, um dort mit seinem Gefolge zu verharren, bis er in der Stunde höchster Not zur Rettung Deutschlands wieder gebraucht würde. Sobald keine Raben mehr den

²³⁸ Luise Auguste Wilhelmine Amalie (1776–1810) wurde durch ihren frühen Tod stets als jung und schön in den Gedanken der nachfolgenden Generationen in Erinnerung behalten. Vgl. Münkler 2010, 257f.

Gemäß dem *Luisen-Mythos* nahm sie als Stellvertreterin für ihr Land und Volk die Demütigungen durch die Franzosen nach deren Sieg über Preußen im Jahr 1807 auf sich. Aufgrund dieser Erniedrigungen soll sie schließlich an gebrochenem Herzen gestorben sein. Vgl. Angelow 2006, 244.

In der Bevölkerung erfuhr sie eine große Verehrung. Vgl. Arndt 1976, 82–87; Kaul 2007, 743f.

Vgl. zum *Luisen-Mythos* Förster 2001; Demandt 2003.

²³⁹ Unter dessen Herrschaft das Herzogtum Preußen im Jahr 1701 zum Königreich wurde. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.2 *Die Zeughausfassung*.

²⁴⁰ Vgl. Arndt 1976, 179–182.

Nicht nur Wilhelm I. wurde in der Nachfolge bekannter historischer Personen gezeigt – seine Mutter übernahm im Kontext christlicher Bildschemen die Rolle der Maria. Aus dem Jenseits noch wacht sie über ihren Sohn und dessen Reich. So existiert beispielsweise eine Standfigur, in der sie den jungen Prinzen gleich dem Jesuskind in den Armen hält. Vgl. Kaul 2007, 743f.

²⁴¹ Welche die friedlichen Absichten und die Saturiertheit des Kaiserreiches darstellen sollen. Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*.

²⁴² Bis ins 16. Jahrhundert nahmen Kaiser Friedrich II. und teilweise auch Karl der Große diesen Platz ein. Vgl. Koch 2016, 33f.

Zum *Barbarossa-Mythos* vgl. Kaul 2007; Münkler 2010, 37–69.

In Anlehnung an Friedrichs I. Beinamen, ‚Barbarossa‘, wurde Wilhelm I. oftmals als ‚Barbablanca‘ bezeichnet, um eine eindeutige Parallele zwischen den beiden Kaisern herzustellen. Dieser Name wurde ihm laut Monika Arndt allerdings erst posthum verliehen, auch wenn Vergleiche und Parallelen zwischen beiden Kaisern bereits zu Lebzeiten Wilhelms I. (auch vor Gründung des Kaiserreiches) gezogen wurden. Vgl. Werner 1896, 14; Arndt 1978, 67f.

²⁴³ In manchen Versionen ist auch vom Trifels, dem Untersberg oder dem Aetna die Rede.

Berg umfliegen ersteht er wieder auf, um Deutschland zu altem Ruhm zu führen. So schreibt der Dichter Friedrich Rückert in seinem 1817 veröffentlichten Gedicht:

Der alte Barbarossa, / Der Kaiser Friederich, / Im unterirdischen Schlosse / Hält er verzaubert sich. /
Er ist niemals gestorben, / Er lebt darin noch jetzt; / Er hat im Schloß verborgen / Zum Schlaf sich
hingesezt. / Er hat hinabgenommen / Des Reiches Herrlichkeit, / Und wird einst wiederkommen, /
Mit ihr, zu seiner Zeit.²⁴⁴

Wilhelm I. wird nun in der Nachfolge der Staufer und insbesondere Barbarossas stehend gezeigt. Es ist bezeichnend, dass auf dem Wandbild *Barbarossa erwacht* der Staufer die Gesichtszüge des Hohenzollernkaisers trägt. Der Kaiser des Zweiten Deutschen Kaiserreiches wird als wiedererstandener Barbarossa propagiert. Er führt die Deutschen in ein neues Zeitalter des Friedens und der Herrlichkeit – ein Motiv, welches ebenfalls in den Friedensengeln aufgenommen wird und sich, wie noch aufgezeigt wird, ebenfalls in der Gestik des Kaisers auf dem Hauptbild erkennen lässt.²⁴⁵ Wie leicht die Darstellung als neuer Heilsbringer bei Bedarf jedoch übertragen werden kann, zeigt sich an des Kaisers Enkel: Auch auf Wilhelm II. wird der Barbarossa-Mythos nach dessen Amtsantritt bezogen. So schreibt Edmund Henoumont in seinem *Prolog der Phantasie*, welcher in einem Festspiel in Düsseldorf 1891 aufgeführt wurde:

Drum, Dich, den edlen Kaiser zu begrüßen, / Die Stadt hat mich, die Phantasie, erwählt, / Es möge
meines luft'gen Schleiers Fließen / Im Bilde zeigen, was ihr Herz beseelt. / Vom einst'gen Reich in
Barbarossa's Tagen, / Wo deutscher Glanz und deutsche Macht gepaart, / Mein Schleier soll die weite
Brücke schlagen / Zu unserer glanzvoll mächt'gen Gegenwart.²⁴⁶

Max Jordan notiert, dass „der alte Reichsadler, umgeben von den Gestalten des Rheines und der Sage mit den Kyffhäusern, [...] die Erfüllung der alten Verheissung andeuten“²⁴⁷. Hieran kann klar herausgelesen werden, dass das Kaiserreich in einer langen Tradition gesehen wird und sich durch diese legitimiert. Eine Anspielung auf die Prädestination der Gründung des Deutschen Kaiserreiches und den Sieg über Frankreich fand sich bereits im ersten Proklamationsbild Werners durch die Darstellung der Deckenmalerei, wenn auch wesentlich subtiler. Dennoch war diese Komponente den Zeitgenossen offenbar wohl bekannt und wurde auch einige Jahre nach der Kaiserreichsgründung noch aufgegriffen. Anton von Werner selbst spricht diese Vorherbestimmung des Hohenzollerngeschlechts in einer Rede aus dem Jahr 1887 an: „Nahezu fünf Jahrhunderte hindurch

²⁴⁴ Rückert 1817, 270.

²⁴⁵ Eine große Anzahl bildender Kunstwerke stellt Wilhelm I. in die Nachfolge Barbarossas. Beispiele hierfür wären die Berliner Siegessäule (1871), die Fassade des Erfurter Rathausneubaus (1876; auch im Inneren des Gebäudes wurde auf die Vorgänger Wilhelms I. Bezug genommen) oder das Kyffhäuserdenkmal (1896).

²⁴⁶ Henoumont 1891, 7.

²⁴⁷ Jordan 1902, 31.

haben die Hohenzollern bis jetzt rastlos gearbeitet, gesorgt und gemüht, aus Pflichtgefühl gegen den Staat, den zu schaffen ihre Aufgabe war [...].“²⁴⁸

An dieser Stelle muss nochmals erwähnt werden, wie wichtig die Einbeziehung des Raumes sein kann. In der Goslarer Kaiserpfalz wird gerade durch das geschichtsträchtige Gebäude die Botschaft von Kontinuität und Legitimation verstärkt. Bereits bei der *Zeughausfassung* waren der Raum und die weiteren Gemälde für das Gesamtkonzept von großer Wichtigkeit. In der Wandmalerei geht die Symbiose zwischen Bild und Raum noch weiter. Das Kunstwerk ist auf die Wand des Raumes gemalt – welcher somit zugleich Bildträger ist. Auch das Umfeld wurde entsprechend eingerichtet. Prinz Carl ließ testamentarisch verfügen, dass nach seinem Tod ein aus der Zeit Heinrichs IV. stammender und seit 1820 in seinem Besitz befindlicher Thron unter der Apotheose aufgestellt wird; der sogenannte *Kaiserstuhl*. Dieses Vorhaben wurde im Jahr 1883 ausgeführt: Eine bis dahin als Ersatz dienende, hölzerne Nachbildung wurde durch den Thron aus dem Nachlass des Prinzen ersetzt.²⁴⁹ Ein leerer Thron fungiert traditionell als Platzhalter für einen abwesenden Herrscher.²⁵⁰ Im vorliegenden Fall geht seine Bedeutung jedoch noch tiefer, da der leere Thron nun von Wilhelm I. (und seinen Nachkommen) eingenommen wird. Er ist somit der Nachfolger der großen Herrscher und wird zugleich in der jahrhundertealten Tradition der deutschen Kaiser des Heiligen Römischen Reiches gezeigt. Von einigen Zeitgenossen wurde er jedoch offenbar wiederum vorrangig mit Frankreich als Feindbild assoziiert: „Ein gütiges Schicksal hat dies ehrwürdige Denkmal deutscher Vergangenheit vor dem Untergange bewahrt mit dem es zur Zeit der französischen Herrschaft bedroht war.“²⁵¹

Es war nicht das erste Mal, dass die Hohenzollern mithilfe alter Möbel oder Insignien in der Herrschaftstradition und Nachfolge eines alten Geschlechts gezeigt wurden. Schon bei der Eröffnung des ersten Deutschen Reichstages am 21. März 1871 ließ Kronprinz Friedrich Wilhelm den gleichen, sich seinerzeit noch im Besitz von Prinz Carl befindlichen, Thron als Sitz für seinen Vater heranschaffen. Vorher zog er zudem Erkundigungen ein, ob die Rückgabe der kaiserlichen Insignien und Kronjuwelen aus Wien möglich sei. Nach der (zu erwartenden) Absage der Habsburger

²⁴⁸ Werner 1896, 15.

²⁴⁹ Vgl. Schoch 1975, 186; Arndt 1976, 67.

²⁵⁰ Vgl. Fleckner 2011, 424.

²⁵¹ Akte im Goslarer Stadtarchiv, RR I, 3, 12; laut Notiz am 14.4.1882 eingefügt.

musste er diesen Plan jedoch wieder verwerfen.²⁵² In der Deckengestaltung der Goslarer Kaiserpfalz lässt sich ebenfalls eine Anknüpfung an vergangene Zeiten wie auch eine Verbindung mit der Gegenwart mithilfe von Kleinodien und Symbole finden. Neben aufgehängten Wappenschildern der deutschen Länder und Hansestädte sind acht Medaillons dargestellt: Die fiktive Reichskrone von 1871, die Insignien aus dem Schatz des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation, die vier Evangelistensymbole mit dem Lamm Gottes und der Siegesfahne sowie das Reichswappen von 1871.²⁵³ Diese Mittelalterrezeption ist in der Kunst des Kaiserreiches keineswegs unüblich:

In diesem Zusammenhang ist zu berücksichtigen, daß in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Kunst und Architektur der ‚Historismus‘ führend war, der ganz bewußt Formen und Elemente historischer Stile verwertete, um einen inhaltlichen und kulturellen Zusammenhang zwischen dem zitierten historischen (Bau)Werk und neuen Kunstwerk bzw. Neubau zu schaffen. Mit Hilfe der Architektur und der bildenden Kunst konnten so nichtverbale, visuelle Zusammenhänge geschaffen werden, die für den Künstler und dessen Auftraggeber zur Verbreitung bestimmter Ideologien und zur Erzielung eines angestrebten Images von Bedeutung waren. Diese ‚visuelle Sprache‘ beruhte im wesentlichen auf kulturellen und historischen Stereotypen und wandte sich vor allem an ein Publikum hohen und mittleren Bildungsstandes. Gleichzeitig wurden dabei auch Erinnerungen an historische Gestalten wachgerufen, die für den beabsichtigten Zusammenhang waren [...]. Geschichtliche Vorgänge wurden zu leicht faßbaren Begriffen und ‚Bildern‘ vereinfacht, entsprechend bildnerisch gestaltet und in den Dienst der Gegenwart gestellt.²⁵⁴

Die Botschaft der Tradition nimmt auch der darüber gemalte, einköpfige Reichsadler von 1871 auf: „Infolge der Herstellungsarbeiten an der alten Kaiserpfalz wurde eins der wenigen Kunstwerke, welche Zeugen der mittelalterlichen Reichsherrlichkeit gewesen sind [...] uns wieder in Erinnerung gebracht.“²⁵⁵

Schon vor der Gründung des Kaiserreiches verwies der Kronprinz gegenüber seinem Vater auf die vermeintliche Prädestination der Hohenzollerndynastie als Kaisergeschlecht. In seinem Kriegstagebuch berichtet er am 17. Januar 1871, wie er dem König gegenüber argumentiert: „Nun redete ich ihm allen Ernstes gut zu, indem ich auf unsere Hausgeschichte hinwies und kurz schilderte, wie aus dem Burggrafentum die Kurwürde und aus dieser die Krone entstanden sei [...].“²⁵⁶ Dieses Prinzip der geschichtlichen Legitimation wurde schließlich auf die deutschen Herrscher vor den Hohenzollern ausgeweitet, um so eine lange Tradition herzustellen. Gerade die Kaiser Heinrich III. und Heinrich IV. waren für die Goslarer Kaiserpfalz und ihren Stellenwert von enormer Bedeutung: Ersterer begründete sie, während letzterer vermutlich dort geboren wurde. Es wurde deshalb im

²⁵² Vgl. Schoch 1975, 186; Arndt 1976, 67f; Müller 2013, 126.

²⁵³ Vgl. Arndt 1976, 66.

²⁵⁴ Meyer-Maril 2006, 76.

²⁵⁵ Ebd., 76.

²⁵⁶ Meisner 1926, 337.

Jahr 1882 geplant, diese beiden Kaiser als Reiterstatuen zur Erinnerung vor dem Bau zu verewigen. 1889, also ein Jahr nach dem Tod Wilhelms I., wurde dieser Plan jedoch wieder verworfen. Nun sollte, wie innerhalb der Pfalz, ein direkter Bezug zwischen Geschichte und Gegenwart geschaffen werden, statt lediglich die Tradition zu zeigen – und zwar in Form von Reiterbildnissen Wilhelms I. und Barbarossas.²⁵⁷ Dieser Plan wurde schlussendlich von 1899-1902 realisiert.²⁵⁸

Gleichwohl das Gesamtwerk/-programm aufgrund seiner Komplexität für Bürger von mittlerer und höherer Bildung konzipiert gewesen sein mag, konnten die gewünschten Kernaussagen auch von Untertanen mit geringerer Bildung problemlos verstanden werden – wenngleich das Werk möglicherweise nicht in seiner gesamten Vielschichtigkeit nachvollzogen wurde. Der Eindruck, welchen das Fresko auf viele Zeitgenossen machte, kann an Jordans Beschreibung ersehen werden:²⁵⁹

Als der Auserwählte des Herrn [...] geleitet von seinem ritterlichen Sohne; ihnen zur Seite stehend Bismarck, der gewaltige Baumeister des neuen Reichs, mit Hammerschlag den Grundstein der neuen Reichsordnung weihend, und Moltke, der geniale Heerführer, der die Schlachten geschlagen [...] dahinter General von Roon und die Heerschar der siegreichen Fahnen.²⁶⁰

Es folgt eine Aufzählung und verherrlichende Beschreibung der vorherigen deutschen Kaiser, Wilhelms preußischen Vorgängern und schließlich der Bundesgenossen sowie die besondere Hervorhebung Königin Luises – deren Andenken durchaus bewusst als Mittel der Legitimation genutzt wurde. 1806/07 unterlag Preußen den französischen Truppen unter Führung Napoleons I. Im Juli 1807 bat Luise den französischen Kaiser um mildere Kapitulationsbedingungen, welche ihr jedoch verwehrt wurden. Dies wurde als große Ehrverletzung verstanden und der frühe Tod der Königin in der Folge von den Deutschen auf die Grausamkeit des ‚Franzosenkaisers‘ zurückgeführt. Im Jahr 1814 soll Generalfeldmarschall Blücher beim Anblick des soeben eroberten Paris gar gesagt haben: „Luise, du bist gerächt.“²⁶¹ Auch wenn sein Ausspruch historisch nicht belegt ist, zeigt bereits die Überlieferung, wie stark der Luise-Mythos in den Köpfen vieler Deutscher verankert war – und nicht zuletzt hierdurch in vielen Köpfen der Groll auf Frankreich seine Berechtigung hatte. Laut Philipp Demandt kannte „jeder vaterländisch erzogene Preuße nach 1871 [...] diese wahrhaft ‚legendäre‘ Szene, die bezeichnend für die Art und Weise war, wie Mythos zu Geschichte wurde“²⁶².

²⁵⁷ Vgl. Arndt 1976, 68.

²⁵⁸ Vgl. Mai 1997, 156.

²⁵⁹ Welcher selbst in der Jury saß, die den Entwurf für die Ausgestaltung der Pfalz auswählte.

²⁶⁰ Jordan 1902, 30.

²⁶¹ Kittel 1901, 808.

²⁶² Demandt 2003, 329.

Ähnlich verhielt es sich nun mit der neuerlichen Kriegserklärung aus Frankreich, welche durch die Emser Depesche ebenfalls als Affront der Franzosen gegenüber Deutschland gesehen wurde. Die Geschichte wiederholte sich in den Augen der Zeitgenossen, diesmal jedoch mit dem besseren (weil siegreichen) Ausgang für die Deutschen. Luise steht zudem stellvertretend für die Überwindung der Differenzen zwischen Nord- und Süddeutschland: Ihre Mutter entstammte der Herzogsfamilie aus Hessen-Darmstadt, Luise selbst wurde in Hannover geboren und verbrachte dort ihre Kindheit. Im Alter von zehn Jahren wurde sie zur weiteren Erziehung zu ihrer Großmutter nach Darmstadt geschickt, wo sie ihre Jugend verbrachte. In Frankfurt wohnte sie der letzten Kaiserkrönung des ‚alten Reiches‘ bei und war die Mutter des ersten Kaisers des ‚neuen Reiches‘. Königin Luise konnte als Bindeglied zwischen den verschiedenen deutschen Staaten gesehen werden und wurde oftmals solcherart dargestellt.²⁶³ Sie erscheint nicht nur in der Mitte der großen Herrscher, sondern direkt über ihrem Sohn und ihrem Enkel. Die Monarchin wacht über die beiden und somit gleichsam über das Deutsche Reich.

Anton von Werner merkte gegenüber Wilhelm I. an, man habe vor der Reichsgründung nur „Bilder aus der deutschen Vergangenheit, wie z.B.: Conradin von Hohenstaufen, Heinrich IV., Luther, Götz v. Berchlingen u.a.m. gemalt [...], neuere deutsche Geschichte habe ja erst Seine Majestät gemacht“²⁶⁴. Für ihn stellte die Gründung des Deutschen Kaiserreiches den entscheidenden Wendepunkt der Historienmalerei dar. Die folgende Fülle an Ereignisbildern gibt seiner Einschätzung Recht. Es zeigt sich zugleich Werners Anpassungsfähigkeit an neue Begebenheiten. Diese ermöglichte es ihm, unter drei Kaisern und über mehrere Jahrzehnte hinweg ‚Hofmaler‘ zu bleiben.²⁶⁵ Rainer Schoch²⁶⁶ hält hierzu richtig fest:

Trotz der schmeichlerischen Absicht läßt diese Aussage etwas vom Wandel des bürgerlichen Geschichtsbewusstseins aufscheinen. Nach 1871 bedurfte es nicht mehr der großen Ereignisse und Gestalten aus der deutschen Vergangenheit, um die unerfüllten nationalen Hoffnungen in sie hineinzuprojizieren. Die Gegenwart wurde als die Erfüllung der Geschichte empfunden.²⁶⁷

²⁶³ Vgl. Münkler 2010, 273.

²⁶⁴ Werner 1913, 495.

²⁶⁵ Vgl. hierzu Kapitel 5.1 *Das Verhältnis der preußischen Staatsmänner zur Kunst und das Berliner Kunstleben ab 1871*.

²⁶⁶ Rainer Schoch (*1943) ist ein deutscher Kunsthistoriker.

²⁶⁷ Schoch 1975, 171.

Die Jahre um 1870/71 können also für Deutschland durchaus als Zäsur angesehen werden – nicht nur im politischen und gesellschaftlichen Kontext, sondern auch auf historischer und künstlerischer Ebene.

Ursprünglich plante Wislicenus, den Kaiser im Hauptbild mit gezogenem Degen abzubilden. Dieser untersagte ihm jedoch eine solche Darstellung, da sie ihm zu kriegerisch erschien. Er wünschte in anderer Pose verherrlicht zu werden – was vor allem im Rückblick darauf interessant ist, dass bei der Proklamation fast ausschließlich Angehörige des Militärs anwesend waren und das Kaiserreich nur durch den militärischen Sieg über Frankreich geschaffen werden konnte.²⁶⁸ Diese Komponente wird vor allem durch den *Gefallenen*, die Personifikation des Elsaß und Lothringen sowie Prinz Friedrich Karl aufgenommen. In der abschließenden Fassung erscheint der Kaiser nun mit der *pacifatore-Geste*. Diese zeigt ihn als friedfertigen Herrscher, welcher seine Hand schützend über den Grundstein des deutschen Reiches – in Form des Säulensockels – legt. In diesem Sinne sind auch die beiden Friedensengel zu lesen. Die Intention ist eindeutig: Das Kaiserreich soll als keine Bedrohung für seine europäischen Nachbarn und ohne weiteres Expansionsbestreben erscheinen. Dies steht auch ganz im Zeichen von Bismarcks Politik der Sättigung.²⁶⁹ Es handelt sich hiermit zwar nur um einen vergleichsweise kleinen ‚Eingriff‘, der jedoch die ursprünglich vom Künstler geplante Aussage des Bildes und vor allem des Kaisers vollständig ändert. Er erscheint hierdurch nicht als Kriegskaiser, sondern als Friedensbringer.

Offiziell war der Künstler für das Bildprogramm in Goslar verantwortlich. Aufgrund der Finanzierung durch die Regierung – sowie kleineren Änderungsbestimmungen – und vor allem des Ausschreibungstexts, können jedoch eindeutig eine bewusste Selbstdarstellung von Kaiser und Kaiserreich sowie ein erzieherischer Auftrag unterstellt werden. Gerade die explizite Verherrlichung des deutschen Kaisertums ist keineswegs selbstverständlich – schließlich lehnten Wilhelm I. und viele preußische Politiker die Kaiserwürde zunächst ab.²⁷⁰ Mittlerweile war das Reich jedoch Realität geworden, so dass auch seine Berechtigung gezeigt (und begründet) werden sollte und musste, damit es langfristig Bestand haben konnte. Durch die Verbindung zu den ehemaligen deutschen Herrschern (insbesondere zu Friedrich I. Barbarossa) wurde eine Möglichkeit der Legitimation für das Zweite Deutsche Kaiserreich erkannt, die durch die historische Einbettung in die Tradition

²⁶⁸ Vgl. Arndt 1976, 184.

²⁶⁹ Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*.

²⁷⁰ Vgl. Fehrenbach 1969, 28.

Deutschlands und seiner Monarchen gegeben werden konnte. Hierfür eignete sich gerade die Form der Apotheose anstelle eines Ereignisbildes hervorragend. Rückblickend schreibt Wilhelm I. gar:

Seit Friedrich dem Großen ist es immer klarer hervorgetreten, daß Preußens Beruf war, einmal Deutschland zu einigen, und die letzten umfassenden Erfolge räumten ein großes Hindernis aus dem Wege und beschleunigten in unerwarteter Weise dieses Ereignis.²⁷¹

Für das Streben nach geschichtlicher Legitimation des geeinten Deutschlands in der bildlichen Darstellung, ist die Ausmalung der Goslarer Kaiserpfalz kein Einzelbeispiel. Noch nach seinem Tod wurde Wilhelm I. in der Nachfolge mittelalterlicher Kaiser gezeigt, wie beispielsweise in der 1895 eingeweihten Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin oder dem von 1890-1896 errichteten Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf dem Kyffhäuser.²⁷² Besonders der beliebte Vergleich zwischen Barbarossa und Wilhelm I., die sogenannte *Barbarossa-Barbablanca-Typologie*, konnte einen sehr aktuellen politischen Bezug bilden. Barbarossas Auseinandersetzungen mit dem Papst wurden so beispielsweise direkt auf den sogenannten *Kulturkampf*²⁷³ übertragen. Der Stauferkönig geriet mehrmals in Konflikt mit dem Papst.²⁷⁴ Durch die Gegenüberstellung mit Wilhelm I. wurde sein Konflikt mit der katholischen Kirche in die Gegenwart transportiert.

Im Zyklus der Wandermalereien in Goslar wurden in den weiteren Bildern, zu denen *Friedrichs II. Hofhaltung in Palermo*, die *Krönung Heinrichs II. in Rom*, *Heinrichs III. Rückkehr aus Italien* sowie *Kaiser Heinrich IV. in Mainz* gehören, ebenfalls Bezüge auf die konfessionellen Auseinandersetzungen wie auch aktuelle tagespolitische Problematiken genommen. Es lassen sich hierdurch in der fast zwanzigjährigen Ausmalung tagesaktuelle Unterschiede in der Haltung gegenüber der katholischen Kirche finden. So musste die Abbildung Heinrichs vor Canossa der Darstellung des Einzugs *Kaiser Heinrichs IV. in Mainz* weichen und wurde an weniger prominenter Stelle als geplant wiedergegeben. Auch andere Szenen, welche im Streit mit der katholischen Kirche in Verbin-

²⁷¹ Berner 1906, 269.

²⁷² Vgl. Müller 2013, 131.

Vgl. zum Kyffhäuser-Denkmal Kapitel 6.2.2 *Das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin*.

²⁷³ Unter dem *Kulturkampf* wird die Auseinandersetzung zwischen dem Königreich Preußen (und später dem Deutschen Kaiserreich) und der katholischen Kirche verstanden. Zum Kulturkampf vgl. Clark 2003.

Bereits vor dem ‚preußischen‘ Kulturkampf begannen der badische und bayerische Kulturkampf (welcher bis 1990 andauerte). Vgl. Nipperdey 1995, 364–382; Becker 2010.

Ab 1878 lässt sich schließlich das Ende des (preußischen) Kulturkampfes absehen. Im Jahr 1882 wurden die diplomatischen Beziehungen mit der katholischen Kirche wieder aufgenommen, fünf Jahre später wurde der Konflikt offiziell auch politisch beigelegt.

²⁷⁴ Vgl. Eryüzlü 2009.

dung stehen, wurden, wohl auf Wunsch des Auftraggebers, herausgenommen beziehungsweise hinzugefügt. Durch die Darstellung der *Krönung Heinrichs II. in Rom* wird schließlich der Beilegung des Kulturkampfes Anerkennung gezollt.²⁷⁵

So sehr Wilhelm I. in der Gesamtgestaltung – und im Speziellen im Mittelfeld über dem Thron – in seiner Position als deutscher Kaiser verherrlicht wird, so sehr fühlte sich später Wilhelm II. unangemessen dargestellt. Wislicenus vollendete die Ausmalung im Jahr 1897, also zu einer Zeit, in der Wilhelm II. bereits Kaiser war. Dieser wurde als zwölfjähriger Knabe neben seiner Mutter und Großmutter dargestellt, was auch seinem Alter während der Reichsgründung entsprach. Eine nachträgliche Änderung wäre zudem schwierig geworden, da das Hauptfresko bereits im Jahr 1882 fertiggestellt wurde. Dennoch empfand er die Darstellung seiner Person zur Zeit der Fertigstellung der gesamten Ausmalung als seiner nicht würdig und blieb in der Folge den Feierlichkeiten zur Einweihung der Kaiserpfalz fern. Möglich (aber überaus unwahrscheinlich) wäre ebenfalls, dass ihm die Darstellung mittlerweile nicht mehr zeitgemäß erschien; schließlich strebte er selbst Projekte an, die die Hohenzollernfamilie mit früheren Kaisern in Verbindung setzte. Es ist daher bezeichnend, dass zur Einweihung der Ausmalung im Jahr 1897 nicht nur kein Mitglied der kaiserlichen Familie diese besuchte, sondern ebenfalls kein ranghoher Regierungsvertreter entsandt wurde.²⁷⁶

Wahrscheinlicher scheint also die Erklärung, dass Wilhelm II. mit seiner Darstellung und der seines engeren Familienkreises nicht zufrieden war, da „in den historischen Darstellungen die Hohenzollernfamilie nicht als entscheidende Kraft herausgestellt wird, sondern deren Herrschaft allein als Ergebnis einer langen historischen Entwicklung erscheint, die schließlich von Bismarck, Moltke und Roon, die sich in den Bildern finden, entscheidend mitbestimmt worden ist“²⁷⁷ – und die Ausmalung der Kaiserpfalz in der Folge mit Missachtung bedachte. Nicht nur seine Nebenrolle, insbesondere die Darstellung Bismarcks als Schmied der Deutschen Einheit dürfte Wilhelm II. gestört haben. So versuchte der junge Kaiser oftmals sich selbst als starken Herrscher abbilden zu lassen

²⁷⁵ Vgl. Schoch 1975, 186f; Arndt 1976, 26–66.

²⁷⁶ Vgl. Arndt 1976, 80ff; Büttner 2002, 44; Kaul 2007, 597f.

Wilhelm II. steht hiermit nicht alleine, sondern vielmehr in der Tradition seines Vaters. Vgl. hierzu Kapitel 5.1.2 *Friedrich III.*

²⁷⁷ Hoffmann 1995, 53.

und die Gründung des Kaiserreiches nicht dem Bemühen Bismarcks, sondern vor allem den Verdiensten seiner Dynastie zuzuschreiben.²⁷⁸ Eine Darstellung wie ebenjene der Kaiserpfalz passte dabei wenig in das Selbstverständnis des Kaisers.

Wie eingangs erwähnt gab es elf weitere Bewerbungen für die Ausgestaltung der Pfalz, welche allesamt öffentlich in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt wurden. Nicht jeder Maler konnte sich bewerben, der Aufruf ging explizit an in Preußen gebürtige oder wohnhafte Künstler.²⁷⁹ Die Auswahl von Wislicenus' Entwurf blieb nicht ohne Gegenstimmen.²⁸⁰ Dennoch ist seine Wahl mit elf Stimmen für seine Komposition (bei nur zwei Gegenstimmen) sehr eindeutig. Es ist daher interessant, sich die weiteren Entwürfe anzuschauen sowie die auswählende Jury einer näheren Betrachtung zu unterziehen und so die Gründe für die Entscheidung herauszustellen – zumal das Ergebnis der Wahl durchaus kritisiert wurde.²⁸¹ Hierin werden wiederum einige politische Hintergründe und Entwicklungen der Zeit nach der Reichsgründung offenbar.

Nach dem Gesuch der Landrostei sollten der Konservator der Kunstdenkmäler (Ferdinand von Quast) und das Handelsministerium (Abteilung Bauwesen) jeweils ein Gutachten erstellen. Beide sprachen sich für die Ausmalung aus. Von Quast lieferte auch Vorschläge für die Ausmalung und empfahl gleichzeitig den Künstler Fischbach für die Ausführung anzuheuern. Das Handelsministerium hingegen äußerte Bedenken, ob der empfohlene Maler der Aufgabe gewachsen sei und plädierte darauf, dass man dem bereits von der Landrostei vorgeschlagenen Künstler Welter den Zuschlag geben solle. Um den Streit gütlich beizulegen, legte Kultusminister Falk die Gutachten einer Kommission vor, welcher auch Wislicenus angehörte. Diese beschloss, den Auftrag zur Ausschreibung zu geben.²⁸²

In der Jury saßen unter anderem Max Jordan²⁸³, Hermann Grimm²⁸⁴ sowie die Künstler Reinhold Begas²⁸⁵, Carl Steffek und Albert Wolff. Wislicenus schied aus der Jury aus, da er als Bewerber am Wettbewerb teilnehmen wollte. Fünf der übrigen Teilnehmer entstammten wie er selbst der Düsseldorfer Akademie, drei weitere Vorschläge kamen aus Berlin, jeweils ein Bewerber stammte

²⁷⁸ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.2 *Die Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II.*

²⁷⁹ Vgl. Arndt 1976, 10.

²⁸⁰ Vgl. Kaul 2007, 588f.

²⁸¹ Die Kritik entlud sich bezeichnenderweise vor allem an der gewählten Form der Allegorie. Vgl. Arndt 1976, 88.

²⁸² Vgl. ebd., 10f.

²⁸³ Max Jordan (1837–1906) war Kunsthistoriker und Direktor der königlichen Nationalgalerie in Berlin.

²⁸⁴ Hermann Grimm (1828–1901) war Kunsthistoriker und Publizist.

²⁸⁵ Reinhold Begas (1831–1911) war ein bedeutender deutscher Bildhauer.

aus Bremen und Ujest. Von den eingesandten Arbeiten haben sich lediglich die Entwürfe der drei ersten Plätze (Hermann Wislicenus, Georg Bleibtreu/Friedrich Geselschap, Hermann Knackfuß) in Teilen erhalten. Eine umfassende Analyse fällt deshalb schwer. Kommentare von Zeitgenossen sowie Beiträge in Zeitschriften lassen jedoch immerhin einige Rückschlüsse zu. Offenbar sind die meisten Bewerber nicht über den in der Ausschreibung vorgegebenen Rahmen hinausgegangen. Lediglich Wislicenus, Albert Baur und Bleibtreu/Geselschap erweiterten das Bildprogramm dahingehend, dass ein Bezug zum alten Kaiserreich durch die *Barbarossa-Barbablanca-Typologie* gegeben war. Dass ausgerechnet zwei dieser Bewerber in die engere Auswahl kamen, weist wiederum stark auf die Verwurzelung des Mythos in der Gesellschaft hin.

Besonders für die schwierig auszugestaltenden Zwickelfelder fand Wislicenus durch Szenen aus dem Märchen Dornröschen und den damit einhergehenden Bezug auf sein Bildprogramm des wiedererwachenden Deutschlands eine elegante Lösung, welche den Bezug zwischen altem und neuem Reich nochmals verstärkt. Die Entwürfe der anderen Künstler für die Zwickelfelder sind nicht überliefert, lediglich der Vorschlag Geselschaps ist bekannt. Er wollte Personifikationen der Fakultäten und Künste wiedergeben – eine Idee, die wohl eher aus der Not geboren wurde, da sie keinen Bezug zur restlichen Ausgestaltung besitzt und daher eher generisch erscheint. Diesen Bezug erkannte hingegen wohl auch bei Wislicenus' Ausmalung nicht das gesamte Publikum – was in diesem Fall jedoch für die Komplexität des Konzeptes spricht.²⁸⁶ Die Norddeutsche Allgemeine Zeitung urteilt drastisch: „Die Wahl seiner Gegenstände ist willkürlich und entbehrt sowohl eines leitenden Gedankens, als auch des tieferen Eindringens in den Geist der Geschichte.“²⁸⁷ Ebenfalls nicht einverstanden mit der Wahl Wislicenus' war Adolf Rosenberg. Er nutzt die Gelegenheit, um gleich das Konkurrenzverfahren im Kaiserreich im Allgemeinen zu kritisieren und in Frage zu stellen:

Wenn es noch eines neuen Protestes gegen das Konkurrenzwesen, wie es gegenwärtig gehandhabt wird, bedürfte, so wäre der Ausfall der Goslarer Konkurrenz dazu angethan, diesen Protest in unzweideutiger Weise einzulegen. Wohl niemals hat eine Konkurrenz ein im Ganzen so dürftiges und im Einzelnen so unbedeutendes Resultat hervorgebracht.²⁸⁸

²⁸⁶ Vgl. Arndt 1976, 11f.

²⁸⁷ Kritik der Wettbewerbsentwürfe von Autor H. J., in: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 19.8.1877, Nr. 202.

²⁸⁸ Rosenberg 1877a, Sp. 814.

Die von Wislicenus durchgeführte Ausmalung der Kaiserpfalz ist ein selteneres Beispiel für die Ausführung eines zeitgenössischen Ereignisses im Kaiserreich. Die vordergründig realistische Darstellung nach Art Anton von Werners gewann mehr und mehr an Gewicht, wie die Fassungen der Kaiserproklamation bereits gezeigt haben und noch einige weitere Beispiele im Verlauf dieser Untersuchung belegen werden.²⁸⁹

Auch Werner beschäftigte sich mit der allegorischen Darstellungsweise. Ende des Jahres 1870, also noch vor dem endgültigen Sieg über Frankreich, bekam der junge Maler den Auftrag eine Apotheose auf das deutsche Einigungswerk²⁹⁰ anzufertigen (Abb. 13), welche zur Vervielfältigung gedacht war. Der Auftraggeber, Gustav Adolf Kröner²⁹¹, stellte sehr eng gesteckte Anforderungen an das Werk. Letztendlich wurde der Auftrag nicht zum Abschluss gebracht. Werner fertigte jedoch eine Skizze an, mit der er nach eigener Aussage alles andere als zufrieden war. Wahrscheinlich liegt dies vornehmlich an der von ihm nicht präferierten Form der Überhöhung, welcher leicht anzusehen ist, dass das gezeigte Ereignis in dieser Weise nie stattgefunden haben kann, so dass der Künstler anmerkt: „[D]ie gewünschte Komposition ist glücklicherweise Skizze geblieben.“²⁹² Werners immer wieder zu beobachtende Flexibilität in seinen Ansichten, Aussagen und Handlungen zeigt sich einige Jahre später: Trotz derartiger, früherer Unmutsbekundungen fertigte er schließlich doch noch eine Version der Proklamation in allegorischer Form an – als Schlusspunkt des Mosaikfrieses an der Berliner Siegessäule.

Eine Allegorie mochte vielen Kritikern als unzeitgemäß erscheinen und hatte nicht den Stellenwert eines Historienbildes. Hierin kann (neben der Komplexität des Gesamtwerkes) ein Hauptpunkt der aufkommenden öffentlichen Kritik an der Auswahl Wislicenus‘ gesehen werden. So wählten lediglich Wislicenus und Baur die Form der Allegorie für ihre Entwürfe. Doch auch die von Wislicenus getroffene Auswahl der Szenen aus der deutschen Geschichte behagte längst nicht allen Kritikern. Ein sehr patriotisches Programm lieferte beispielsweise Rudolf von Deutsch, welcher hierfür von der Norddeutschen Allgemeinen Zeitung auch in höchsten Tönen gelobt wurde. Wislicenus‘ Entwurf hingegen ließ Teilen der Bevölkerung offenbar die Vaterlandliebe vermissen. Das sich immer weiter festigende Nationalgefühl wird in kritischen Sätzen wie „Nach Canossa gehen wir nicht –

²⁸⁹ Vgl. Büttner 2002, 45.

²⁹⁰ Anton von Werner: Apotheose des deutschen Einigungswerks, Ende 1870, Bleistift, 59,9 x 85,5 cm, Stadtmuseum, Berlin.

²⁹¹ Gustav Adolf Kröner (1836–1911) war ein deutscher Verleger und Vorsitzender des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler.

²⁹² Werner 1913, 28.

auch auf dem Bilde nicht!“ oder dass man sieben Jahre nach Sedan keine „Denkmäler seiner [Barbarossas] Schande“ errichten wolle deutlich.²⁹³ Hierbei wird vor allem auf die Bilder *Heinrich IV. vor Canossa* sowie den *Fußfall Barbarossas vor Heinrich dem Löwen* angespielt – wovon Ersteres, wie beschrieben wurde, sogar an weniger prominente Stelle als vom Künstler ursprünglich geplant verbannt wurde. Die Zeitung kritisierte ferner die Vorauswahl der *preußischen* Künstler. Der allgemeine Tenor sah im Gegensatz zur Jury das Programm der auf dem zweiten Platz gelandeten Bleibtreu und Geselschap vorne, wengleich Wislicenus durchaus ebenfalls als aussichtsreicher Kandidat betrachtet wurde.

Das Kultusministerium und der Kaiser, beide mit einem Veto-Recht ausgestattet, erhoben keinen Einspruch gegen die Wahl der Jury, so dass der Auftrag schlussendlich mit ihrer Billigung an Wislicenus vergeben wurde. So sehr die Auswahl einiger Szenen in der Öffentlichkeit kritisiert wurde: Besonders wusste der Jury wohl der Vergleich zwischen Barbarossa und Wilhelm I. zu gefallen – schließlich wurde der Wettbewerb zu einer Zeit ausgeschrieben, in der unter anderem der Kulturkampf zu heftigen Auseinandersetzungen führte und das Kaiserreich noch in seinen Kinderschuhen steckte.²⁹⁴ Zur Ausschreibung des Wettbewerbs stand also zunächst die Festigung und Legitimierung des Reiches und eine Botschaft der Friedfertigkeit im Vordergrund. Die Wahl Wislicenus‘ kann sowohl durch das Aufgreifen tagespolitischer Themen – wie das Beispiel des Kulturkampfes eindrucksvoll zeigt – als auch das durchdachte Bildprogramm mit seiner Verknüpfung zwischen Geschichte und Gegenwart (vor allem mithilfe des *Barbarossa-Barbablanca*-Vergleiches) erklärt werden. Diese Sichtweise änderte sich jedoch bereits während der Ausschreibung und Ausmalung vor allem in der Öffentlichkeit langsam hin zu einem gesteigerten Nationalismus und Nationalstolz. Etwas langsamer greift jene Tendenz schließlich auch auf die Politik über und findet ihren Höhepunkt zum Abschluss der Arbeiten, wie das Fernbleiben Wilhelms II. deutlich belegt – eine Entwicklung, die sich noch in vielen Bereichen von Kunst und Politik feststellen lassen wird.²⁹⁵

An dieser Stelle soll bereits ein kurzer Ausblick auf ein Thema gegeben werden, das während des späteren Verlaufs der vorliegenden Arbeit noch einmal detaillierter aufgegriffen wird: Analogien

²⁹³ Kritik der Wettbewerbsentwürfe von Autor H. J. , in: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 19.8.1877, Nr. 202.

²⁹⁴ Vgl. Schoch 1975, 187.

²⁹⁵ Vgl. Winkler 2002, 261f; Kapitel 4 *Von der Saturiertheit zum Platz an der Sonne – Der Kurswechsel in Politik und Darstellung in den Bildenden Künsten unter Kaiser Wilhelm II.*

zwischen Gemälden und Denkmälern. Ereignisbilder, Historienbilder und Wandmalereien zu historischen Ereignissen bilden ein Ereignis, ein Geschehen ab. Denkmäler hingegen haben zumeist eine bestimmte Persönlichkeit im Fokus und möglicherweise historische Themen als ‚Beiwerk‘. Dennoch ähneln sich die transportierten Aussagen oft eminent. So können Denkmäler durch den Aufstellungsort, Nebenfiguren etc. in einen sehr exakt bestimmbareren Kontext gesetzt werden, der dem (kundigen) Betrachter eine Lesart vorgibt – ganz genau so, wie dies bei Ereignisbildern der Fall ist. Insbesondere ein Denkmal bietet sich in Bezug auf die Kaiserpfalz zu einem kurzen Ausblick an.

Die historische Bedeutung des Kyffhäusers in Bezug auf den Barbarossa-Mythos wurde bereits beschrieben. Auch das Datum der Enthüllung des Kaiser-Wilhelm-Denkmal²⁹⁶ auf dem Kyffhäuser wurde mit dem 18. Juni 1896 symbolträchtig gewählt: Am 18. Juni 1675 fand die Schlacht von Fehrbellin und am 18. Juni 1815 die Schlacht von Waterloo statt. Zudem erfolgte just an diesem Tag des Jahres 1871 die Proklamation Wilhelms I. in Versailles.

Finanziert wurde das Denkmal durch die Kriegervereine. Es handelt sich somit nicht um ein staatlich finanziertes Projekt. Wilhelm II. gedenkt der Kaiserproklamation in seiner Rede zur Enthüllung des Denkmals, ebenso wie dem Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt, in dessen Herrschaftsgebiet der Kyffhäuser lag.²⁹⁷ Der Kaiser legte das geschichtsträchtige Datum zur Enthüllung selbst fest.²⁹⁸ Auf diese Weise wird sein Großvater erneut in eine Linie mit alten Herrschern (allen voran Barbarossa) und bedeutenden Siegen gestellt.²⁹⁹

Es ist nicht verwunderlich, dass aufgrund der inhaltlichen Überschneidungen als Alternativstandort für das Denkmal die Kaiserpfalz in Goslar vorgeschlagen wurde, in welcher der verstorbene Monarch bereits in der Nachfolge großer Herrscher gezeigt wurde.³⁰⁰ Dennoch ist das Kyffhäuser-Gebirge bei weitem keine schlechtere Wahl für diese Intention. Schließlich soll der alte Kaiser Barbarossa der Legende nach hier im Schlaf darauf warten wieder aufzuerstehen und dem deutschen Reich zu altem Ruhm zu verhelfen. Eine Analogie, derer sich auch Wilhelm II. bediente:

Der einzige, dem es gelang, gewissermaßen das Land einmal zusammen zu fassen, das war Kaiser Friedrich Barbarossa. [...] Seit der Zeit verfiel unser Vaterland und es schien, als ob niemals der Mann kommen sollte, der imstande wäre, dasselbe wieder zusammen zu fügen. Die Vorsehung schuf sich

²⁹⁶ Vgl. hierzu Kapitel 6.2.2 *Das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin*.

²⁹⁷ Vgl. Obst 2011, 150f.

²⁹⁸ Vgl. Mai 1997, 149.

²⁹⁹ Weswegen es umgangssprachlich auch Barbarossadenkmal genannt wurde/wird.

³⁰⁰ ThStAR, Min. Rudolstadt, Staatsministerium Nr. 2471, Bl. 4, 11–24.

Eine Aufstellung von Reiterfiguren der beiden Herrscher vor der Goslarer Kaiserpfalz folgte dennoch ab dem Jahr 1899, also nach dem Tod Wilhelms I.

dieses Instrument und suchte sich aus den Herrn, den wir als den ersten großen Kaiser des neuen Deutschen Reiches begrüßen konnten.³⁰¹

Es lässt sich bereits an dieser Stelle festhalten, dass nicht nur Ereignisbilder im Deutschen Kaiserreich zu Propagandazwecken genutzt wurden, sondern ebenso auch Denkmäler und andere Kunstgattungen Parallelen in der Darstellung und zu vermittelnden Botschaft aufweisen können. Jede dieser Gattungen hat hierbei ihre ganz eigenen Vor- und Nachteile. Diese Punkte werden zum Ende der vorliegenden Arbeit genauer herausgearbeitet und aufgezeigt.

³⁰¹ Obst 2011, 154.

2.4 Die Vorbilder der Kaiserproklamationsbilder

Anton von Werner selbst beschreibt die Probleme, die die Darstellung eines zeitgenössischen Ereignisses mit sich bringt. Als Ereignismaler war er bis zur Anfertigung des Proklamationsbildes noch nicht in Erscheinung getreten, weshalb er resümiert:

Ich empfand, obwohl ich schon mehrere dem Leben entnommene Genrebilder ihres Inhalts und ihrer malerischen Erscheinung wegen gemalt hatte, daß es noch etwas anderes sei, einen historischen Vorgang, dem man beigewohnt hat, im Bilde zu verarbeiten, als ein nur nach malerischen Grundsätzen aufgebautes Bild aus dem inneren heraus ohne äußeren Zwang zu schaffen. [...] Ich stand also vor der Aufgabe, einen miterlebten Vorgang wahr zu schildern oder – zu phantasieren, was zwar bequemer, aber hier, wo es sich um ein historisches Dokument handelte, nicht am Platz war. Hier sollten nun Schwierigkeiten bewältigt werden, wie gegebene Kostüme, deren Lokalfarbe nicht willkürlich zu ändern war, historische Räumlichkeiten spezifischen Charakters, die natürlich nur an Ort und Stelle selbst studiert werden können, und ich mußte eine große Menge von Portraitstudien machen, noch ehe es möglich war zu bestimmen, ob sie auch gerade so und in der Pose in dem zu schaffenden Bilde zu verwenden waren, wie ich sie gezeichnet oder gemalt hatte [...].³⁰²

Der Künstler betrat also in seinem Schaffen Neuland. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass er sich, aufgrund mangelnder eigener Erfahrungswerte, zwangsläufig an Vorbildern orientierte, um das Ereignis auf Leinwand bannen zu können. Einige mögliche Inspirationsquellen sollen im Folgenden einer kurzen Betrachtung unterzogen werden, da sich an ihnen ebenfalls exemplarische Wechselspiele von Kunst und Politik ersehen lassen. Ein immens wichtiger Punkt ist hierbei, an welchen Gemälden und Künstlern sich Werner orientierte – und inwiefern wie auch aus welchen Gründen sich seine Kompositionen, welche wiederum späteren Werken und Generation als Vorbild dienen sollten, von denen seiner Vorgänger unterscheiden. Es wird zudem offensichtlich, dass es sich bei dem zu untersuchenden Themenbereich keinesfalls um einen abgeschlossenen und nur auf das Deutsche Kaiserreich beschränkten Komplex – weder zeitlich, noch räumlich – handelt.

³⁰² Werner 1913, 54.

2.4.1 Die Krönung König Wilhelms I. in Königsberg

Am Beispiel der *Krönung König Wilhelms I. in Königsberg*³⁰³ (Abb. 14a und b), malerisch ausgeführt von Adolph Menzel, zeigt sich, dass nicht erst seit Gründung des Deutschen Kaiserreiches massiv in die Anfertigung von Ereignisbildern eingegriffen wird. Gleichzeitig bildet sie die Königskrönung Wilhelms I. ab und stellt somit potenziell ein logisches Vorbild für Werners Kunstwerk dar. Es wird zudem ersichtlich, dass Menzel vor ganz ähnliche Probleme gestellt wurde, wie knapp zehn Jahre später Werner bei der Kaiserproklamation.³⁰⁴ Wilhelm I. ließ sich am 18. Oktober 1861 im bedeutungsschweren Königsberg, der Hauptstadt des ehemaligen Herzogtums Preußen, zum König krönen. Es handelt sich hierbei um die Stadt, in welcher auch der erste preußische König Friedrich I. gekrönt wurde beziehungsweise sich im Jahr 1701 in einer aufwendigen Zeremonie³⁰⁵ selbst krönte, bevor er im Anschluss vom Klerus gesalbt wurde.³⁰⁶ Bereits unter seinem Nachfolger Friedrich Wilhelm wurden die Krönungsrituale jedoch wieder abgeschafft. Als entscheidendes Ritual blieb für die auf ihn folgenden Monarchen die Huldigung der Stände.³⁰⁷

Friedrich Wilhelm IV., der Bruder und Vorgänger Wilhelms I., musste seinen Eid im Jahr 1850 auf die Verfassung leisten, weswegen „der neue König wohl bewusst zu diesem Akt absolutistischer Machtdemonstration“³⁰⁸ zurückkehrte. Durch die Wahl der Wiederholung einer (Selbst-)Krönung statt der ansonsten üblichen Ständehuldigung, wurde bewusst die erbliche Königswürde des Hohenzollerngeschlechts in Rückbesinnung auf den ersten Hohenzollernkönig in Preußen hervorgehoben. Wilhelm I. wollte aus einer Position der Stärke heraus regieren und diese allen etwaigen Kritikern gegenüber unmissverständlich verdeutlichen. De facto regierte Wilhelm bereits seit knapp vier Jahren, da der kinderlose Wilhelm IV. schwer erkrankt war. Ab dem 23. Oktober 1857 agierte Wilhelm als sein Stellvertreter und seit dem 7. Oktober des Folgejahres als Regent. Am 2. Januar 1861 bestieg Wilhelm I. schließlich offiziell den preußischen Thron.

³⁰³ Adolph Menzel: *Die Krönung Wilhelms I. in Königsberg*, 1865, Öl auf Leinwand, 345 x 445 cm, Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci.

Adolph Menzel: *Die Krönung Wilhelms I. in Königsberg* (Farbskizze), 1861, Öl auf Leinwand, 74,5 x 100 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

³⁰⁴ Ebenso wird sich im Folgenden zeigen, dass der Kaiser nicht nur bei Wislicenus' Werk die Darstellung seiner selbst bemängelte.

³⁰⁵ Bei welcher Friedrich I. jedes Detail persönlich plante und festlegte. Vgl. Clark 2007, 94.

³⁰⁶ Vgl. ebd., 94.

³⁰⁷ Vgl. ebd., 102.

³⁰⁸ Börsch-Supan 1997, 508.

Es zeigt sich einmal mehr die Vorliebe der Hohenzollern (bzw. ihres direkten Umfeldes), geschichtsträchtige Daten, Ereignisse und Orte zu nutzen, um die eigene Herrschaft zu legitimieren. Diese Affinität wurde bereits thematisiert und wird im Verlauf der vorliegenden Arbeit immer wieder ein Thema sein – in diesem Falle beispielhaft bereits vor der Gründung des Kaiserreiches. Im vorliegenden Beispiel tritt zusätzlich der Unterschied in der Selbstdarstellung während Wilhelms Zeit als König im Vergleich zu den Anfängen seiner Regentschaft als Kaiser deutlich zutage. Die auf das Jahr 1701 rückbezogene Königskrönung sollte Wilhelms Position als Herrscher stärken und seine monarchische Stellung festigen. Im Gegensatz zu der Botschaft an die europäischen Großmächte nach der Gründung des Kaiserreiches (keine Gefahr für den Frieden auf dem Kontinent zu sein), sollte nur einige Jahre zuvor noch explizit die Macht und Stärke Preußens sowie der Hohenzollern demonstriert werden.³⁰⁹

Warum gerade Menzel für den Auftrag ausgewählt wurde, ist in der Forschung nicht abschließend geklärt. Wie später auch Werner, erfuhr er wohl ebenfalls erst kurz vor der Zeremonie von seiner Wahl, das Ereignis künstlerisch festzuhalten.³¹⁰ Im Gegensatz zu seinem ‚Nachfolger‘ blieb ihm jedoch wahrscheinlich immerhin eine knappe Woche Vorbereitungszeit, um sich auf diesen für ihn ungewohnten Auftrag einzustellen. Er wusste also zumindest, was für ein Ereignis auf ihn zukommen sollte und konnte sich entsprechend vorbereiten. Während der Krönung stand Menzel (wohl aufgrund seiner geringen Körpergröße) dennoch auf einem wackligen Stuhl, um das Geschehen zu zeichnen. Dies erschwerte ihm das Skizzieren ungemein, wie er selbst berichtet. Gleichzeitig betont er jedoch, dass er den Vorgang exakt so, wie er ihn von seiner Position aus erlebte, auch wiedergegeben habe.³¹¹ In diesem Sinne schreibt er auch an den Kunsthistoriker Friedrich Precht: Niemand habe dem Künstler in seine Arbeit reingeredet, sondern ihn vielmehr völlig frei malen lassen.³¹² Eine auch von Werner bekannte Aussage, welche, wie aufgezeigt wurde, keinesfalls den Tatsachen entsprach.

Menzel fertigte, ebenso wie Werner einige Jahre später, viele Porträtstudien der am Ereignis beteiligten Personen an. Um wichtige Personen auf dem Bild darzustellen war er gezwungen, die Anwesenden umzugruppieren.³¹³ Insgesamt dauerte die Fertigstellung des Gemäldes vier Jahre.

³⁰⁹ Vgl. Oster 2010, 313.

³¹⁰ Vgl. Busch 2004, 19.

³¹¹ Vgl. Riemann-Reyher 1992, 120.

³¹² Vgl. Kirstein 1919, 113.

³¹³ Vgl. Busch 2004, 19.

Knapp 140 Porträts fertigte der Künstler in zahlreichen Einzelsitzungen an. Bei lediglich neun Personen musste er auf Fotografien zurückgreifen.³¹⁴ Doch der König war mit der Ausführung, die ihm Menzel in Form einer Ölskizze vorlegte, nicht wirklich zufrieden: Zum einen stelle ihn der weiße Bart als zu betagt dar. Zudem erschiene er nicht groß genug und sei von zu vielen Personen umringt (die sehr nahsichtig dargestellt wurden, so dass er nicht frei genug stünde und seine Figur überschritten wurde). Außerdem wollte der Monarch mit einer wirkungsvollen Geste den Blick des Betrachters auf sich ziehen.³¹⁵ Es tritt allein anhand dieser Aufzählung bereits deutlich zutage, welche andere Gewichtung in der Darstellung Wilhelms bei der seiner Krönung zum König gelegt wird, als dies in der ersten Version der Darstellung zur Kaiserproklamation der Fall sein wird – in welche der Monarch jedoch selbst nicht aktiv eingreifen konnte.³¹⁶

Wilhelm wollte eindeutig als Herrscher dargestellt werden und zu erkennen sein, nicht als *primus inter pares*. In der finalen Version des *Königsbergbildes* hält der König schließlich heroisch ein Schwert in der erhobenen rechten Hand. Wiederum finden sich Unterschiede zur Selbstdarstellung im Kaiserreich, an der sich klar die Verbindung von Kunst und Politik ersehen lässt: Forderte Wilhelm hier explizit in herrschender Pose dargestellt zu werden und goutierte – ja forderte – die kriegerische und wehrhafte Darstellung mit erhobenem Schwert, verbot er Wislicenus während der Ausmalung der Goslarer Kaiserpfalz ihn in solch aggressiver Pose zu verherrlichen.

Während im vorliegenden Beispiel der Auftraggeber also eine Veränderung der eigenen Wiedergabe im Bild fordert, sind es bei der Kaiserproklamation vornehmlich die politischen Umstände, welche die Art der Darstellung bestimmen. Dennoch drückt die Kunst auch in Menzels Werk die herrschenden politischen Umstände ihrer Zeit aus: Nach der Krönung Wilhelms I. zum König waren die deutschen Staaten nicht geeint. Es würden noch einige Kriege (gegen Dänemark, Österreich und Frankreich) folgen. In der Darstellung des Monarchen sollte Stärke demonstriert werden – eine Stärke des preußischen Königs wie auch des preußischen Militärs. Die Darstellung Wilhelms hat also ebenfalls einen direkten Bezug zu den zeitgenössischen, politischen Hintergründen.

³¹⁴ Vgl. Großbongardt 2011, 1.

³¹⁵ Vgl. Busch 2004, 103f.

³¹⁶ Es ist allerdings davon auszugehen, dass er auch hier wohl eher eine friedvolle Darstellungsvariante unterstützt hätte, wie im Folgenden ersichtlich wird.

Diese militärische Stärke und Entschlossenheit zu zeigen, war nach der Reichsgründung in diesem Ausmaß nicht mehr notwendig, sondern ganz im Gegenteil als Nachricht an die anderen europäischen Mächte sogar kontraproduktiv.³¹⁷ Dänemark, Österreich und schlussendlich Frankreich wurden nacheinander im Krieg besiegt. Die Schlagkraft der deutschen Truppen war somit hinreichend bewiesen. Saturiertheit³¹⁸ und keine Bedrohung seitens des Deutschen Kaiserreiches für die anderen Länder war nun die Botschaft, die an das Ausland übermittelt werden sollte – der eigenen Bevölkerung wiederum wurde das Zeichen einer friedlichen Regentschaft vermittelt.³¹⁹

Neben den (politisch geschuldeten) Unterschieden in der Darstellung, lassen sich in Menzels Darstellung einige Parallelen zu den späteren Gemälden Werners finden. Dieser fügte oftmals Personen in seine Werke ein, die bei den Ereignissen nicht anwesend waren, es aber (nach seiner Meinung oder der seiner Auftraggeber) hätten sein sollen. Genauso verfährt auch Menzel in seinem Krönungsbild: Otto von Bismarck wurde 1862 zum Minister ernannt, also erst ein Jahr nach der Krönung Wilhelms. Er war bei dieser folglich nicht anwesend. Dennoch stellt Menzel ihn auf seinem Gemälde dar. Ein ähnliches Vorgehen konnte mit Kriegsminister Albrecht von Roon in der *Friedrichsruher Fassung* beobachtet werden.³²⁰ Dieses Verfahren steht also nicht als singuläres Phänomen während des Kaiserreiches, sondern kann bereits vorher in der Kunst beobachtet werden.

Der abgebildete Zeitpunkt des Geschehens in den beiden Kunstwerken ähnelt sich ebenfalls: Auf Werners Bild verliest Bismarck die Proklamation, bei Menzel wiederholt der frisch gekrönte König die vom Hofprediger verlesene Eidesformel. Werners Probleme bei der Suche nach einem gut darstellbaren Zeitpunkt der Kaiserproklamation wurden bereits angesprochen. Es ist gut möglich, dass er sich hierbei am Königsberger Bild orientierte, um den Moment der größten Spannung abzubilden. Dass Werner ein großer Bewunderer des älteren Malers war, spräche zudem durchaus dafür, dass

³¹⁷ So wurde der Liedtext von ‚Die Wacht am Rhein‘, welcher für große Teile der Bevölkerung inoffiziellen Hymnencharakter hatte, auf das 1883 fertiggestellte Niederwalddenkmal eingemeißelt. Das Lied wurde 1840 von Max Schneckenburger gedichtet und 1854 von Karl Wilhelm vertont. Eine der sechs Strophen wurde jedoch beim Niederwalddenkmal ausgelassen – jene, die sich direkt auf Frankreich bezieht. Ebenso wurde das Wort ‚Welsche‘ in der vierten Strophe durch das Wort ‚Feind‘ ersetzt.

³¹⁸ Obschon noch nicht unter diesem Begriff firmiert.

³¹⁹ Wengleich natürlich die Verteidigungsfähigkeit und Wehrhaftigkeit des Kaiserreiches gezeigt wurde – allerdings nur gegenüber Aggressoren (und nicht das Kaiserreich als potenzieller Initiator eines Angriffskriegs).

³²⁰ Eine Hinzufügung von Personen und Änderung von Details, die eher die Regel als die Ausnahme ist:

Es werden beispielsweise Wilhelm II. und Otto von Bismarck am Sterbebett des Kaisers gezeigt, obwohl die Szene in dieser Form nicht stattfand. Vgl. hierzu Kapitel 4.3 *Wilhelm I. auf dem Sterbebett*.

Ein weiteres Beispiel liefert Kronprinz Friedrich Wilhelm. Er wird statt in seinem realen Alter um mehrere Jahre verjüngt und in seinen besten Jahren dargestellt. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*.

Neben der Würdigung und Hinzufügung von Personen ist die Herabsetzung von bei der Fertigstellung der Gemälde bereits abgesetzter Politiker und in Ungnade gefallener Personen ebenso gängig. Vgl. hierzu Kapitel 4.2 *Die Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II.*; Kapitel 5.3 *Der Einfluss des Künstlers – Moltkes 90. Geburtstag*.

er sich in einigen Punkten von ihm und seinem Werk inspirieren ließ. Einem ersten Kennenlernen auf der Pariser Weltausstellung von 1867 folgten mehrere gegenseitige Besuche in Berlin.

Trotz einiger Gemeinsamkeiten überwiegen dennoch die Unterschiede in der Darstellung. Menzel versucht den Eindruck von Authentizität zu erzeugen und den Betrachter unmittelbar am Vorgang teilhaben zu lassen. Anders als Werner wählt er allerdings nicht eine Selbstabbildung als Zeuge des Aktes. So blickt der Betrachter zwar auch durch eine Gasse auf den König, wird aber zusätzlich von Finanzminister Robert von Patow aus der Gruppe am rechten unteren Bildrand angeschaut. Auf diese Weise wird er unmittelbar in das Geschehen einbezogen und direkter Teil des Ereignisses.

Menzel nahm auf Geheiß des Monarchen einige gravierende Änderungen in seinem Werk vor. Gleichzeitig ließ er Elemente einfließen, welche in einem Gemälde Werners nahezu undenkbar gewesen wären. Diese zeigen seine liberale Einstellung³²¹ – und möglicherweise einen der Gründe, wieso er niemals ‚Hofmaler‘ wurde und auch in der Folge keine wichtigen Ereignisse in offiziellem, staatlichen Auftrag festhalten durfte. Wie von Wilhelm gewünscht, wurde der Monarch in den Mittelpunkt gerückt, indem die anwesenden Minister zur Seite hin verschoben wurden, so dass durch eine Gasse auf den König geschaut werden kann. Die Minister sind allerdings immer noch sehr nahsichtig wiedergegeben. Sie erscheinen nun stärker als Gruppe/Einheit, denn als Einzelpersonen und bilden so ein nicht unwesentliches, bildliches Gegengewicht zur Macht des Königs. Es handelt sich bei ihnen vornehmlich um liberale(re) Regierungsmitglieder, welche zum Fertigstellungszeitpunkt des Gemäldes bereits allesamt aus der Regierung entlassen worden waren. Dennoch belässt Menzel sie wohl bewusst in seinem Bild und ersetzt sie nicht (wie durchaus nicht unüblich und sogar im vorliegenden Beispiel bei Bismarck geschehen) durch aktuelle oder konservativere Minister.³²² In diesem Zusammenhang kann auch der prominent in Szene gesetzte Kronprinz gesehen werden, auf dem die Hoffnung vieler Liberaler und auch Menzels ruhte.³²³ Politik nimmt durchaus großen Einfluss auf die Darstellungsweise im Gemälde – jedoch nicht zwingend nur als Spiegelung der politischen Ausrichtung der Regierung, sondern möglicherweise ebenfalls als Wiedergabe der politischen Einstellung des Künstlers.

³²¹ Diese liberalen Tendenzen werden zwar auch Werner nachgesagt. Er ist allerdings (zumindest im Kaiserreich) eher als politischer Opportunist einzuschätzen, während Menzel ganz klar liberale Ansichten aufweist und aktiv vertritt.

³²² Wilhelm II. ließ beispielsweise zahlreiche unliebsame Minister im Gemälde zu seiner Eröffnung des Reichstags im Jahr 1888 ersetzen. Vgl. hierzu Kapitel 4.2 *Die Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II.*

³²³ Es soll an diese Stelle jedoch Folgendes angemerkt werden: Hierdurch war keineswegs garantiert, dass sich diese Erwartungen auch in der Regierung des späteren Friedrichs III. bestätigt hätten. Bereits auf seinem Vater lagen zu Beginn seiner Regentschaft die Hoffnungen vieler Liberaler. Vgl. Oster 2010, 310.

Es existieren im *Krönungsbild* weitere essenzielle Unterschiede zur Darstellung in der *Schlossfassung*, welche sich mit allgemeinen, politischen Hintergründen erklären lassen. Hier soll exemplarisch noch ein wichtiger Punkt Erwähnung finden: Werner zeigt die Masse der Anwesenden als eine akklamierende Menge. Sie erscheinen als eine Gruppe, welche die Geschlossenheit des Deutschen Reiches symbolisiert. Dies ist bei Menzel nicht nur aufgrund der Figur Patows anders, der diese Sogwirkung unterbricht. Weitere Personen blicken nicht in Richtung des Königs, sondern scheinen mit sich selbst beschäftigt zu sein.³²⁴ Zudem sind die Anwesenden in mehrere, kleinere Gruppen unterteilt, die (vor allem durch die Architektur) voneinander getrennt werden. Das Halbrund der Personen wirkt in sich nicht geschlossen. Es herrscht eher ein Partikularismus denn eine Einheit. Eine Aussage, die so keinesfalls im Zuge der Kaiserproklamation propagiert oder nur gedacht werden sollte und demzufolge nicht von Werner adaptiert wurde – während der Zeit vor der Kaiserreichsgründung aber, wie aufgezeigt wurde, durchaus der gelebten Realität entsprach.

³²⁴ Ein häufiger auftretendes, genrehaftes Element in Menzels Bildern. Vgl. hierzu Kapitel 3.2 *Abreise König Wilhelms I. am 31. Juli 1870 aus Berlin in sein Hauptquartier in Mainz*.

2.4.2 Ausländische Vorbilder

Im vergangenen Kapitel wurden die Parallelen (und Unterschiede) der Proklamationsbilder Werners zum Krönungsbild Menzels thematisiert. Diese sind aufgrund der räumlichen und persönlichen Nähe der Künstler sowie dem ähnlichen Anlass von Königskrönung und Kaiserproklamation naheliegend. Es lässt sich nur noch mutmaßen, welche anderen Gemälde und Künstler Werner als weitere Vorbilder gedient haben könnten.

Wie bereits aufgezeigt wurde und noch ausführlich erörtert wird, müssen Kunstwerke in einen Zeitfluss eingebettet werden. Sie bilden keinen Abschluss einer linearen Entwicklung, sondern dienen ihrerseits vielmehr späteren Werken als Vorbild. Die Wechselspiele beschränken sich jedoch nicht auf diesen temporalen Faktor. So wie sich die (Außen-)Politik verschiedener Nationen gegenseitig bedingt und beeinflusst, vollziehen auch Kunstgegenstände grenzübergreifende Wechselspiele. Sie werden nicht von Landesgrenzen eingeeignet, sondern können auch Künstler in weiter entlegenen Ländern erreichen – sei es als Original, durch eine Reproduktion oder eine schriftliche Beschreibung. Hierdurch kann eine weitreichende Verzweigung entstehen und Darstellungsweisen in einem Gemälde Einzug halten, die ursprünglich auf politische Hintergründe einer anderen Nation zu einer vollkommen anderen Zeit zurückgehen. Es bleibt deshalb festzuhalten: Auch die ‚Genese‘ in der Darstellungsweise von Ereignisbildern bleibt nicht auf einzelne Nationen beschränkt, sondern die Künstler der verschiedenen Länder inspirieren sich vielmehr gegenseitig. Auf diese Weise wurden sicherlich auch Werner und sein Wirken beeinflusst.

Ihm wird zudem wohl kaum eine Wahl geblieben sein, als auch die Gemälde seiner ausländischen Kollegen als Richtschnur und Inspirationsquelle heranzuziehen, ganz unabhängig von dem Neuland, das er für sich persönlich betrat. Jacob Burckhardt resümiert beispielsweise anlässlich eines Besuchs einer Ausstellung für zeitgenössische Kunst im Jahr 1842, dass das deutsche Historienbild mit denen der westlichen Nachbarregionen schlicht nicht mithalten könne.³²⁵ Werner selbst schrieb zudem, dass erst Wilhelm I. neuere (malenswerte) deutsche Geschichte gemacht habe. Die Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich können nicht isoliert für sich, sondern müssen auch im Kontext der zeitgenössischen und vergangenen Kunst anderer Nationen betrachtet werden. Anton von Werner und seine Proklamationsbilder sollen an dieser Stelle also nur exemplarisch und stellvertretend stehen.

³²⁵ Vgl. Bietenholz 1994, 390.

Die Kaiserproklamation fand bekanntlich im Spiegelsaal von Versailles statt. Bereits im Herbst des Vorjahres besuchte Werner die Stadt. Zu diesem Anlass dürfte er mit ziemlicher Sicherheit einige der dortigen Gemälde studiert haben. Er passierte auf seinem Weg zur Proklamation im Jahr 1871 zudem unter anderem die *Galerie des Glaces*:

Die zu der Galerie des Glaces führende *Salle de la paix* war mit Offizieren aller Waffengattungen gefüllt und in der großen Spiegelgalerie standen sie Kopf an Kopf dicht gedrängt, in der Mitte blieb ein schmaler Gang frei; es mochten 600 bis 800 Offiziere oder mehr sein, ich hatte noch nie ihrer so viele auf einem Fleck zusammen gesehen.³²⁶

Möglicherweise lieferte ihm dieser Eindruck die Idee, statt einer Frontal- eine Diagonalkomposition zu wählen und hierdurch eine große, dem Kaiser zujubelnde Menschenmenge darzustellen.

Anlässlich seines Aufenthalts zur Proklamation durchquerte Werner ebenfalls den *Salle du Sacre*, in welchem sich zwei Historien Gemälde³²⁷ von Jacques-Louis David³²⁸ befanden (Abb. 15a und b). Sowohl bei *Le Sacre*, dem ersten der beiden Gemälde, als auch bei der *Schlossfassung* schließen auf einer Seite dem Betrachter den Rücken zuwendende Personen das Bild ab, während auf der anderen Seite durch diagonal stehende Figuren eine Gasse für den Betrachterblick geöffnet wird. Hierdurch wird der Eindruck vermittelt, dem Ereignis unmittelbar beizuwohnen und direkt hinter den Abgebildeten zu stehen (wobei die Position der Monarchen auf den beiden Gemälden seitlich vertauscht ist).³²⁹ Die Figuren sind an den Hauptachsen des Raumes ausgerichtet – ein bereits von der *Krönung der Maria de' Medici*³³⁰ (Abb. 16a) von Peter Paul Rubens³³¹ bekanntes Kompositionsschema (wenngleich mit wesentlich weniger Personen).

Es handelt sich bei den Ähnlichkeiten in der Komposition nicht um die einzigen Parallelen. Sowohl auf Rubens als auch auf Davids Werk wird der Moment der Krönung dargestellt. Wie schon bei diesen beiden Werken zu beobachten, ist auch auf Werners Werk der Moment der höchsten Spannung dargestellt. Entschieden sich David und Rubens jedoch für die Darstellung des Augenblicks unmittelbar vor der Krönung, wählte Werner die Akklamation direkt nach Wilhelms Ernennung

³²⁶ Werner 1913, 31f.

³²⁷ Jacques-Louis David: *Le Sacre* (Napoleon krönt Kaiserin Josephine), 1805–1807, Öl auf Leinwand, 610 x 931 cm, Musée du Louvre, Paris.

Jacques-Louis David: *La Distribution des Aigles* (Schwur des Heeres auf den Kaiser nach der Verteilung der Adler auf dem Marsfeld in Paris am 5. Dezember 1804), 1808–1810, 610 x 970 cm, *Salle du Sacre*, Château de Versailles.

³²⁸ Jacques-Louis David (1748–1825) war ein französischer Historienmaler sowie Hofmaler des französischen Königshauses.

³²⁹ Vgl. Gaethgens 1990, 28f.

³³⁰ Peter Paul Rubens: *Krönung der Maria de' Medici* in St. Denis, 1611, Öl auf Leinwand, 727 x 394 cm, Louvre, Paris.

³³¹ Peter Paul Rubens (1577–1640) war ein flämischer Maler des Barock.

zum Kaiser. Ebenso wie sein französischer Kollege, bildet Werner sich zudem selbst als ‚Zeuge‘ auf dem Bild ab.

*Der Schwur im Ballhaus*³³² (Abb. 16b), das zweite Gemälde Davids im *Salle du Sacre*, zeigt eine akklamierende Menge, von der Werner sich durchaus hat inspirieren lassen können. So wird die Masse als Kollektiv dargestellt, welches dem Regenten mit erhobenen Händen zujubelt und ohne Ausnahme pure Begeisterung für das Geschehen zeigt. Wenngleich das Ereignis frontal skizziert ist, könnte gerade die schiere Wucht der Euphorie, welche durch die große Personenmenge transportiert wird, Werner dazu verleitet haben, eine ähnliche Darstellungsweise auch in seinem Werk zu nutzen und für seine Ansprüche weiterzuentwickeln/zu adaptieren.

Das *Musée historique*, welches mit Gemälden und Skulpturen zur Julirevolution im Jahr 1830³³³ in Frankreich sowie ihren Folgen bestückt war, könnte Werner gleichfalls Anregungen geliefert haben. Eugène Devéria's *Schwur von Louis-Philippe vor den Kammern*³³⁴ (Abb. 16c) zeigt den Regierungsantritt des Königs, bei dem er vor dem Parlament darauf schwört, die Verfassung zu achten. Die Diagonalkomposition wurde hier bereits verwendet, ebenso ähnelt sich der Bildaufbau beider Werke deutlich. So steht der französische König auf einem erhöhten Podest, in einem Halbkreis um ihn herum sind die Abgeordneten gruppiert. Die mit dem Rücken zum Betrachter stehenden Personen suggerieren diesem, dem Ereignis selbst beizuwohnen. Durch vom Bildrand überschrittene Personen wird Spontaneität und Authentizität erzeugt. Das Gezeigte wirkt hierdurch, ähnlich wie später die *Schlossfassung*, wie ein zufällig gewählter, lebendiger Ausschnitt eines Ereignisses und nicht wie ein sorgsam geplantes und starres Konstrukt.

Es kann also durchaus angenommen werden, dass Werner sich unter anderem seine französischen Kollegen zum Vorbild nahm – dies aber aus (politischem) Kalkül wohlweislich verschwieg. Dass auch viele Jahre nach dem Krieg gegen Frankreich teilweise Ressentiments gegenüber dem Nachbarn bestanden, zeigt beispielhaft das Jahr 1898. Die Meinung Hugo von Tschudis³³⁵, man müsse die französische Kunst kennen, um die Entwicklung der deutschen Kunst zu verstehen, stieß vor

³³² Jacques-Louis David: *Le serment du Jeu de Paume* le 20 juin 1789 (Der Ballhauschwur), um 1791, Öl auf Leinwand, 65 x 88,7 cm, Musée Carnavalet, Paris.

Das Gemälde wurde unvollendet abgebrochen. Es ist jedoch eine Federzeichnung erhalten. Ebenfalls ist bekannt, dass das Werk auf eine Breite von elf Metern angelegt war. Vgl. Kemp 2014, 201–211.

³³³ Diese hatte den endgültigen Sturz der Bourbonen-Dynastie zur Folge. Das Bürgertum ergriff im Zuge der Julirevolution nach der Revolution von 1789 mit Louis-Philippe I. als König erneut die Macht.

³³⁴ Eugène Devéria: *Der Schwur von Louis-Philippe vor den Kammern* (Farbskizze), 1836, Öl auf Leinwand, 77 x 110 cm, Musée National du Château, Château de Versailles.

³³⁵ Hugo von Tschudi (1851–1911) war ein international bekannter Kunsthistoriker und Museumsleiter (1896–1908 Direktor der Nationalgalerie Berlin; 1909–1911 Direktor der Staatlichen Galerien in München). Vgl. hierzu Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

allem in akademischen Künstlerkreisen (aber auch bei Wilhelm II. und seiner Entourage) auf breite Ablehnung. Vor allem Werner war einer der Künstler, die sich öffentlich vehement gegen die französische Kunst aussprachen.³³⁶ Dennoch versuchte Werner noch 1891 in einem Briefwechsel mit französischen Künstlern und dem französischen Botschafter in Berlin, sie zur Teilnahme an einer Ausstellung in Berlin zu bewegen. Chlodwig Fürst zu Hohenlohe³³⁷, kritisiert diese vermeintliche Anbiederung des Künstlers scharf und hätte sich eine einfache Anzeige gewünscht, welche „der Würde der deutschen Nation entsprechender als das Betteln um Beschickung [...]“³³⁸ sei. Mit dieser Einstellung stand er, wie im Lauf der vorliegenden Arbeit immer wieder deutlich wird, keinesfalls alleine dar, sondern repräsentierte vielmehr einen Großteil der Bevölkerung und politischen Elite. Nichtsdestotrotz wurde anhand der vorangegangenen Ausführungen deutlich, dass trotz gewisser Ressentiments und Vorurteile die Wechselspiele von Kunst und Politik nicht isoliert betrachtet werden dürfen – weder zeitlich, noch räumlich – und wesentlich umfangreicher sind, als es bei oberflächlicher Betrachtung den Anschein machen kann.

³³⁶ Vgl. Röhl 2001a, 1013.

³³⁷ Chlodwig Carl Viktor Fürst zu Hohenlohe-Schillingsfürst (1819–1901) war von 1894–1900 Reichskanzler. Er galt bezeichnenderweise als einigermaßen liberal. Im Jahr 1891 fungierte er als kaiserlicher Statthalter der Reichslande Elsaß-Lothringen.

³³⁸ Curtius 1907, 477.

2.5 Zwischenfazit

Gerade die verschiedenen Darstellungsformen von Gemälde und Wandmalerei, Ereignisbild und Allegorie bieten einen guten Einblick in die vielfältigen Variationen der Wechselspiele von Kunst und Politik. Diese sind nicht immer auf den ersten Blick erkennbar, sondern oftmals tiefergehend und verwobener, als es zunächst scheint. Wenngleich sich das Medium unterscheidet, lassen sich dennoch ähnliche Muster in der zu vermittelnden Botschaft erkennen, welche (neben anderen Faktoren) zumeist unmittelbar auf die politische Situation zum Anfertigungszeitpunkt bezogen werden kann. Monika Arndt resümiert in ihrer Untersuchung zur Ausmalung der Goslarer Kaiserpfalz:

Wislicenus erstrebte also mehr, als etwa Anton v. Werner, Otto Günther oder Theodor Knesing in ihren Gemälden der Kaiserproklamation gewollt und erreicht hatten. Seine Absicht war es, das offizielle Selbstverständnis des Zweiten Kaiserreichs in seinen verschiedenen Aspekten mit der Eindeutigkeit zur Anschauung zu bringen, die nur der Allegorie eigen ist.³³⁹

Dies ist jedoch bei näherer Betrachtung zu kurz gegriffen. Fraglich ist, ob Wislicenus „mehr“ als seine Kollegen erstrebte oder gar „mehr“ als Werner mit seinem Proklamationsbild(ern) erreichte, sofern „mehr“ nicht allein quantitativ gemeint ist – zumal ein potenzielles Streben *per se* schwer zu bewerten ist. An dieser Stelle bietet sich daher ein Vergleich der beiden Kunstwerke an, um zumindest beurteilen zu können, was die Künstler mit ihren Werken erreicht haben.

Tatsache ist, dass Wislicenus sein Hauptbild durch die umgebenden Ausmalungen wesentlich umfangreicher in die Geschichte einbettete als Werner das singuläre Ereignis der Kaiserproklamation. Trotz der hierdurch aufkommenden Komplexität des Gesamtwerks, dürfte die Bedeutung der sich aufeinander beziehenden Szenen, zumindest in den Hauptaussagen, zwar für den Großteil der zeitgenössischen Besucher der Kaiserpfalz verständlich und nachvollziehbar gewesen sein. Diese Verständlichkeit kann jedoch auch bei Werners Proklamationsbild vorausgesetzt werden. Botschaften, die in Ereignis- oder Historienbildern möglicherweise verklausuliert transportiert werden (müssen), können dem Betrachter durch eine Allegorie zwar direkter und unmissverständlicher gezeigt werden. Dennoch mussten politische Sachverhalte nicht nur „in einem reinen Ereignisbild hinzugeusst werden“³⁴⁰, denn die dargestellten historischen Szenen der Kaiserpfalz setzten durchaus gewisse Geschichtskennntnisse voraus.

³³⁹ Arndt 1976, 61.

³⁴⁰ Ebd., 90.

Beide Künstler stellen die Gründung des Kaiserreiches auf gänzlich unterschiedliche Art und mit unterschiedlichen Aussagen dar. Die Herangehensweise Wislicenus‘ hat hierbei wohl durchaus „Vorteile“ in der „Eindeutigkeit“ einer Allegorie – oder wie Gaethgens (im Zusammenhang mit Werners Wandgemälde *Victoria* im Rathaus von Saarbrücken)³⁴¹ schreibt: „Die allegorischen Darstellungen sprechen das Thema sinnbildlich unmittelbarer und leichter verständlich aus.“³⁴² An dieser Stelle kommt das von Arndt resümierte „mehr“ zum Tragen, denn die wesentlich umfangreichere Einbettung in die Geschichte bei den Ausmalungen in der Goslarer Kaiserpfalz – im Gegensatz zu Werners Ereignisbild – hält wiederum ihre ganz eigenen Nachteile in der Vermittlung bereit:

Wislicenus schuf kein Einzelwerk. Er gestaltete einen kompletten, geschichtsträchtigen Raum mit Szenen aus der Geschichte Deutschlands (sowie hierauf bezogene Märchenepisoden) aus. Sein Hauptbild sowie dessen Aussagekraft bezieht er direkt auf die umgebenden Bilder. Hierdurch entsteht ein großer (Bild-)Komplex mit mehreren Botschaften, welche in der Legitimation des Hohenzollernkaisers kumulieren. Gerade die Fülle an Szenen und Bildwerken verkompliziert jedoch das Verständnis und lässt den Betrachter immer wieder neue Details und Verweise erkennen. Man mag hieraus schließen, dass auch qualitativ hierdurch „mehr“ erreicht wird als in Werners Proklamationsbild. Dies würde jedoch die Wirkung und Bedeutung der *Schlossfassung* im Speziellen sowie des Ereignisbildes im Allgemeinen verkennen. Das singuläre Ereignis wird nicht, wie in der Kaiserpfalz geschehen, als zeitlos dargestellt. Es erscheint vielmehr als Ergebnis jahrelanger – wenn nicht jahrzehnte- oder jahrhundertelanger – Bemühungen *aller* Deutscher. Hierdurch wird es zu einer Ikone der deutschen Einheit und greift gleichzeitig, beispielsweise durch die Darstellung der Deckenmalerei, historische Bezüge auf. Somit handelt es sich um zwei gänzlich unterschiedliche Bildwerke. Beide übermitteln auf ihre eigene Art – die sich für ihr Medium der Wandmalerei und des Ereignisbildes jeweils sehr gut eignen – genau die Aussage(n), die sie gegenüber dem Betrachter transportieren wollen.

Es lassen sich weitere Erkenntnisse aus dem Vergleich der Kaiserpfalzausmalungen mit dem Proklamationsbild gewinnen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit wird jeder Besucher des Gebäudes die Anspielung auf Wilhelm I. in der Nachfolge der großen deutschen Kaiser – insbesondere Barbarossa – erkannt haben. Gleiches gilt für die Analogie zwischen dem wachgeküssten Dornröschen

³⁴¹ Vgl. hierzu Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus*.

³⁴² Gaethgens 1990, 47.

und dem wiederersticktem Deutschen Reich, welches erneut aufersteht und zu altem Glanz geführt wird. So stellt Camilla Kaul, vor allem zu dem während des Kaiserreiches aufkommenden Barablanca-Barbarossa-Vergleich, fest:

Die Barbarossa-Barablanca-Typologie hatte sich so weit verselbstständigt, daß die Verbindung beider Kaiser, sei es in Porträts, Plaketten, oder Standbildern, bereits genügte, um bei jedem Betrachter die Verbindung von mittelalterlichem Reich über den erstandenen Barbarossa hin zum neuen Kaiser verständlich zu machen.³⁴³

Wie stark die Herstellung solcher Verbindungen jedoch nicht zuletzt vom Staat gesteuert wurde, zeigen die Auftraggeber von Kunstwerken, die Barbarossa darstellen. Das Auftreten der Darstellungen setzte vornehmlich ab den 60er-Jahren des 19. Jahrhunderts ein. Sie waren nahezu allesamt Auftragsarbeiten von hochgestellten Preußen oder Bayern sowie einigen wohlhabenden Privatpersonen.³⁴⁴ Die Typologie zwischen dem Hohenzoller und dem Staufer wurde somit bereits vor der Kaiserproklamation aufgenommen. Zur Einweihung der Burg Hohenzollern im Jahr 1867, wohl noch unter dem Eindruck der preußischen Siege gegen Dänemark und Österreich, verlas Rudolph von Stillfried-Rattonitz³⁴⁵ ein Gedicht, in dem es unter anderem heißt:

Was nicht dem Staufen gelang, o König, Dir woll' es gelingen,
Und Barbarossas Traum werde zur Wahrheit durch Dich!³⁴⁶

Im Kaiserreich wird der Vergleich schließlich zur Normalität. So bemüht Anton von Werner ihn beispielsweise am 13. März 1887 bei seiner Festrede anlässlich einer Vorfeier zum 90ten Geburtstag Wilhelms I.: „Friedrich Barbarossa war damals 64 Jahre alt und endete wenige Jahre später sein thatenreiches Dasein: unser Kaiser begann seine eigentlich weltgeschichtliche Laufbahn erst in diesem Alter [...]“³⁴⁷

Betrachtet man nochmals die Goslarer Kaiserpfalz, fallen in der von Wislicenus genutzten Form der Allegorie, neben den bereits erwähnten Vorteilen, auch naheliegende Nachteile gegenüber anderen Formen der Darstellungen auf, wie etwa der fehlende Anspruch auf Authentizität. Dies ist wiederum den unterschiedlichen Darstellungsformen geschuldet: Die von Werner gewählte Art der Ausführung verfolgt eine völlig andere Absicht. Ein auferstandener Barbarossa hätte schlichtweg nicht in das Bildprogramm und die Bildaussage gepasst. Der Bezug auf Geschichte und Tradition

³⁴³ Kaul 2007, 751.

³⁴⁴ Vgl. ebd., 362.

³⁴⁵ Rudolf Maria Bernhard von Stillfried-Rattonitz (1804–1882) war ein preußischer Hofbeamter sowie Historiker und Heraldiker. Er organisierte 1861 die Krönung Wilhelms I. und beriet den König bei der Restaurierung der Burg Hohenzollern.

³⁴⁶ Rudolph von Stillfried: Hohenzollerns Gruß an seinen König, 1867. Zitiert nach Borst 1979, 37.

³⁴⁷ Werner 1896, 14.

wird hier durch die Deckenbilder in der *Schlossfassung* wesentlich subtiler hergestellt. Denn erst durch die vermeintlich dokumentarische und objektive Darstellung erhält das Kunstobjekt seinen Stellenwert und die Daseinsberechtigung als ‚historisches Dokument‘. Die *Schlossfassung* funktionierte als das offizielle Bild der Kaiserproklamation: jenes, welches in den Köpfen der Bürger verankert werden sollte. Eine vermeintlich realitätsnahe Darstellung war hierfür schlichtweg besser geeignet als eine Apotheose. Die Proklamation hätte so stattfinden können, wie Werner sie darstellt, so dass der Wahrheitsgehalt des Werkes vom Rezipienten kaum hinterfragt wurde, sofern der Betrachter ihn überhaupt in Frage stellte. Es sei an dieser Stelle bereits auf den Begriff des *konstruierten Geschichtsrealismus* hingewiesen – ein Begriff, der auf alle Ereignisbilder Werners Anwendung findet und im Laufe dieser Arbeit sukzessive noch tiefergehend herausgearbeitet wird – sowie das allgemein vorherrschende subjektive Geschichtsbild im Deutschen Kaiserreich.

Es soll nun jedoch zunächst auf das geänderte politische Klima eingegangen werden. Die verschiedenen Versionen der Kaiserproklamation zeigen eindrücklich, dass die Darstellung im Ereignisbild und das aktuelle, politische Klima korrelieren: War Wilhelm I. in Werners erster Version noch als *primus inter pares* zu sehen, wurden er und das veränderte Selbstverständnis des Kaiserreiches (vor allem aus preußischer Sicht) in den späteren Versionen durchaus hervorgehoben. Der Kaiser war wesentlich eindeutiger als Herrscher des Reiches erkennbar. Auch die weiteren preußischen Protagonisten traten sukzessive in den Vordergrund (oder erschienen in Form von Kriegsminister Roon sogar erst in der letzten Fassung). Es wurde zwar aufgezeigt, dass es sich sowohl bei der *Zeughausfassung* als auch der *Friedrichsruher Fassung* nicht um die offizielle Darstellung des Ereignisses handelte und insbesondere die *Friedrichsruher Fassung* als Historienbild einzustufen ist. Dennoch spiegelt sich der politische *Status quo* in ihnen wider. Dies stellt keinen Sonderfall dar, sondern ist, wie im Verlauf dieser Arbeit an weiteren Fallbeispielen offenbar wird, in der ‚Ereignismalerei‘ im Deutschen Kaiserreich vielmehr die Regel.

In den beiden Nachfolge-Versionen der Kaiserproklamation fand keine direkte Überhöhung, wie sie in der Allegorie der Goslarer Kaiserpfalz zu beobachten war, statt. Eine Verklärung und Hervorhebung der Rolle Preußens wurde jedoch – besonders vor dem Hintergrund der vorherigen Darstellung in der *Schlossfassung* – unumstritten vorgenommen. Gleichzeitig lässt sich in der Ausgestaltung der Kaiserpfalz deutlich ersehen, dass sie in der Zeit der Gründerjahre geplant und der Wettbewerb zur Ausgestaltung bereits kurz nach der Reichsgründung ausgerufen wurde. Wilhelm I. wird erhöht und als rechtmäßiger, friedvoller Herrscher dargestellt. Das gesamte Programm zielt

darauf ab, seine Herrschaft (sowie das Kaiserreich und sein Geschlecht) in die deutsche Geschichte einzubetten und sie mit ihrer Hilfe zu legitimieren.

Viele Personen konnten für die *Schlossfassung* von Werner porträtiert und so durch das Bild geehrt und von den Zeitgenossen erkannt werden.³⁴⁸ Das Kunstwerk erhält, neben dem künstlerischen Wert, durch den *konstruierten (Geschichts-)Realismus* eine weitere ‚Daseinsberechtigung‘ und in den Augen der Zeitgenossen seine Bedeutung: Als optisches ‚Dokument‘ eines für das Kaiserreich immens wichtigen Ereignisses. Gerade hieran schieden und scheiden sich in der Beurteilung von Werners Kunst die Geister: War er ein schlichter, dokumentierender Chronist oder ein subtiler, visueller Geschichts(-um-)schreiber? Die Beantwortung dieser Frage wird in der weiteren Untersuchung vorgenommen. Es lässt sich jedoch bereits festhalten, dass sich eher letztere Beschreibung als die korrekte Bezeichnung angedeutet hat und diese eng mit dem allgemein vorherrschenden Geschichtsbild im Deutschen Kaiserreich einhergeht.

An dieser Stelle soll noch einmal der Bogen zur Kaiserpfalz und den Ausführungen im vorherigen Abschnitt geschlagen und geschlossen werden: Denn der Hauptpunkt der Kritik bezüglich der Wahl von Wislicenus‘ Entwurfs entzündete sich aus eben diesem Grund an der allegorischen Darstellung: „Man stelle sich vor, Kaiser Wilhelm reitet über das Schlachtfeld und eine über ihm schwebende Germania setzt ihm hinterrücks die Kaiserkrone auf.“³⁴⁹ Eine Apotheose schien vielen Zeitgenossen offenbar dem Anlass nicht (mehr) angemessen: „Wir wollen unseren Kaiser in dem glorreichsten Augenblicke seines bewegten Lebens nicht mit allegorischen Gestalten, sondern, wie sie leiben und leben, mit seinen Treuen und Tapferen von jenem Tage umgeben sehen.“³⁵⁰

Es ist durchaus anzunehmen, dass Werners Werk für die negativen Kritiken zumindest eine Mitverantwortung trug. Da er nach der Reichsgründung einen bevorzugten Platz am Hof des Kaisers einnahm, durften sein Werk und seine Art der Darstellung richtungsweisend für den Blick vieler Künstler und Kritiker auf das Ereignis gewesen sein.³⁵¹ Denn die politische Allegorie war lange Zeit eine Selbstverständlichkeit in der künstlerischen Gestaltung und stand in dieser Form nicht zur

³⁴⁸ Was einer der Gründe war, weswegen die dargestellten Personen oftmals im Alter angepasst wurden. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*.

³⁴⁹ Autor A.R. 1877, 814 in: Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst 1877, Nr. 51.

³⁵⁰ Kritik der Wettbewerbsentwürfe von Autor H.J., in: Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 19.8.1877, Nr. 202.

³⁵¹ So stellte Bleibtreu in seiner Skizze für den Wettbewerb zur Ausmalung der Kaiserpfalz jubelnde Offiziere in nächster Nähe zur Fürstenstrade dar, wie Werner in seinen Erinnerungen mitteilt – nicht ohne ebenfalls anzumerken, dass Bleibtreu bei der Kaiserproklamation gar nicht persönlich anwesend und somit auch kein verlässlicher ‚Zeuge‘ war. Vgl. Werner 1913, 54.

Diskussion. Im Deutschen Kaiserreich lässt sich jedoch – gerade in der offiziellen, staatlichen Kunst – eine Entwicklung weg von der Allegorie und hin zum realistischen Ereignisbild beobachten.³⁵² Insbesondere Werners Werke stehen exemplarisch für diese Tendenz.

Die bisherigen Darstellungen lieferten teils konträre Beispiele dafür, ein politisch wichtiges Ereignis in einem Kunstwerk darzustellen: Als Ereignisbild soll gegenüber dem Betrachter der Anschein möglichst hoher Authentizität erzeugt werden; als Apotheose wird das Ereignis bewusst überhöht. Es wird eine spezifische Aussage mit bestimmten Absichten transportiert, für welche sich das jeweilige Medium bestens eignet. Im Falle der Kaiserpfalz wird, mithilfe der Barbablanca-Barbarossa-Typologie und durch die Einbettung in die Geschichte, eine Rechtfertigung des Deutschen Kaiserreiches als Staat in der Mitte Europas sowie der Hohenzollernherrschaft angestrebt. Das Deutsche Kaiserreich wird deterministisch als ein historisch gewachsener Staat dargestellt und legitimiert – nicht als eine Abfolge unplanbarer Entwicklungen (der jüngeren Geschichte, Politik und Kriege). Die städtische Behörde Berlins schreibt am 20. März 1871 in diesem Sinne an Wilhelm I. nach dessen Rückkehr aus Frankreich:

So erreicht durch lange harte Arbeit, nicht durch des Glückes Gunst, daß Preußen jetzt herrlich dasteht unter den Völkern der Erde. Und was Preußen gewonnen hat, gewonnen war es für Deutschland [...] Deutschlands Wiedergeburt durch Preußens Größe, das ist das Ziel, dem alle jene trefflichen Fürsten dienten. Dieses hohe Ziel in voller Klarheit erkannt, den Weg, der dazu geführt, mit festem Schritt verfolgt, die Hemmnisse, die sich entgegenstellten, mit mächtigem Arm zertrümmert zu haben, ist Euer Kaiserlichen und Königlichen Majestät hellstrahlendes unsterbliches Verdienst.³⁵³

Gerade diese Legitimation des Kaiserreiches durch die Tradition gefiel jedoch nicht jedem Mitglied des neuen Staates. Es gab in Teilen des Deutschen Kaiserreiches durchaus kontroverse Ansichten zur Anlehnung an das alte Kaisertum. Hiernach sollte es als etwas Neues und Eigenständiges gesehen werden, wie exemplarisch der bereits erwähnte Aufsatz von Freytag zeigt:

Ja, wir haben eine Abneigung, Erinnerungen an das alte Kaiserthum des heiligen römischen Reiches im Hause der Hohenzollern wieder aufgefrischt zu sehen. [...] Aber den Kaisermantel sollen unsere Hohenzollern nur tragen wie einen Offizierüberrock, den sie im Dienst einmal anziehen und wieder von sich thun; sich damit aufputzen und nach altem Kaiserbrauch unter der Krone dahinschreiten sollen sie uns um Alles nicht.³⁵⁴

³⁵² Wenngleich auch durchaus noch Allegorien angefertigt wurden und fortbestanden, sogar im Auftrag und von Wilhelm II. höchstpersönlich – Sie wurden jedoch nicht für die offiziellen Darstellungen wichtiger Ereignisse genutzt. Vgl. hierzu Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

³⁵³ Zitiert nach Arndt 1985, 115.

³⁵⁴ Freytag 1871, 459.

Auch die Heranschaffung des alten Kaiserthrons, welcher von Freyer als „ehrwürdigen Trödel“ bezeichnet wird, von Goslar nach Berlin durch den Kronprinzen anlässlich der Eröffnung des Reichstags rief seine Kritik hervor. Vgl. ebd. 457.

Gerade für diese Kritiker war eine Darstellung, wie in Goslar zu sehen, eher negativ behaftet – während durch die *Schlossfassung* stärker ein Gefühl von Zusammengehörigkeit und gemeinsamen Anstrengungen hervorgerufen wird.

Viele, mannigfaltige Formen der Wechselspiele konnten bereits herausgearbeitet und erkannt werden. Nicht nur zeitgenössische, innerstaatliche Politik(er) und der ausführende Künstler treten in eine Beziehung zueinander. Außenpolitische oder vorangegangene/nachfolgende historische Ereignisse können ebenso massiv in die Entstehung des Gemäldes hineinwirken. Gleichzeitig beeinflussen Werke anderer (ausländischer) Künstler entscheidend den Bildaufbau und gelten gleichsam als Richtschnur. So monierte Werner, dass er einen historischen Vorgang schildern müsse, den er nicht in beliebiger Form darstellen könne und bei dem bestimmte „äußere Zwänge“ zu beachten seien. Dies stelle ihn als Künstler vor große Probleme hinsichtlich der Komposition, da er selbst keine Vergleichspunkte habe und noch nichts Derartiges gemalt habe.³⁵⁵

Entgegen dem, was seine Aussage suggeriert, musste er jedoch keinesfalls das Rad neu erfinden, sondern orientierte sich in seinen Ausführungen durchaus an Werken seiner Kollegen. Die Gemälde selbst wirken somit wiederum nicht nur auf Zeitgenossen ein, sondern gelten ihrerseits als Maßstab für nachfolgende Generationen und Künstler. Es entspannt sich hierdurch ein großes, breit gewebtes und teilweise nur schwer fassbares Netz aus Wechselspielen, welches immer fallweise betrachtet werden muss und weiterer Untersuchungen bedarf. Bestimmte, allgemeine Tendenzen in den Wechselspielen von Kunst und Politik lassen sich zwar erkennen. Sie können jedoch nicht blind auf jedes Fallbeispiel übertragen werden, da bei jedem Ereignisbild individuelle Abstufungen der Beeinflussungen sowie gewisse Besonderheiten vorliegen.

Nochmals zu betonen ist, dass es sich bei den offiziellen Ereignisbildern um Auftragsarbeiten handelte. Der Künstler konnte das zu malende Sujet (welches mit dem Ereignis bereits feststeht) nicht selbst bestimmen, wenngleich ihm einige Freiheiten in der Gestaltung blieben – oder im Fall der Kaiserproklamation sogar die Wahl des Moments der Akklamation. Dennoch hatte besonders bei diesen Kunstobjekten der Auftraggeber etliche Möglichkeiten, in den Werkprozess einzugreifen. Werner selbst berichtet, dass Wilhelm I. mehrere seiner Entwürfe für die *Zeughausfassung* ablehnte.³⁵⁶ Dennoch waren ihm (größere) künstlerische Eingriffe durchaus möglich, wie beispielhaft in der *Zeughausfassung* an der Darstellung und Positionierung der Figuren in weißen Uniformen

³⁵⁵ Vgl. hierzu Kapitel 2.4 *Die Vorbilder der Kaiserproklamation*.

³⁵⁶ Vgl. Werner 1913, 54.

beobachtet werden konnte.³⁵⁷ Dass er diese Eingriffe ganz bewusst vornahm und gegenüber dem Kaiser eine gut durchdachte Argumentation hierfür vorbrachte, zeigt ganz klar einen künstlerischen Schaffensprozess und keine reine, objektive Wiedergabe eines Ereignisses oder schlichte Ausführung kaiserlicher Vorgaben.

An dieser Stelle stellt sich eine zentrale, bereits angerissene Frage: Inwiefern wird Kunst von der Politik *bewusst* instrumentalisiert? Gerade die Versionen der Kaiserproklamation zeigen, dass die Hohenzollern und preußischen Vertreter sich eher als Preußen denn als Deutsche sahen. Und wenn sie sich als Deutsche sahen, so doch als das führende Geschlecht im Staatenbund, dem der Verdienst der Einigung zuzuschreiben ist. Vordergründig mag die Antwort auf die oben gestellte Frage somit – auch anhand der bereits geleisteten Beispiele und Erkenntnisse – auf der Hand liegen: Die Politik nutzt Kunst eindeutig und massiv zur Beeinflussung von Volk und Ausland, Zeitgenossen und Nachwelt. Gerade eine *bewusste* ‚Manipulation‘ der Darstellung einer historischen Begebenheit kann hingegen nicht in jedem Fall unterstellt werden.

Sinnbildlich steht hier Wilhelms I. Ausruf zur farblichen Änderung der Kleidung Bismarcks: Zunächst störte er sich an der Änderung einer historischen Begebenheit. Als ihm jedoch vom Künstler erklärt wird, dass das Ereignis wie es nun abgebildet werden soll (streng nach Protokoll) hätte stattfinden und aussehen *müssen*, war er besänftigt und goutierte die Änderung gar, da sie in seinen Augen somit eine folgerichtige Korrektur der Geschichte darstellt. Es offenbart sich hieran gut nachvollziehbar das bereits erwähnte subjektive Geschichtsverständnis wie auch der *konstruierte Geschichtsrealismus*: Die verschiedenen Akteure und Parteien haben durchaus unterschiedliche Betrachtungsweisen auf das geschichtliche Ereignis. Diese gilt es zusammenzubringen und, wenn möglich, einen Konsens zu finden. Das Ergebnis ist schließlich das fertige Ereignisbild. Hier kumulieren die unterschiedlichen Eindrücke, Meinungen, Vorstellungen und Wünsche aller am Werkprozess beteiligten Personen in einem einzigen Gemälde und bilden so eine aus unterschiedlichen Blickwinkeln gebündelte Sicht auf das Ereignis.

Hierbei können die Gründe, wie jene für die Einfügung der weißen Uniform, durchaus differieren, aber trotzdem zu dem gleichen Resultat führen. Während beispielsweise Kaiser Wilhelm I. diese ‚Korrekturen‘ eher im protokollarischen Sinne verstand, stellte Werner vornehmlich künstlerische/ästhetische Aspekte in den Vordergrund. An anderer Stelle mögen politische Überzeugungen oder auch persönliche Affinitäten maßgeblich sein. Das eigene, subjektive Geschichtsbild mag also

³⁵⁷ Vgl. hierzu Kapitel 2.2.2 *Die Zeughausfassung*.

variieren, kann jedoch, wie im vorliegenden Beispiel, zu einem identischen Ergebnis führen. Sollten diese Vorstellungen hingegen miteinander unvereinbar sein oder zu weit auseinandergehen, muss ein Kompromiss gefunden werden oder eine der Parteien ihre Sicht der Dinge bildlich durchsetzen und sie so zur gemalten Realität werden lassen.

Es kann also nicht zwangsläufig davon ausgegangen werden, dass von Auftraggeber und Künstler bei jeder Änderung eine bewusste Manipulation oder adaptierte Darstellung eines historischen Ereignisses in Auftrag gegeben/angefertigt wurde. Vielmehr wurde Geschichte als etwas betrachtet, das sowohl eine ‚innere‘ als auch eine ‚äußere‘ Wahrheit verkörpert. Eingriffe in der Darstellung tatsächlicher Begebenheiten stellten keine Verfälschung, sondern vielmehr eine Korrektur dar. Geschichte ist kein in sich abgeschlossenes Ereignis, sie wird vielmehr als etwas Lebendiges und Veränderbares verstanden. Dabei folgt sie bestimmten (vermeintlich unveränderlichen) ‚Vorgaben‘, kann aber ebenso kontextbezogen (wie beispielhaft gesehen an den drei Versionen zur Kaiserproklamation) in der Darstellung variieren. Nicht in jedem Beispiel handelt es sich also zwingend um eine ‚bewusste Verfälschung‘ historischer Tatsachen, als welche sie heute bewertet würde. Vielmehr bestand ein gänzlich anderes Geschichtsverständnis als die heutzutage vorherrschende Definition von ‚Geschichte‘.

Abbildungen der Werke Werners konnten durch alle vorhandenen Medien verbreitet werden. Die offizielle Lesart der Proklamation und Reichsgründung konnte so vom Kaiser und seinem Umfeld relativ frei bestimmt, weit verbreitet sowie fest im kollektiven Bewusstsein der Bevölkerung verankert werden. Zudem war es möglich, während des Werkprozesses jederzeit Anpassungen vorzunehmen und beispielsweise unliebsame Gegenstände/Personen zu übermalen, Figuren an anderer Stelle zu positionieren oder aber auch wichtige Persönlichkeiten hinzuzufügen. Die (anfängliche) Deutungshoheit lag somit eindeutig beim Staat. Wer immer an die Kaiserproklamation dachte, dachte gleichzeitig auch an die – von offizieller Stelle propagierte – Darstellung Werners. Büttner sieht gerade in der Flexibilität der Ausgestaltung (auch nach dem Ereignis und während der Anfertigung des Gemäldes) den großen Vorteil der Malerei gegenüber der Fotografie im 19. Jahrhundert für Staat und Auftraggeber. Denn mit dem damaligen Stand der Fotografie wäre ein Ergebnis in der Form von Werners *Schlossfassung* nicht möglich gewesen.³⁵⁸

³⁵⁸ Vgl. Büttner 2002, 46.

Dennoch wird ein Großteil der Kontrolle über ein Werk sukzessive aus der Hand gegeben, sobald es fertig- und ausgestellt ist. So hat der Künstler in den meisten Fällen keinerlei oder kaum Einfluss auf die Deutung durch Zeitgenossen oder beispielsweise Ausstellungsorte. Auch die Auftraggeber können mit voranschreitender Zeit immer weniger auf die Sichtweise und Beurteilung seitens des Betrachters einwirken. Hierfür liefern die Proklamationsbilder ein hervorragendes Beispiel: Die *Schlossfassung* wurde im Laufe der Jahre im allgemeinen Gedächtnis immer weiter nach hinten gedrängt und schließlich die *Friedrichsruher Fassung* als maßgebliches Abbild der Kaiserproklamation wahrgenommen. Dass dieser ‚Kontrollverlust‘ nicht die Ausnahme, sondern vielmehr die Regel ist und die Beurteilung eines Kunstobjekts und der Bildaussage mitunter massiv von den jeweils zeitgenössischen gesellschaftlichen und politischen Strömungen beeinflusst wird, wird sich im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder offenbaren.

Hohe Würdenträger oder der Staat selbst geben nicht erst seit Beginn des Kaiserreiches Kunstgegenstände in Auftrag. Zwar galten viele Gemälde sowohl vor 1871 als auch in den Jahren danach (ebenfalls) der fürstlichen Repräsentation, doch gibt es besonders durch die Anfertigung der Ereignisbilder im Kaiserreich einen wesentlichen Unterschied in Bezug auf den Rezipienten. So waren die Gemälde früherer Zeit der breiten Masse oft nicht zugänglich, sondern speziell für den Auftraggeber und seine Gäste bestimmt, während im Kaiserreich (auch durch Kopien) vermehrt das gesamte Volk – oder auch das Ausland – als Ansprechpartner galten, denen eine bestimmte Botschaft übermittelt werden sollte.³⁵⁹ Diese Werke haben zwar gleichfalls einen repräsentativen Zweck, gehen aber in ihrer Bedeutung noch weiter, da beispielsweise ein (externer) erzieherischer oder legitimierender Auftrag hinzukam.³⁶⁰ Besonders Wilhelm II. verstand Kunst nicht als elitäres Vergnügen und bloßes Zierwerk, sondern nutzte sie gezielt als Mittel, um seine Ansichten zu verbreiten. Doch auch Kronprinz Friedrich Wilhelm versuchte häufig seine Position zu nutzen, um massiven Einfluss auf Kunst und Kunstpolitik zu nehmen. Dies wird im Verlauf der vorliegenden Untersuchung noch deutlich.³⁶¹ Bereits im Jahr 1912 stellt Georg Malkowsky zum Kunstverständnis Wil-

³⁵⁹ Im Falle der Proklamationsbilder waren sogar zwei Versionen für die Öffentlichkeit bestimmt und auf das jeweilige Publikum abgestimmt: Die *Schlossfassung* sowie die *Zeughausfassung*.

³⁶⁰ Vgl. Feldenkirchen 1982, 35.

³⁶¹ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

helms II. fest: „Er sammelt nicht, ihm liegt nichts ferner als persönliches, ästhetisierendes Mäzenatentum, er treibt reale Kunstpolitik.“³⁶² Ereignisbilder werden von den Hohenzollern nicht vornehmlich als eigenständige Werk betrachtet, sondern gezielt und in erster Linie als politisches (Macht-)Instrument verwendet.

³⁶² Malkowsky 1912, 237.

3 Festigung und neues Selbstverständnis – Ereignisbilder und politische Darstellungen in den Bildenden Künsten unter Kaiser Wilhelm I.

Der Aufschwung wie auch der herausragende Stellenwert von ‚Ereignisbildern‘ während des Deutschen Kaiserreiches wurden bereits thematisiert. Diese werden auch von den Zeitgenossen erkannt und kommentiert:

Museen sind mehr für die Kunst vergangener Zeiten, nicht so sehr für die der Gegenwart da. [...] So lasse man auch heute arbeiten für Gotteshäuser [...] da preise man in schöner Gestaltung an den Wänden und im Skulpturenschmucke alles Edle und Gute, setze dem Verdienste seine Denkmäler, und führe zur Menschenliebe, zur Vaterlandswürde. Nicht, als ob es ganz daran fehlte; eben wird der Auftrag zur Ausschmückung des Rathhaussaales zu Saarbrücken bekannt, der ganz in unserem Sinne ist.³⁶³

Der hier gelobte und auch im Verlauf dieses Kapitels zu behandelnde *Saarbrücker Rathauszyklus* beinhaltet zwei Ereignisbilder Werners: Eines zum Krieg gegen Frankreich und eines zu Wilhelms I. siegreichem Einzug in Saarbrücken, nach dem Sieg über das Nachbarland. An diesen Beispielen wird offensichtlich, welche politischen Schwerpunkte die Regierung unter Wilhelm I. setzt und wie diese Ansichten gegenüber dem Volk dargestellt werden sollen.

Die abgebildeten Ereignisse werden in ihrer Darstellung bereits während des Werkprozesses von der Regierung in einen bestimmten Kontext gestellt. Insbesondere bei den beiden eingangs erwähnten Beispielen kann bereits in der Entstehungsgeschichte der Werke eindeutig erkannt werden, welche Intention die Auftraggeber verfolgen und welches politische Klima aktuell vorherrscht. Ebenso wird erneut deutlich, auf welche Art der Künstler seine eigenen Ideen und Ansichten (teilweise gegen den Wunsch des Auftraggebers) in sein Kunstwerk einzubringen versucht (und dies in manchen Fällen auch schafft). Ganz eindeutig tritt zudem das bereits thematisierte, flexible Geschichtsverständnis der Regierung zutage – denn noch deutlicher als bei den bereits untersuchten Ereignisbildern werden anhand des *Saarbrücker Rathauszyklus* bewusste Änderungen in den von Werner angefertigten Skizzen im Gegensatz zur historischen Begebenheiten ersichtlich.

Neben den für diese Thematik obligatorischen wernerschen Ereignisbildern wird der Künstler Adolph Menzel einen Teil dieses Kapitels einnehmen. Seine *Abreise König Wilhelms* bildet einen Kontrast zu den von offizieller Stelle in Auftrag gegebenen Gemälden. Dieses Fallbeispiel veran-

³⁶³ Rodenberg 1876, 139.

schaulich und hebt die Bedeutung von Werners Werken sowie den offiziellen (staatlichen) Ereignisbildern bezüglich der bildlichen Geschichtsumschreibung hervor. Ebenso werden in diesem Kontext exemplarisch Menzels Bilder zu Friedrich dem Großen untersucht. Obgleich es sich bei Menzels Werken um Historien- und nicht um Ereignisbilder handelt, geben sie einen prägnanten Einblick in die politischen Umstände vor und während des Kaiserreiches. Gerade im Vergleich mit einer anderen (und dennoch nahe verwandten) Bildgattung, lassen sich Ereignisbilder pointiert abgrenzen und ihre Besonderheiten anschaulich herausarbeiten. Ebenso kann an ihnen exemplarisch die möglicherweise sehr unterschiedliche Sichtweise des Betrachters auf Gemälde sowie deren Deutung im Laufe der Zeit ersehen werden.

Zunächst wird jedoch ein Bildnis betrachtet, das König Wilhelm am Grabmal seiner Mutter zeigt. Ihre Verehrung unter den Deutschen wie auch ihre Instrumentalisierung für Revanchegedanken gegenüber dem ‚Erbfeind‘ wurden bereits beschrieben. Das Kunstwerk verdeutlicht einmal mehr, dass die Sichtweise der Zeitgenossen und der Nachwelt auf ein Ereignis durch geschickte Hinzu- oder Wegnahme bestimmter Komponenten im Gemälde verändert werden kann und veranschaulicht die oftmals sehr bewusste (versuchte) Steuerung der Rezeption des Betrachters durch Werner und seine Auftraggeber.

3.1 Am 19. Juli 1870 – König Wilhelm am Sarkophag seiner Mutter, der Königin Luise, im Mausoleum zu Charlottenburg

Am 19. Juli des Jahres 1870 traf die französische Kriegserklärung gegenüber Deutschland ein. Noch am Morgen desselben Tages eröffnete König Wilhelm unter großem Applaus den Reichstag des Norddeutschen Bundes. Doch nach der Nachricht, dass nun offiziell Krieg mit Frankreich herrschte, war für den Kaiser offenbar ein (öffentlichkeitswirksamer) Moment der Besinnung notwendig – nicht zuletzt, um eine Botschaft an das Volk zu senden. Der König reiste mit seinem Sohn Friedrich Wilhelm und seinem jüngeren Bruder Carl, welche auf Werners Gemälde *Am 19. Juli 1870*³⁶⁴ (Abb. 17) nicht abgebildet werden, zum Sarkophag seiner Mutter.

Dieser Besuch der sterblichen Überreste von Königin Luise durch ihren Sohn besitzt gleich mehrere Bedeutungsebenen. Die Verehrung, die ihr in der Bevölkerung zuteilwurde, konnte bereits in der Untersuchung zur Ausmalung der Goslarer Kaiserpfalz beobachtet werden – ebenso wie die aus ihrem frühen Tod resultierende Verachtung vieler Deutscher für die Franzosen und insbesondere gegenüber Napoleon I., welcher für das frühe Ableben der Monarchin verantwortlich gemacht wurde. Durch den Besuch Wilhelms wird explizit auf diese Geschehnisse verwiesen und dieser mit dem erneuten ‚Waffengang‘ des Nachbarn in Verbindung gesetzt, denn nicht nur die Kriegserklärung der Franzosen fiel auf den 19. Juli 1870: Luisens Tod jährte sich auf den Tag genau zum 60ten Mal.³⁶⁵

Es handelt sich also nicht nur um einen Besuch des Königs, um Zwiesprache mit der verstorbenen Mutter zu halten oder um einen innigen und privaten Moment zwischen Mutter und Sohn. Er steht gleichzeitig in direktem Zusammenhang mit der als Erniedrigung empfundenen Behandlung Luisens im Juli des Jahres 1807 durch die Franzosen, des Todes der Königin am 19. Juli 1810 sowie der französischen Kriegserklärung exakt 60 Jahre später. Ein Einheitsgefühl innerhalb der deutschen Bevölkerung soll hervorgerufen werden; und zwar gegen den Feind, der seit langer Zeit (vermeintlich zyklisch) versucht, die Deutschen zu demütigen, zu unterjochen, ihnen ihre Souveränität und

³⁶⁴ Anton von Werner: *Am 19. Juli 1870 – König Wilhelm am Sarkophag seiner Mutter, der Königin Luise, im Mausoleum zu Charlottenburg*, 1881, Öl auf Leinwand, 169 x 221 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau.

³⁶⁵ Vgl. hierzu Kapitel 2.3 *Wislicenus und die Kaiserpfalz*.

ihr Land zu nehmen.³⁶⁶ Luise wurde bereits kurz nach ihrem Tod und noch vor den Befreiungskriegen von 1813–1815 als Märtyrerin und Leitfigur stilisiert.³⁶⁷ So schuf beispielsweise Johann Gottfried Schadow im Jahr 1811 infolge eines privaten Auftrages eine Apotheose der Königin als Terrakottarelieff.³⁶⁸

Wilhelm I. erscheint in der Darstellung, als rufe er sich die vermeintlich zum Tode seiner Mutter führende Schmach und Erniedrigung nochmals in Erinnerung. Er gedenkt der Königin, schwört ihr möglicherweise die langersehnte Vergeltung oder Genugtuung. Anton von Werner wiederum führt durch sein Gemälde der Bevölkerung Deutschlands diese Episode der deutschen Geschichte erneut vor Augen und stellt sie so in einen aktuellen und leicht verständlichen Kontext.

Während der Monarch im Schatten steht, wird der Sarkophag Luises von hellem Licht bestrahlt und steht hierdurch in starkem Kontrast zur dunklen Uniform des Königs. Wilhelm hält den Kopf gesenkt und die Hände vor seinem Körper verschränkt. Der spirituelle Charakter der Begegnung wird hierdurch betont: Wilhelm empfängt nicht nur den Segen Luises, sondern erhält gleichsam auch die göttliche Zustimmung, das Land vor den ungerechtfertigten Angriffen von außen zu verteidigen. Denn der Gegner wird durch die Verbindung zu den Ereignissen von 1807 und der ausgesprochenen Kriegserklärung als wiederholter Aggressor dargestellt, gegen den die Deutschen sich nun gemeinsam verteidigen müssen.³⁶⁹ In direktem Zusammenhang hierzu steht der Spruch aus dem Buch des Propheten Jesaja, abgebildet auf dem Fries unter dem Fenster: „Denn es sollen wohl Berge weichen und Hügel hinfallen; aber meine Gnade soll nicht von dir weichen, und der Bund meines Friedens soll nicht hinfallen, spricht der HERR, dein Erbarmender.“³⁷⁰ Jesaja richtet sich hiermit an die Israeliten, welche sich jahrzehntelang unter babylonischer Fremdherrschaft befanden.³⁷¹

³⁶⁶ Vgl. Becker 2006, 119; Angelow 2006, 244.

³⁶⁷ Der Revanchegeanke gegenüber Frankreich wurde in einer ganzen Reihe von Pendants bildlich festgehalten. So malte Paul Bürde 1866 ein Doppelbild, das den jungen Prinzen Wilhelm des Jahres 1807 an einem Fenster des Königsberger Schlosses abbildet. Demgegenüber steht König Wilhelm I. im Jahr 1861, diesmal in Ornat und mit den soeben empfangenen preußischen Königsinsignien.

Wilhelm Camphausen zeigt in einem Pendantbild die Sichtweise vieler Deutscher: Die eine Seite zeigt Napoleon I. als hochmütigen Herrscher, der die Bitten der preußischen Königin rigoros ablehnt. Die andere Seite hingegen stellt Wilhelm I. zusammen mit dem besiegten und gebrochenen Napoleon III. dar.

Die Revanchegeleüste des Deutschen Kaiserreiches gegenüber seines ‚Erbfeinds‘ treten hier erneut deutlich zutage, ebenso die ‚Legitimation‘ und ‚Richtigkeit‘ des Krieges und Sieges über Frankreich, ‚belegt‘ durch historische Ereignisse.

³⁶⁸ Vgl. Fleckner 2011, 69f.

³⁶⁹ Vgl. hierzu Kapitel 2.3 *Wislicenus und die Kaiserpfalz*.

³⁷⁰ Jesaja, Kapitel 54, Vers 10.

³⁷¹ Vgl. Becker 2006, 120.

Es soll leicht erkennbar eine ebenso beabsichtigte Hegemonie der Franzosen über das deutsche Volk suggeriert werden: Wenn der Krieg gegen den benachbarten Feind verloren wird, werden sich auch die Deutschen (erneut) unter der Fremdherrschaft Frankreichs wiederfinden. Dies gilt es zu verhindern und dem Unterdrücker geschlossen entgegenzutreten. Indirekt kann das biblische Zitat überspitzt auch im Zeichen seiner Entstehungszeit gelesen werden: Das deutsche Kaiserreich entwickelt ein neues Selbstverständnis und sieht sich gleichsam als erwähltes Volk.

Neben dieser historisch/politischen Ebene gibt es jedoch noch eine persönliche Ebene: Wilhelm besucht seine Mutter nicht nur in seiner Funktion als Herrscher, sondern steht auch stellvertretend für alle deutschen Soldaten, die sich vor der Abreise an die Kriegsfrente nochmals von ihren Müttern verabschieden. Er ist sowohl Würdenträger und Monarch als auch ‚Mensch‘ und Sohn; es wird eine Identifikation auf sehr tiefer Ebene mit ihm geschaffen. Jeder, vom gemeinen Soldaten bis hin zum König, muss zusammenstehen, um gegen die Bedrohung von außerhalb zu kämpfen. Durch die innige Verbundenheit von Mutter und Kind wird eine Verbindung zwischen Monarchen und Volk geknüpft. Wilhelm und seine Mutter werden in einer Apotheose dargestellt, doch im Gegensatz zu Wislicenus Ausführung werden sie hierdurch nicht etwa (vom Volk) entrückt, sondern ihm im Gegenteil sogar nähergebracht. Denn das enge Band, welches zwischen Mutter und Sohn besteht, wird von Werner bewusst gewählt.

Der König reiste nicht allein zum Grabmal seiner Mutter, sondern wurde von seinem Sohn sowie seinem jüngeren Bruder Carl begleitet. Beide stellt der Künstler auf seinem Gemälde nicht dar, um den innigen und sehr persönlichen Moment hervorzuheben, in dem sich jeder Betrachter wiedererkennen kann. Im Jahr 1870 bildet die *Gartenlaube* eine Illustration des Besuches ab, auf dem sowohl der König als auch Carl und Friedrich Wilhelm zu sehen sind. In dieser Abbildung ist weder Intimität noch Nähe zu erkennen. Wie Philipp Demandt treffend feststellt, „erinnerten die drei Hohenzollern in Betrachtung der Sarkophagskulptur eher an Besucher einer Kunstaussstellung als an Pilger an geweihtem Ort“³⁷². Anstelle von Pathos und der Dokumentation eines Ereignisses tritt in Werners Werk die (zwischen-)menschliche Komponente in den Vordergrund.³⁷³ Rainer Schoch schreibt hierzu:

Durch die Schilderung bühnenmäßiger, emotional aufgeladener Konflikte sollte dem Betrachter Zugang zur Geschichte verschafft werden. Doch bei dem Versuch, welthistorische Entscheidungen selbst nachzuempfinden und so des Geistes der Geschichte ansichtig zu werden, konnte der Bürger nur sein Spiegelbild erblicken. Nachdem er seine Gedanken in die Großen der Geschichte hineinprojizierte, mußte er sich in diesen überdimensional wiedererkennen. [...] Die Gestalt des

³⁷² Demandt 2003, 352.

³⁷³ Vgl. Becker 2001, 389ff; Becker 2006, 117; Münkler 2010, 272.

Königs wird so gewissermaßen zur Hohlform, in welche die Phantasie des Betrachters einfließen kann. Auge in Auge mit der Geschichte, kann dieser sich selbst als historische Größe fühlen.³⁷⁴

Adolf Rosenberg spricht gar vom vielleicht populärsten Werk Werners, das von jedem Bürger verstanden werde und in zahlreichen Reproduktion überall auf der Welt zu finden sei.³⁷⁵ In diesem Sinne wurde Luises Andenken denn auch posthum als Patin für die Stiftung des Eisernen Kreuzes verwendet. Es handelt sich hierbei um eine Auszeichnung, die Soldaten verliehen wurde, welche sich im Kampf durch besondere Tapferkeit auszeichneten. Die Initiative ging auf Luises Gatten (König Friedrich Wilhelm III.) zurück, der den Tag der Stiftung auf ihren Geburtstag zurückdatierte. Die Verleihung des Ordens sollte zunächst auf die Befreiungskriege gegen Napoleon I. beschränkt bleiben. Er wurde jedoch bezeichnenderweise ebenfalls im Krieg von 1870/71 verliehen: Wilhelm erneuerte das Eisene Kreuz per Urkunde am 19. Juli 1870.³⁷⁶

Wenngleich es sich bei dem vorliegenden Beispiel vielleicht um die populärste Darstellung der toten Luise handelt, war es keineswegs die einzige Abbildung, welche ihren Tod als Thema hat. Nachdem französische und deutsche Autoren lange um die Deutungshoheit über die Rolle der preußischen Königin kämpften, verschaffte Luises früher Tod schlussendlich der ‚deutschen‘ Lesart die Oberhand.³⁷⁷ Bilder ihres Mannes und der beiden Söhne an ihrem Sterbebett oder einer idealisierten Luise beherrschten das Bewusstsein der nachfolgenden Generationen (Abb. 18a, b, c).³⁷⁸ Wie stark Kunstwerke Einfluss auf das kollektive Gedächtnis nehmen können, zeigt exemplarisch das Jahr 1896. Die Kaiserproklamation jährte sich bereits zum 25ten Mal. Doch bevor Wilhelm II. die Festivitäten eröffnete, besuchte er zunächst das Grabmal seiner Großeltern, um zu beten.

Hierdurch stellt er das nunmehr gefestigte Kaiserreich explizit und unmissverständlich in eine Linie mit den Befreiungskriegen von 1813–1815 sowie der Einigung von 1870/71. Es ist bereit, den

³⁷⁴ Schoch 1975, 183.

³⁷⁵ Rosenberg 1895, 71. Vgl. hierzu auch Lammel 1995, 146.

³⁷⁶ Vgl. Demandt 2003, 311–317; Münkler 2010, 265–268.

³⁷⁷ So wurde sie von französischer Seite als „kriegslüsterne Amazone“ dargestellt und beispielsweise Koketterie während der Verhandlungen mit Napoleon unterstellt oder eine Affäre mit Zar Alexander angedeutet. Vgl. ebd. 262; 269.

³⁷⁸ Vgl. Ebd., 269.

A. Schaal: König Wilhelm I. mit seinem Sohn und Bruder am Sarkophag der Königin Luise, 1870, Holzstich, Gartenlaube, Heft 36, 577.

Carl Röchling: Der König mit seinen beiden ältesten Söhnen am Sterbelager der Königin im Hohenzieritz am Morgen des 19. Juli 1810, 1896.

Daniel Berger: Der König mit seinen beiden ältesten Söhnen am Sterbelager der Königin in Hohenzieritz am Morgen des 19. Juli 1810, 1811, Kupferstich nach einer Zeichnung von Heinrich Anton Dähling, 48,8 x 63,1 cm, Kunstbibliothek, Berlin.

nächsten Schritt in dieser Reihe zu machen: Von der Besetzung durch die Franzosen über die erfolgreiche Befreiung von der Unterdrückung hin zur Einigung der deutschen Staaten und schließlich zum Platz an der Sonne. Erneut zeigen sich das hohe Geschichtsbewusstsein im Kaiserreich sowie der Versuch der Einbettung in eine Tradition trotz der mittlerweile gefestigten Stellung des Staates. Exemplarisch kann ein wichtiger Punkt betrachtet werden: Das *Luisenbild* wurde von Werner in der Zeit der Legitimation begonnen und während der Festigung und Entwicklung eines neuen Selbstverständnisses fertiggestellt. Es wirkt allerdings noch enorm auf die nachfolgende Zeit (mit dem Wunsch nach einem herausragenden internationalen Status) ein; wird hier wiederum aufgenommen und rezipiert.

Werners Gemälde steht nicht singulär, sondern in einer Tradition von Kunstwerken. Nicht selten kommt es vor, dass berühmte Personen auf Gemälden neben Verstorbenen gezeigt werden, wie etwa bei Carl Theodor von Piloty *Seni vor der Leiche Wallensteins*³⁷⁹ (Abb. 19a). Paul Delaroches *Cromwell am Sarge Karls I.*³⁸⁰ (Abb. 19b) – in welchem der Feldherr neben dem Leichnam des ehemaligen Königs (dessen Hinrichtung er herbeiführte) steht, liefert ein weiteres Beispiel für diese Gattung von Bildwerken und stellt gleichzeitig das erste ‚historische Leichenbild‘ dar.³⁸¹

Während des Kaiserreiches wurden von Werner einige ‚Totenbilder‘ angefertigt, welche zu einem späteren Zeitpunkt Teil der Untersuchung werden. Keines stellt jedoch so explizit wie in dem vorliegenden Beispiel den Verstorbenen und dessen Geschichte und Bedeutung in den Vordergrund. Vielmehr wird zu beobachten sein, dass zwar oft der Leichnam oder im Sterben befindlichen Personen dem Werk ihre Aussage geben, die Lebenden jedoch de facto die Hauptfiguren sind.³⁸² Zwar bekommt auch dieses Gemälde seine spezielle Botschaft an die Soldaten erst aufgrund des am Grab seiner Mutter betenden Königs. Dieser dient jedoch wie von Schoch beschrieben vor allem als Gefäß, der Betrachter rückt durch ihn quasi in das Gemälde und an seine Position, während Königin Luise für das Gemälde und seine Aussage unerlässlich ist. Ohne ihre Person würde es sich lediglich um das Bildnis eines Sohnes vor dem Grabmal seiner Mutter handeln – erst mit Luise, und vor dem Hintergrund ihrer leidvollen Geschichte, wird es zu einem Symbol der (versuchten) französischen Unterdrückung aller Deutschen, welche zu deren Auflehnung und (schlussendlichem) Sieg führt.

³⁷⁹ Carl Theodor von Piloty: *Seni vor der Leiche Wallensteins*, 1855, Öl auf Leinwand, 312 x 364,5 cm, Neue Pinakothek, München.

³⁸⁰ Paul Delaroche: *Cromwell am Sarg Karls I.*, 1831, Öl auf Leinwand, 226 x 291 cm, Privatsammlung.

³⁸¹ Vgl. Otmarova 2003, 175.

³⁸² Vgl. hierzu Kapitel 4.3 *Wilhelm I. auf dem Sterbebett*; Kapitel 4.3.1 *Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay*.

3.2 Abreise König Wilhelms I. am 31. Juli 1870 aus Berlin in sein Hauptquartier in Mainz

Die *Abreise König Wilhelms I.*³⁸³ (Abb. 20) fand bereits zwölf Tage nach dem Besuch des Grabmals seiner Mutter statt. Menzels Gemälde zu diesem Ereignis wird als sein ‚letztes Historien Gemälde‘ bezeichnet. Es kann jedoch ebenfalls als ein Ereignisbild mit stark genrehaften Zügen betrachtet werden. Das Werk wurde nicht vom Staat in Auftrag gegeben, sondern von einem Privatsammler bestellt.³⁸⁴ Am vorliegenden Beispiel zeigt sich besonders deutlich der Unterschied zwischen den Begrifflichkeiten Vergangenheit und Geschichte, deren Verständnis für diese Arbeit und die ihr zugrunde liegende Thematik essenziell sind, denn: Sobald ein Ereignis abgeschlossen ist, endet die Vergangenheit und der geschichtliche Blick auf das vergangene Ereignis beginnt.

Bisher wurden vornehmlich von ‚offizieller‘ Stelle in Auftrag gegebene Ereignisbilder untersucht, die ganz klar die gewünschten politischen Aussagen des Auftraggebers erkennen ließen. Wie anders der Blick auf ein Ereignis jedoch aussehen kann, sobald ein privat in Auftrag gegebenes Gemälde eine historische Begebenheit darstellt, zeigt exemplarisch Menzels Werk. Die Darstellung von Geschichte erfolgt immer im Kontext der Entstehungszeit – verändert sich partiell allerdings ebenso je nach politisch-/gesellschaftlichem Hintergrund in der Untersuchung und Betrachtung zukünftiger Generationen. Die *Abreise König Wilhelms I.* weist insofern genrehafte Züge auf, als dass nicht das Ereignis im Vordergrund des Gemäldes steht. Vielmehr werden die dargestellten Personen und ihr Handeln in den Fokus gerückt, weswegen es einen Sonderstatus unter den hier untersuchten Ereignisbildern einnimmt. Gerade durch seine Unterschiede hebt es die den ‚offiziellen‘ Ereignisbilder im Deutschen Kaiserreich zugrunde liegenden Eigenheiten hervor.

Der Betrachter erblickt eine Menschenmenge, welche den König auf seinem Weg aus Berlin hinaus verabschiedet. In einem offiziellen Ereignisbild wäre möglicherweise ein strahlend blauer Himmel abgebildet worden, um der glorreichen Rückkehr Wilhelms als Kaiser vorzugreifen. Menzel bildet diesen hingegen bewölkt ab – so, wie er ihn wahrscheinlich erlebt hat, und nicht, wie er nach hohenzollernscher Lesart und ihrem Geschichtsverständnis ‚hätte sein sollen‘. Dennoch wird der König nicht herabgesetzt: Seine offene Kutsche, in der er mit seiner Gemahlin sitzt, ist bereits am äußersten linken Bildrand angekommen und gerade im Begriff, das Gemälde zu verlassen. Die

³⁸³ Adolph Menzel: Die Abreise König Wilhelms I. zur Armee (am 31. Juni 1870), 1871, Öl auf Leinwand, 63 x 78 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

³⁸⁴ Namentlich Magnus Hermann, ein Bankier und Freund Menzels.

Straße verläuft diagonal, der rechte Bildrand wird von einer Häuserfassade begrenzt, der linke von einer Reihe Linden. Nahezu alle Personen des Gemäldes betrachten ihren Monarchen und jubeln ihm zu. Sie sind zum Großteil sehr fein gekleidet, salutierende Offiziere säumen die Straße, Flaggen wehen an den Häusern. Doch im Gegensatz zu den penibel durchorchestrierten Ereignisbildern Werners, in welchem die Bilddarstellung zumeist der Bildaussage unterworfen wird, fallen einige Personen vermeintlich aus dem Gesamtkonzept heraus und erschaffen eine gewisse ‚Disharmonie‘ – eine typische Erscheinung in Menzels Werken.³⁸⁵

So befindet sich im mittigen Bildvordergrund ein gekrümmt stehender Zeitungsjunge, der breit lächelnd einen Hund anschaut. Durch seine exponierte Position und die sehr ungewöhnliche Körperhaltung zieht er den Betrachterblick weit mehr auf sich als der erhöht sitzende König am Bildrand. Ein kleines Mädchen im linken Bildvordergrund betrachtet besagten Hund ebenfalls. Es ist nur natürlich, dass bei einer solchen Menschenansammlung einige der Anwesenden nicht dauerhaft den König anschauen, vor allem Kinder, welche sich leichter ablenken lassen. Trotzdem wäre eine solche Darstellung in einem offiziellen (wernerschen) Gemälde in dieser Form wohl kaum denkbar.³⁸⁶ Dennoch gibt es auch hier Ausnahmen, wie folgendes Beispiel zeigt:

Das Gemälde *Die Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmal*³⁸⁷ (Abb. 22a) von 1908 zeigt eine Menschenmasse, die ebenfalls in kleinere Gruppen aufgeteilt ist. Es lassen sich viele wichtige Persönlichkeiten aus Wirtschaft, Politik und Kultur wiederfinden. Doch auch hier ziehen einzelne Personen den Betrachterblick auf sich, die eine für die Öffentlichkeit eher ‚unbedeutende‘ Position bekleiden. Sie durchbrechen die überwiegend in sich geschlossenen Gruppen und ‚Bildharmonie‘. So blickt auf der Estrade am rechten Bildrand ein kleiner Junge weg vom Geschehen, aus dem Bild heraus – und eine Dame mittleren Alters sogar unmittelbar den Betrachter an. Im Gegensatz zum Großteil von Werners Ereignisbildern handelt es sich bei der *Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmal* nicht um ein Bildnis, welches ein den Monarchen betreffendes Ereignis zum Thema hat, weshalb es politisch nicht den gleichen Stellenwert hat wie ein solches Werk. Auch der Auftrag wurde nicht von staatlicher Seite erteilt, sondern vom Stifter des Denkmals persönlich.

³⁸⁵ Vgl. Paret 1990, 183.

³⁸⁶ Besonders der *Saarbrücker Rathauszyklus* von Werner verdeutlicht, wie von offizieller Stelle bzw. seitens des Auftraggebers regulierend eingegriffen wird, sollte eine ähnliche Darstellung seitens des Künstlers für einen staatlichen Auftrag in Erwägung gezogen werden. Vgl. hierzu Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus*.

³⁸⁷ Anton von Werner: *Die Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmal* (1. Oktober 1903), 1908, Öl auf Leinwand, 230 x 280 cm, Berlinische Galerie, Berlin.

Zwar sind beide Figuren nicht derart prominent und auffällig in Szene gesetzt wie in Menzels Gemälde – könnten aber durchaus eine elegante Reminiszenz an diesen sein: schließlich ist der Künstler in direkter Nähe unmittelbar vor den beiden Personen verortet. Hierfür spricht auch der Tod Menzels im Jahr 1905; es würde sich folglich um eine subtile Ehrung des kürzlich verstorbenen Vorbildes und Freundes Anton von Werners handeln. Der Maler steht an durchaus prominenter Stelle auf einem erhöhten Podest im Bildvordergrund und wird von zwei für seine Gemälde typischen Figuren umgeben. Dies stellt Werner erneut in ein anderes Licht, als ihm in der der Forschung zumeist zugestanden wird: Er war durchaus in der Lage, nicht nur vermeintlich deskriptiv und ohne eigene Ideen ein vorgefertigtes Geschehen wiederzugeben, sondern konnte diesem durchaus eigene, schöpferische und subtile Botschaften und Details mitgeben und dem Gemälde hierdurch eine tiefergehende, nicht direkt erkennbare Bedeutung verleihen.

Wie gesehen, sollte bei Werners Ereignisbildern jedoch zumeist eine bestimmte (politische) Botschaft transportiert werden, sei es die Legitimation des Kaiserreiches und der Hohenzollern oder eine Selbstdarstellung des Kaiserreiches nach innen/außen; oftmals lag eine erzieherische Intention zugrunde. Ein politischer Hintergrund ist für den kundigen Zeitgenossen auch in der *Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmal*s erkennbar: Ludwig Lechner, der Stifter des Denkmals und ehemaliger Opernsänger (bekannt wurde er als Bariton in Wagner-Opern) sowie ab 1873 Produzent von Kosmetika,³⁸⁸ enthüllt in Anwesenheit des kaiserlichen Vertreters, Prinz Eitel Friedrich, das Kunstwerk. Doch trotz einer Vielzahl prominenter Persönlichkeiten ist der Kaiser nicht persönlich anwesend. Stattdessen gastierte er bei einer Denkmalseinweihung in Köln.

Der im Jahr 1883 verstorbene Richard Wagner war ein renommierter deutscher Komponist. Da er sich auch in Frankreich großer Beliebtheit erfreute, befand Wilhelm II., er sei nur „ein ganz gemeiner Kapellmeister“³⁸⁹. Es zeigt sich hier bereits, was in den späteren Kapiteln beispielhaft in der *Tschudi-Affäre*³⁹⁰ und den Vorkommnissen zur Weltausstellung von 1889 zutage treten wird: der französische Nachbar steht nach dem Kurswechsel in der deutschen Politik auch im neuen Jahrhundert nicht hoch im Kurs. Das anlassgebende Denkmal wurde zwischen 1901 und 1903 von Gustav Eberlein angefertigt. Direkt nach Reinhold Begas war er der meistbeauftragte Bildhauer der Berliner Bildhauerschule seiner Zeit. So erschuf er nicht nur einige Denkmäler, die Wilhelm I., Wilhelm II. und Bismarck darstellten, sondern war unter anderem einer der Künstler, die mit der

³⁸⁸ Lechner wurde zudem auf der Weltausstellung in Paris 1878 prämiert: Er erfand die erste bleifreie Bühnenschminke.

³⁸⁹ Zedlitz-Trützschler 1924, 47.

³⁹⁰ Vgl. zur Tschudi-Affäre Röhl 2001a, 1012ff.; Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*; Kapitel 5.2.1 *Die Berliner Secession*.

Anfertigung der Statuen auf der Siegesallee betraut waren.³⁹¹ Umso verwunderlicher mag es anmuten, dass er sich nun für diesen (vom Kaiser offensichtlich missbilligten) Auftrag entschied.³⁹²

Ein Motiv für Begas Entscheidung, den Auftrag anzunehmen, war sicherlich, dass er sich öffentlich für den Frieden zwischen Frankreich und dem Deutschen Kaiserreich einsetzte. In der Folge wurden 16 seiner 20 auf der Großen Berliner Kunstausstellung ausgestellten Werke aufgrund höchster Weisung entfernt. Eine weitere Erklärung stellt wohl die sogenannte, am 14. Juli 1900 in Kraft getretene, *Lex Heinze*³⁹³ dar. Sie lag in einer ersten Fassung bereits im Jahr 1892 vor – und ging direkt auf eine Initiative Wilhelms II. zurück. Eberlein war einer der prominenten Gegner des Gesetzes, in welchem unter anderem die öffentliche Darstellung unsittlicher Handlungen in Kunstwerken, Literatur und Theateraufführungen zensiert werden sollte. Nach großen Protesten³⁹⁴ gelang schließlich ein Kompromiss: Die besonders umstrittenen Kunst-, Schaufenster- und Theaterparagrafen wurden komplett gestrichen. Denn gerade diese konnten relativ willkürlich ausgelegt werden. Zudem hätte eine Vielzahl von Kunstgegenständen von der Antike bis hin zur Neuzeit nicht mehr ausgestellt werden dürfen, wobei vor allem die Vorbildlichkeit der Antike ein Argument gegen die Befürworter des Gesetzesentwurfs war.³⁹⁵

Eine solche (politisch hochbrisante) Darstellung jedoch war vermutlich gerade nicht in Menzels ‚Interesse‘, denn: „Kaum eines von Menzels späteren Werken hat die Absicht, erzieherisch zu wirken [...]“.“³⁹⁶ Nicht die Abreise des Königs in den siegreichen Einigungskrieg und eine Glorifizierung seines Geschlechts oder des Kaiserreiches stehen bei Menzels *Abreise König Wilhelms I.* im Vordergrund, sondern das Volk. Die größtenteils sehr homogene Masse wird vor allem durch den Zeitungsjungen durchbrochen (Abb. 21a und b). Ein Bruch der Konformität lässt sich zwar auch bei den Proklamationsbildern Werners, beispielsweise in der Gestalt Bismarcks, finden, allerdings

³⁹¹ Vgl. hierzu Kapitel 6.2.3 *Die Siegesallee in Berlin*.

³⁹² Auch, dass Anton von Werner das Bild hierzu anfertigte mag zunächst seltsam anmuten. Es handelte sich bei der Eröffnung jedoch um ein wichtiges, gesellschaftliches Ereignis, über das sonst ein möglicherweise dem Kaiser weniger geneigter Künstler gemalt hätte.

³⁹³ Benannt wurde das Gesetz nach einem Zuhälter namens Heinze, dem aufgrund einer ‚Körperverletzung mit Todesfolge‘ an einem Berliner Nachtwächter der Prozess gemacht wurde. Vgl. Gruyter 2001, 109.

³⁹⁴ An welchen auch Anton von Werner teilnahm. Die Proteste lassen sich nicht auf ein bestimmtes politisches Lager festlegen, sondern gingen von Künstlern, Publizisten, Wissenschaftlern und Intellektuellen verschiedenster politischer Ansichten aus.

Es ist bemerkenswert, dass gerade der Protest gegen dieses Gesetz als eine der größten (außerparlamentarischen) Bewegungen zu Zeiten des Kaiserreiches gilt. Vgl. Scharfen 2005, 72.

³⁹⁵ Vgl. Möhring 2004, 171ff.

³⁹⁶ Börsch-Supan 1992, 333.

mit einer anderen Intention. Schließlich war er der ‚Schmied der deutschen Einheit‘ und hatte großen Anteil an der Gründung des Kaiserreiches. Die Aufmerksamkeit des Betrachters sollte bewusst (auch) auf ihn und seine Verdienste gelenkt werden. Bei besagtem Zeitungsjungen oder einem zeitungslisenden Mann im linken Bildvordergrund hingegen ist diese immense persönliche Bedeutung für das Kaiserreich leicht ersichtlich nicht im gleichen Ausmaß gegeben wie beim Kanzler. Die Konzeption des Auszugsbildes als genrehafte Einfangen eines Ereignisses (und nicht als erzieherisches Ereignisbild im offiziellen Auftrag) lässt sich an einem weiteren Detail ablesen: Im Hintergrund ist eine abebbende Begeisterung zur Abreise des Königs feststellbar – wahrscheinlich eine gewöhnliche und ganz profane abnehmende Euphorie der Bevölkerung nach Abschluss des Ereignisses. Da der König mittlerweile an den Anwesenden vorbeigezogen ist, ist das Ereignis für sie bereits beendet und sie wenden sich anderen Dingen und ihrem Alltag zu.

Die Beiläufigkeit, welche auf dem Gemälde vermittelt wird, zeigt sich dann auch in einer Aussage Menzels, wie er das Ereignis erlebte – ungeachtet dessen, ob diese der Wahrheit entspricht oder nicht. So sei er lediglich auf dem Weg zu seinem Friseur gewesen, als er zufällig Unter den Linden die Kutsche des Königs vorbeifahren sah. Erst durch Jubel und Rufe der Berliner Bevölkerung wurde ihm schließlich bewusst, dass der Monarch die Hauptstadt verließ, um zu seinen Truppen am Rhein zu reisen. Der Maler zeigt das vermeintlich wichtige Ereignis als ein relativ alltägliches Geschehen – gerade so, wie er es selbst erlebt haben mag. Genau wie Menzel lediglich zum Friseur gehen wollte, möchte auch der Zeitungsjunge lediglich seine Ware verkaufen und viele Bürger wohnen möglicherweise eher zufällig denn geplant der Abreise bei. Tatsächlich erschien der König wohl eher plötzlich und unangekündigt.³⁹⁷ Er bildet so auch nicht den Mittelpunkt des Gemäldes, sondern der Schwerpunkt liegt in erster Linie auf dem Volk und der Wiedergabe des flüchtigen Moments. Folgerichtig erkennt man beispielsweise im Hintergrund das Neue Rathaus, welches ein wichtiges und großes Symbol des Bürgerstolzes war – ein eher untypisches Motiv auf einem der offiziellen Ereignisbilder Werners, auf denen vorzugsweise Regierung und Staat verherrlicht wurden.

Menzels Bild ist das Erste einer ganzen Reihe von Gemälden zur Kaiserreichsgründung. Die Proklamationsbilder Werners zeigen eindeutig, dass die Reichsgründung *von oben* herbeigeführt

³⁹⁷ Vgl. Becker 2006, 122f.

Wie anders eine Darstellung des unangekündigt erscheinenden Monarchen hingegen in einem offiziellen Ereignisbild aussehen kann, veranschaulicht ein weiteres Bild Werners. Vgl. hierzu Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus*.

wurde. Lediglich der Siegeseinzug des Kaisers am 16. Juni 1871 in Berlin gab dem Volk die Möglichkeit, dem Monarchen zu akklamieren und seine Wahl somit ‚nachträglich‘ zu bestätigen. Auch das Auszugsbild zeigt die – trotz mangelndem Mitspracherechts bei der Reichsgründung – Unterstützung des Volkes für den Kaiser in *spé* und das (zur Anfertigung des Gemäldes bereits Realität gewordenem) Kaiserreich. So erklärt sich auch der Zeitungsjunge und die anderen dem König nicht zujubelnden Personen: Menzel zeigt im Gegensatz zu den offiziellen Bildern Werners einen Querschnitt durch die Gesellschaft mit Individuen und Einzelpersonen und keine homogene (und trotz der Detailtreue auf den ersten Blick eher gesichtslos erscheinenden) Masse. Er bildet die Menschen ab, wie sie sich während des Auszugs tatsächlich verhalten haben könnten. Dennoch zieht sich die Treue zum Monarchen durch alle Schichten der Bevölkerung. Niemand übt offene Kritik aus, gleich welchen Standes – vielmehr jubelt der Großteil der Masse dem König aktiv zu. Dass diese Sicht auf den König in der Bevölkerung nicht immer so positiv war, belegt ausgerechnet Anton von Werner; allerdings auf keinem seiner Bilder, sondern in seinen *Erinnerungen*. Er beschreibt hierin, dass er sich beim Anblick des Königs im Jahr 1870 auf der Place d'armes in Versailles an eine eher unschöne Begebenheit einige Jahre zuvor erinnerte: „Ich hatte ihn zum letzten Male während der Konfliktzeit 1862 gesehen, als er in Berlin Unter den Linden entlang fuhr und das Publikum ihm demonstrativ den Rücken wandte.“³⁹⁸

Börsch-Supan bezieht Menzels Gemälde direkt auf ein anderes (nie fertig gestelltes) Werk des Künstlers: *Die Aufbahrung der Märzgefallenen*³⁹⁹ (Abb. 22b).⁴⁰⁰ Auch dieses Ereignis erlebte der Künstler selbst mit und fing bereits kurze Zeit später mit der Anfertigung eines Gemäldes hierzu an – es handelt sich bei diesem Werk also ebenfalls um ein Ereignisbild. Dargestellt sind die aufgereihten Särge der in Folge der Märzrevolution gefallenen Zivilisten auf den Stufen des Deutschen Doms am Gendarmenmarkt in Berlin.⁴⁰¹ Das Bild stellt ganz klar den Bruch zwischen großen Teilen des deutschen Volkes und seinem König dar. Beiden Gemälden ist eigen, dass das Volk das Gemälde bestimmt. Während im Werk von 1848 jedoch eine Dissonanz zwischen Herrscher und Volk gezeigt wird, ist in der Abreise Wilhelms I. eine Eintracht zwischen ihm und seinem Volk wiedergegeben. Dennoch unterscheidet es sich nochmals massiv von den offiziellen Gemälden zum deutsch-französischen Krieg und der deutschen Einheit.

³⁹⁸ Werner 1913, 17.

³⁹⁹ Adolph Menzel: *Die Aufbahrung der Märzgefallenen*, 1848, Öl auf Leinwand, 45 x 63 cm, Kunsthalle, Hamburg.

⁴⁰⁰ Vgl. Börsch-Supan 1997, 509.

⁴⁰¹ Zu einer weitergehenden Beschreibung und Untersuchung des Gemäldes vgl. Forster-Hahn 2014, 267–278.

Menzel lieferte oftmals keine Auftragsarbeit ab. Er war in seinem Schaffen daher freier und konnte in einem von ihm gewünschten Stil und einer freien Art der Darstellung malen, ohne Rücksicht auf einen Auftraggeber nehmen zu müssen. Bei der *Abreise König Wilhelms I.* handelt es sich um einen Auftrag für einen Freund, so dass der Künstler wohl auch hier weitaus mehr Gestaltungsmöglichkeiten besaß als bei einem offiziellen, staatlichen Auftrag. Er stellt in beiden Gemälden die Bevölkerung jedes Alters in allen Schichten und Klassen dar. Bei der *Aufbahrung*, welches ohne Auftrag gemalt wurde, verfolgen nicht alle Figuren das Geschehen: Einige wenden sich ab, schauen in Richtung des Betrachters oder zu anderen Personen und Objekten in dem Gemälde. Menzel selbst erlebte die Straßenkämpfe nicht, sondern erreichte Berlin erst am Abend des 21. März. Die Barrikaden hingegen sah er und verbrachte den größten Teil der Zeit nach seiner Ankunft damit, durch die Stadt zu streifen und Beobachtungen anzustellen. Die Aufbahrung erlebte er dann persönlich mit, ebenso wie die angespannte Atmosphäre in der Stadt.⁴⁰²

Die *Abreise* kann somit, wie von Börsch-Supan erkannt, durchaus lose in einer Reihe mit der *Aufbahrung* gesehen werden – beiden ist vor allem die sehr persönliche und subjektive Sicht Menzels auf die Ereignisse eigen. Während in der Revolution von 1848 der Bruch mit dem König und der Obrigkeit offenbar wird, zeigt der Auszug Wilhelms I. die Versöhnung des Volkes mit der Monarchie. Menzel stellte die *Aufbahrung* jedoch nie fertig – einer der Gründe dürfte darin gelegen haben, dass die Ereignisse seine Arbeit an dem Gemälde überholt hatten und es wohl keinen Käufer gefunden hätte: Die aus der Bevölkerung erwachsene Revolution war gescheitert.

⁴⁰² Vgl. Ebd., 269f.

3.3 Der Saarbrücker Rathauszyklus

Werner erhielt, noch bevor der Deutsch-Französische Krieg beendet war, neben einer schlussendlich nicht ausgeführten Apotheose des Einigungswerkes, einen weiteren Auftrag bezüglich der deutschen Einigung (beziehungsweise des Sieges über Frankreich). Initiator war der preußische Kultusminister Heinrich von Mühler. Dieser regte für den Bahnhof in Saarbrücken einen patriotischen Zyklus an, welcher der Stadt als Dank für die Unterstützung im Krieg geschenkt werden sollte.⁴⁰³ Mühler teilte dem Künstler am 10. Dezember 1870 in einem Brief mit, er solle sich nach Saarbrücken begeben, um die Lokalitäten zu studieren und anschließend Entwürfe für einen monumentalen Zyklus einzureichen, der im Bahnhofsgebäude gezeigt werden sollte.⁴⁰⁴ Es wurden schließlich zwei Hauptgemälde ausgewählt: die *Erstürmung des Spicher Berges*⁴⁰⁵ (Abb. 23) sowie die *Ankunft seiner Majestät in Saarbrücken*⁴⁰⁶ (Abb. 24), flankiert von jeweils zwei Porträts. Diese bildeten Helmuth von Moltke und Otto von Bismarck respektive Kronprinz Friedrich Wilhelm und Prinz Friedrich Karl ab.⁴⁰⁷

Besonders die Schlacht bei Spichern am 6. August 1870 war für Saarbrücken von besonderer Bedeutung, da die umkämpfte Stadt unweit der deutsch-französischen Grenze und Saarbrücken liegt. Bereits am Tag der Kriegserklärung, dem 19. Juli 1870, überquerten französische Truppen die Grenze und nahmen ab dem 28. Juli Saarbrücken unter Beschuss. Am 2. August drangen sie schließlich in Saarbrücken ein, wurden jedoch vom eintreffenden preußischen Entsatz zum Rückzug auf die Spicherer Höhen gezwungen. Der anschließende Sieg des deutschen Heeres über die französischen Truppen kam überraschend: Teile der Armee griffen die französischen Stellungen eigenmächtig an, denn Moltke und die Heeresleitung befanden sich noch in Mainz und hatten den Angriff folglich nicht abgesegnet. Umso überraschender mutet es zunächst an, dass ausgerechnet Moltke ein Porträt in dem Zyklus gewidmet wurde. Er deckte den Angriff jedoch später und galt so als einer der Helden der Schlacht und Initiatoren des Sturms auf die Anhöhe.

⁴⁰³ Zunächst war der Bahnhof der Nachbarstadt St. Johann für die Aufhängung der Gemälde angedacht. Die Stadtverordnetenversammlung Saarbrückens wollte den Zyklus jedoch in der Stadt selbst unterbringen. Nach Rücksprache mit Berlin, wurde ein direkt an das Rathaus angrenzendes Wohnhaus abgerissen und stattdessen ein neuer Ratssaal gebaut, in welchem die Gemälde aufgehängt wurden. Vgl. Holländer 2004, 212.

⁴⁰⁴ Vgl. Werner 1913, 28.

⁴⁰⁵ Anton von Werner: Sturm auf den Spicherer Berg, 1880, Wachs- und Ölfarben auf Leinwand, ca. 350 x 515 cm, Rathaus, Saarbrücken.

⁴⁰⁶ Anton von Werner: Ankunft Seiner Majestät in Saarbrücken, 1880, Wachs- und Ölfarben auf Leinwand, ca. 350 x 515 cm, Rathaus, Saarbrücken.

⁴⁰⁷ Vgl. Bartmann 1993, 252.

Werner berichtet in seinen Aufzeichnungen, was dem Auftraggeber besonders wichtig war: „[...] denn bei einem historischen Gemälde aus der Gegenwart wird es mehr als in anderen Fällen der historischen Treue, namentlich auch rücksichtlich der Personen, welche an dem Ereignis teil hatten, bedürfen.“⁴⁰⁸ Im Fokus stand jedoch weniger die historische Treue im Sinne einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe der Schlacht. Wichtiger war vielmehr, wie bereits in den vorher untersuchten Werken, eine wiedererkennbare Darstellung der anwesenden Personen, um diese (und damit auch das Kaiserreich) zu ehren und ihrer zu gedenken. Dies erklärt ebenfalls die Darstellung Moltkes, obgleich er in der Spicherer Schlacht nicht aktiv partizipierte.

Eine Vedute unterstützt den Wiedererkennungswert und die Suggestion einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung ungemein, weshalb sich Werner persönlich einen Einblick vor Ort verschaffte. Um dem Wunsch seines Auftraggebers nachzukommen, reiste der Künstler in den Jahren 1876 und 1878 also nach Saarbrücken, um sowohl mit den Augenzeugen der Schlacht und Wilhelms Ankunft zu sprechen als auch zahlreiche Skizzen von Bürgern sowie der Umgebung anzufertigen. Bereits 1871 inspizierte er mit den zuständigen Baubeamten die Örtlichkeiten und kam zu dem Schluss, dass selbst durch einen Umbau des Bahnhofs keine passende Grundlage für eine Aufhängung der Gemälde geboten würde.⁴⁰⁹ So kam es schlussendlich zum Neubau des Ratssaals in Saarbrücken, welchen die Bilder schmücken sollten. Durch den geänderten Aufhängungsort der Gemälde musste in der Folge auch die Ankunft Wilhelms örtlich verlegt werden. Es wird nicht mehr sein Einzug am Bahnhof von St. Johann gezeigt, sondern der (historisch nicht stattgefundenen) Einzug in Saarbrücken. Dass diese Änderung die Zeitgenossen offenbar nur wenig störte und für sie keine Verfälschung des Ereignisses, sondern vielmehr eine legitime Korrektur der Geschichte, darstellte, verdeutlicht ein Kommentar des deutschen Kunsthistorikers und Publizisten Adolf Rosenberg:

[...]Und wenn der Empfang des Königs durch die Vertreter der Stadt auch nicht so stattgefunden hat, wie ihn der Künstler im Bilde vorführt, so hat er nur die durch einen Zufall vereitelte Absicht zur That gemacht. Es ist im Grunde genommen nur eine kleine Korrektur, den damaligen Vätern der Stadt zuliebe, die sich schon am Tage vor der Ankunft des Königs am Eingange von St. Johann zu seinem Empfange versammelt hatten, ihn aber vergebens erwarteten.⁴¹⁰

Seine Aussage erinnert stark an Wilhelms Aussage zur Kleidung Bismarcks in der *Zeughausfassung*: Er sei während der Proklamation falsch angezogen gewesen und die ‚Richtigstellung‘ durch Werner deshalb nur eine folgerichtige Korrektur der ‚falschen‘ historischen Vorgänge. Dieses Geschichtsverständnis ist im Verlauf der vorliegenden Arbeit bereits öfter zutage getreten und wird während

⁴⁰⁸ Werner 1913, 173.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd., 53.

⁴¹⁰ Rosenberg 1895, 65.

der gesamten Untersuchung zu beobachten sein. Selten kumuliert es allerdings so eindeutig und offensichtlich, wie in Rosenbergs Aussage.

Die Landeskunstkommission war mit der geplanten Ausführung des Gemäldes nicht gänzlich zufrieden, wie Werner rückblickend resümiert, da „die Skizzen den ernsten Charakter vermissen ließen, welchen die Darstellung dieser vaterländischen Stoffe und historischen Persönlichkeiten, besonders an einer geschichtlich so bedeutsamen Stätte forderten“⁴¹¹, so dass er einige Änderungen an seinen Entwürfen vornehmen musste.⁴¹² An diesen Änderungswünschen wird abermals deutlich, warum Menzel kein ‚Hofmaler‘ wurde und wie sehr sich seine Bilder von der ‚offiziellen‘ Kunst unterscheiden, gerade da die Abreise aus Berlin und der Einzug in Saarbrücken einige Parallelen aufweisen, wie im Folgenden deutlich wird.

Werner selbst war entrüstet über das Urteil der Kommission. Die Episode zeigt, dass er durchaus nicht immer derselben Meinung wie die Landeskunstkommission oder seine Auftraggeber und Protégés war. So schreibt Werner in seinen *Erinnerungen* eine längere Passage, in der er wiedergibt, welche Mühen er auf sich nahm, um die örtlichen Begebenheiten zu studieren, Porträts der wichtigen Persönlichkeiten der Stadt anzufertigen und nicht zuletzt auf das Wesen und die Erscheinung der wichtigen historischen Persönlichkeiten einzugehen, welche er genau kannte und die er deshalb in korrekter Weise darstellen könne – weshalb er alles in allem die Kritik an seinen Skizzen nicht verstünde.⁴¹³

Durch die Beschäftigung einiger Personen mit eher alltäglichen Dingen weist das Gemälde (ähnlich wie Menzels *Abreise König Wilhelms*) genrehafte Züge auf. Zugleich wird durch die vielen individuellen Züge der Bewohner Saarbrückens ein hoher Grad an Authentizität des Dargestellten suggeriert. Wie erwähnt, fand der Einzug nicht in der dargestellten Weise statt: Wilhelm wurde bereits am 8. August 1870 erwartet, traf jedoch erst einen Tag später ein. Lediglich Gerüchte ließen einige Personen zu seiner Ankunft herbeikommen. Es gab keinen offiziellen Empfang mit Honoratioren und Fahnen – und auch Werner war bei der Ankunft des Königs nicht anwesend.⁴¹⁴ Es handelt sich somit bei der *Ankunft Seiner Majestät* auf vielen Ebenen um ein hochkomplexes und individuelles

⁴¹¹ Werner 1913, 198.

⁴¹² Auch in Menzels Gemälden wurde dieser ‚Makel‘ oftmals kritisiert. Der Künstler verblieb jedoch meist bei seinem eher genrehaft anmutenden Stil, was wohl ein wichtiger Grund dafür war, dass er trotz seiner Bekanntheit nicht ‚Hofmaler‘ wurde und lediglich ein offizielles, vom Staat in Auftrag gegebenes Ereignisbild anfertigen durfte. Vgl. hierzu Kapitel 2.4.1 *Die Krönung Wilhelms I. in Königsberg*.

⁴¹³ Vgl. Werner 1913, 198ff.

⁴¹⁴ Vgl. Bartmann 1993, 259; Becker 2001, 456.

Gemälde, welches sich jedoch gerade aus diesem Grunde hervorragend für die Untersuchung der Wechselspiele von Kunst und Politik eignet.

Die von der Kommission bemängelte Farbskizze⁴¹⁵ (Abb. 25) zeigt in der Mitte die Kutsche Wilhelms, der sich nach vorne beugt und die Hand zum Gruß erhebt. Der Bürgermeister Saarbrückens, Johann Carl Schmidtborn, heißt ihn willkommen. Im Gegensatz zu anderen Gemälden Werners, wie etwa der *Schlossfassung*, zerfällt die Masse der Personen in viele Einzelteile und erscheint nicht als Einheit. Das Bild hat nicht den einziehenden König als Schwer-/Mittelpunkt und führt den Blick immer wieder auf andere Bereiche des Gemäldes. Dies war einer der großen Kritikpunkte der Kommission: Der Fokus liegt nicht auf dem feierlichen Einzug Wilhelms, sondern wird von ihm abgelenkt, obgleich eine freigelassene Gasse vom Betrachterstandpunkt aus auf den König verweist.⁴¹⁶ Im Gegensatz zu den sonstigen, eher monumentalen Malereien streut Werner im vorliegenden Beispiel viel Lokalkolorit ein, so dass die Bürger der Stadt diese und sich selbst sofort wiedererkennen – eine Maßnahme, die den Auftraggebern (obgleich die Werke explizit zur Ehrung der Stadt und ihrer Bewohner in Auftrag gegeben wurden) nicht vollends zusagte. Wünschenswerter war eine Glorifizierung des Kaiserreiches und der während der Einigungskriege kämpfenden Soldaten – mit Saarbrücken als beispielhaftem Exempel hierfür.

Besonders der Bäcker, der Schmied und Katharine Weißgerber (welche im rechten Bildvordergrund einen Korb tragend zu sehen ist, diesen öffnet und einen Blick hineinwirft) zeigten in Werners Farbskizze offenbar nicht die angemessene Begeisterung über die Ankunft Seiner Majestät. Gerade Weißgerber kam während der Kriegshandlungen eine besondere Bedeutung zu. Aufgrund ihres Mutes während der Spicherer-Schlacht, inmitten des Kampfgeschehens versorgte sie verwundete Soldaten, bekam sie das Verdienstkreuz für Frauen und Jungfrauen verliehen. Laut Werner äußerten viele Saarbrücker Bürger in Gesprächen den expliziten Wunsch, dass Weißgerber zur Anerkennung ihrer Verdienste in prominenter Position dargestellt wird.⁴¹⁷ Auf Drängen der Kommission wurde sie in der Endfassung jedoch nicht mehr im Bildvordergrund abgebildet.⁴¹⁸ An ihrer Stelle erscheint dort nun ein Mann mit Beinverletzung, der von einer weiteren Person gestützt wird. Dieser Austausch war vor allem möglich, da Weißgerber als ‚einfache Bürgerin‘ nicht den gleichen Bekanntheitsgrad hatte wie hohe Politiker oder Militärs (welche, wie gesehen, sogar trotz Abwesenheit

⁴¹⁵ Anton von Werner: Ankunft Seiner Majestät in Saarbrücken (Farbskizze), 1877, Öl auf Leinwand, 87 x 128 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

⁴¹⁶ Eine zu Wilhelm führende Gasse konnte analog hierzu bereits bei den Gemälden zur Kaiserproklamation beobachtet werden.

⁴¹⁷ Vgl. Werner 1913, 200.

⁴¹⁸ Vgl. Bartmann 1993, 259.

nachträglich in Gemälde eingefügt wurden) und deshalb bezeichnenderweise durch einen Kriegsveteranen ersetzt werden konnte. Ebenso wurde ein Körbe tragender Junge im rechten Bildvordergrund, also in unmittelbarer Nähe zu Weißgerber, welcher neugierig auf den Kaiser blickt und sanft von einem Soldaten zurückgehalten wird, durch einen Jungen mit Säbel und Fahne ausgetauscht. Werner kam also einigen Forderungen des Ministeriums nach, manche beachtete er jedoch nicht:

Ich kam trotzdem den Sonderbarkeiten der Kommissionskritik, soweit es mir möglich war, entgegen, ohne am Sturm auf den Spicherer Berg oder an Moltke's Paletotärmel etwas zu verändern, versetzte nur die historische ‚Schulzenkathrin‘ zu den Figuren auf der anderen Seite der Straße, gab dem Prinzen Friedrich Karl statt der Zigarrenspitze einen Stock in die Hand und überließ es der Zukunft, darüber zu entscheiden, ob damit dem monumentalen oder dem historischen Stil geholfen war.⁴¹⁹

Der Künstler weigerte sich somit zum Teil Änderungen durchzuführen, die nicht seiner Empfindung der äußeren Wahrheit entsprach. Auch wenn Werner im Zuge dieser Untersuchung zumeist als ‚obrigkeitstreuer Hofmaler‘ erscheint, ist dieses Handeln nicht singulär. So wies er bereits im Jahr 1871 den Auftrag Herzog Ernst II. von Coburg zurück. Der Herzog wünschte, in der Schlacht bei Wörth sein Regiment grüßend gemalt zu werden. Der Künstler begründete seine Absage damit, dass diese Episode nie stattgefunden habe und er sie deshalb auch nicht malen könne.⁴²⁰ Den Einzug in Saarbrücken hingegen hatte es (wenn auch nicht auf diese Weise) gegeben, weshalb er nach Werners (und dem allgemein im Kaiserreich vorherrschenden) Geschichtsverständnis gemalt werden konnte – und zwar so, wie er hätte stattfinden *sollen*. Gleichzeitig wird deutlich, dass auch der Künstler in den Darstellungsweisen unterscheidet: nämlich zwischen einem „monumentalen“ und einem „historischen“ Stil.

Werner selbst wurden die Gründe für die geforderten Änderungen der Kommission zum großen Teil nicht genannt, wie er die Nachwelt in seinen *Erinnerungen* wissen lässt. Am 7. Dezember trafen auf sein Schreiben an das Ministerium hin zwei Abgesandte bei ihm ein und forderten strengste Diskretion über das Gesprochene. Dass Werner das Gespräch protokollierte, um später nicht auf sein Gedächtnis angewiesen zu sein, wurde mit Missbilligung bedacht, aber schlussendlich geduldet. Viele Änderungsgründe wurden hiernach damit begründet, dass das Dargestellte nicht monumental genug und zu alltäglich sei. So flatterte beispielsweise Moltkes Ärmel im Wind, was (wie die Kommissionsvertreter einräumen mussten) zwar in der Natur vorkomme, für den gezeigten Anlass aber nicht angemessen wäre.⁴²¹ Nicht zuletzt an diesem Beispiel zeigt sich die po-

⁴¹⁹ Werner 1913, 202f.

⁴²⁰ Vgl. ebd., 20.

⁴²¹ Vgl. ebd., 200f.

litische Tragweite und Bedeutung eines offiziellen Ereignisbildes und welche Aspekte Vorrang haben – selbst das Flattern eines Ärmels im Wind wird hier zum Anlass für Kritik. Nicht ein Ereignisbild soll geschaffen werden, sondern vielmehr wird das Ereignis für das Bild neu geschaffen.

Es wird gerade unter Einbeziehung des Werkprozesses einmal mehr deutlich, dass die Reichsgründung ‚von oben‘ stattfand. Sie wurde durch den militärischen Sieg über Frankreich möglich, den Auftraggebern war die Darstellung von Veteranen oder begeisterten, waffenschwingenden Kindern wichtiger als die Abbildung von verdienten (und lokalen) Zivilisten – was ebenfalls einen Fingerzeig auf das aktuelle politische System gibt, in dem das Volk eher wenig Mitspracherecht hatte.⁴²²

Es kann somit bei der *Ankunft Seiner Majestät* durchaus einmal mehr von bewusster Propaganda gesprochen werden, mit dem Ziel, den Militarismus Preußens zu verherrlichen und das Volk – bereits von klein auf – für das Militär zu begeistern. Nicht nur wurden Weißgerber und der körbeträgende Junge versetzt: Ein kleines Kind, welches neben Weißberger im Begriff ist vornüberzufallen, während es versucht, sich nach vorne zu beugen um einen Blick auf den Kaiser zu erhaschen und sich an Weißgerbers Rücken festhält, damit es das Gleichgewicht wahren kann, fehlt in der fertigen Fassung komplett. Besonders diese Figur ist mit dem Zeitungsjungen in Menzels Bild vergleichbar und zieht den Blick sehr stark auf sich.

Gerade Kinder werden nicht so gezeigt, wie sie sich aller Wahrscheinlichkeit nach verhalten haben, sondern so, wie sie sich nach Meinung des Staates verhalten sollten – als ‚kleine Erwachsene‘: bereits im jungen Alter königs-/kaisertreue Untertanen und Soldaten der Zukunft. In diesem Punkt unterscheiden sich das offiziell in Auftrag gegebene Gemälde Werners und das nicht von offizieller Stelle beauftragte Werk Menzels dramatisch. Dieser militärische/erzieherische Aspekt wird in dem anderen großen Gemälde des Saarbrücker Zyklus, der *Erstürmung des Spicherer Berges*, noch deutlicher zutage treten.

Doch auch andere Anwesende zeigen nur wenig Interesse an der Ankunft des Königs, wie etwa eine Frauengruppe hinter Weißgerber, die sich angeregt unterhält und den Blick vom Gefolge Wilhelms abwendet. Die Damen finden sich hingegen ebenfalls in der Endfassung des Werkes wieder. Der Großteil der jubelnden Menge befindet sich im linken Bildteil, auf einer Brücke. Diese Gruppe und die geschwenkten Fahnen verschwinden im Gegensatz zu den Personen im Bildvordergrund in der Peripherie und finden auf den ersten Blick weniger Aufmerksamkeit. Sie erinnern in ihrer

⁴²² Ein weiteres Beispiel hierfür liefert die Berliner Siegestsäule. Das Volk ist ebenfalls in der Darstellung weniger an der Gründung selbst beteiligt, sondern vor allem an der Waffe präsent. Frauen finden sich wie in den meisten offiziellen Bildnissen kaum wieder – höchstens als Personifikation oder zumeist als Krankenpflegerinnen, Mütter und Ehefrauen. Vgl. Alings 2000, 89; Kapitel 6.2.1 *Die Siegestsäule in Berlin*.

Homogenität an die Akklamierenden der *Schlossfassung*: Eine eher gesichtslos erscheinende, dem Kaiser zujubelnde Menge. Hat Werners Bild ohne die geforderten Änderungen ähnlich Menzels *Auszugsbild* einen Querschnitt der Bevölkerung, mit viel Lokalkolorit und einzelnen Episoden, wiedergegeben, ist dies nach der Intervention der Kommission nicht mehr der Fall: Das Gemälde verliert an Lockerheit, Spontaneität und erscheint nun vornehmlich auf den ankommenden König sowie das siegreiche Preußen/Kaiserreich ausgerichtet.

Der Betrachter ist näher an das Geschehen gerückt: Obwohl im Bildvordergrund mittig auf dem Boden diverse Gegenstände liegen, sieht der Betrachter weniger von der unmittelbaren Umgebung und erlebt die Bevölkerung näher. Hierdurch blickt er nicht mehr auf die den Kaiser erwartenden Personen, sondern er wird ein Teil der Gruppe und lenkt automatisch seinen Blick selbst auf den ankommenden Monarchen. Das *Modello* zum Gemälde gibt somit die gelebte Realität im Kaiserreich durchaus stärker wieder als das fertige Werk und lässt den Betrachter hierauf einen Blick von außen werfen. Die Endfassung hingegen zeigt das Ereignis und die Bevölkerung, wie die Regierung diese gerne (gehabt) hätte und lässt den Betrachter einen Teil hiervon werden. Festzuhalten ist an dieser Stelle: Das Volk stand durchaus zu großen Teilen hinter einem geeinten Deutschen Kaiserreich, auch wenn dessen Gründung ohne seine Mitsprache erfolgte. Die politische Elite wollte allerdings statt mündigen, selbstbestimmten Bürgern lieber tapfere und treue Soldaten sowie eine dem Kaiser und dem Reich bedingungslos zujubelnde Bevölkerung (abgebildet) sehen. Demzufolge ist, vor allem unter Einbeziehung der Werkgeschichte, auch Becker nicht zuzustimmen, wenn er schreibt:

So werden [...] im Vordergrund zwei Kinder gezeigt, die durch ihre niedlichen Posen den Blick des Betrachters fesseln und schon durch ihre Präsenz allein dem König die Ausstrahlung eines gütigen Großvaters verleihen: Ein kleines Mädchen, das sich neugierig an Wilhelms Kutsche herandrängen will, muß von einem Soldaten zurückgehalten werden, und ein kleiner Junge, der fast über seinen Schleppsäbel stolpert, zieht eine schwarz-weiß-rote Fahne hinter sich her, ohne darauf zu achten, daß sie längst in den Straßenstaub gefallen ist.⁴²³

Wäre die von Becker favorisierte Lesart vom Auftraggeber gewünscht worden, hätte die Kommission ebenso die Farbskizze Werners genehmigt. In ihr sind die von ihm genannten Elemente wesentlich stärker vertreten, wohingegen besonders die Änderungen eine großväterlich-gütige Aura schwächen: Das genrehafte Element im Gemälde wird massiv zurückgedrängt, stattdessen Milita-

⁴²³ Becker 2001, 469.

rismus und Obrigkeitstreue in den Vordergrund gestellt. Diese These der Verherrlichung des Militarismus und dem Zurücktreten des Individuums hinter das Kollektiv erhärtet sich nochmals im anderen großen Gemälde des Zyklus.

Wesentlich dramatischer fallen die Änderungen bei der *Erstürmung des Spicherer Berges* aus. In der Endfassung wurde ein Soldat eingefügt, welcher tödlich von einer Kugel getroffen wird. Er reißt den rechten Arm hoch und wird nach hinten fallend noch von einem Kameraden aufgefangen. Hierbei handelt es sich um einen Vorgriff auf den Tod des Generals Bruno von Francois. Dieser wurde als Held der Schlacht um die Spicherer Höhen stilisiert und findet sich ebenfalls auf dem Bild. An der Spitze seiner Truppen in den Kampf ziehend und von fünf Kugeln tödlich verwundet sollen seine letzten Worte gewesen sein: „Es ist doch ein schöner Tod auf dem Schlachtfelde; ich sterbe gern, da ich sehe, daß das Gefecht vorwärts geht.“⁴²⁴ In diesem Sinne wird der General auf dem Gemälde Werners inmitten seiner Soldaten heroisch mit gezücktem Degen, die müden Truppen zu einem weiteren Angriff anfeuernd, dargestellt. Heldentod und Heldentat wurden somit in einem Bild vereinigt, was ihm eine sehr hohe Dramatik und Pathos verleiht.

Der Künstler berichtet später, dass auch dieses Werk das Missfallen der Kommission fand, da eine vergleichsweise kleine Episode des Gefechts zu sehr hervorgehoben wurde.⁴²⁵ Offenbar setzte Werner sich jedoch in diesem Falle über den Willen seiner Auftraggeber hinweg oder die Zeit reichte schlicht nicht aus, um ein anderes Gemälde anzufertigen/passenderes Sujet zu bestimmen. Einzig der gefallene Soldat weist auf die Opferbereitschaft und den Einsatz der deutschen Soldaten hin. Durch den, unter Zeitgenossen und vor allen den Saarbrücker Bürgern durchaus wohl bekannten, Tod Francois' wird diese Episode jedoch vor allen auf den General bezogen. Den Auftraggebern wären hier wohl die Würdigung und Glorifizierung der Gesamtheit der deutschen Soldaten und eventuell der Bündnispartner genehmer gewesen, wie diese im später zu besprechenden Bild der *Victoria* aufgenommen wird und bereits bei der Kaiserproklamation (beispielsweise in Form der Standarten) beobachtet werden konnte. Die Herausstellung des Generals ist also keinesfalls typisch und die Art der Darstellung eher ungewöhnlich. Dass nämlich die deutsche Einheit und das Kollektiv über Einzeltaten und dem Individuum schwebten, veranschaulicht Gerhard Paul am Beispiel von Schlachten- und Kriegsbildern:

Die künstlerischen Darstellungen des Krieges zumal in Deutschland spiegelten allerdings kaum

⁴²⁴ Glasenapp 1874, 28; Der deutsch-französische Krieg 1874, 327.

⁴²⁵ Vgl. Werner 1913, 200f.

einmal das neue naturwissenschaftlich orientierte Kunstverständnis der Zeit wider. Hier blieben die Darstellungen von der Idee der nationalen Einigung überwölbt. [...] Im territorial zersplitterten Deutschland indes wirkte nicht so sehr die Abbildung der Realität stilbildend, vielmehr fungierten Bilder des Krieges als Projektionsfolie für nationale Einigungsideen und wurde der Krieg als Antizipation der sich formierenden Nation visualisiert. Daher beherrschten Einigungsmetaphern, die besonders die kollektive Aktion und das Treueverhältnis von militärischer Führung und Gefolgschaft akzentuieren, die Darstellungen der deutschen Kriegs- und Schlachtenmalerei. Das Heraustreten des Einzelnen aus der Reihe und die Betonung heroischer Einzelleistungen galten als verpönt.⁴²⁶

Die *Ankunft seiner Majestät in Saarbrücken* ist in seiner ersten Fassung ein für Werner eher untypisches Bild. Der Maler bleibt sich vor allem in einem Punkt dennoch treu: Nahezu alle Personen tragen individuelle Züge und können, sofern dem Betrachter bekannt, sofort zugeordnet werden. Die Schlosskirche der Stadt erhält ebenso Einzug in das Gemälde wie der Rundturm, welcher als Absteigequartier des Königs diente. Die Stadt Saarbrücken ist hierdurch eindeutig erkennbar. Fässer und Sandsäcke im linken und mittleren Bildvordergrund zeugen noch von den vorangegangenen Kampfhandlungen und bilden gleichzeitig einen direkten Bezug zur *Erstürmung des Spicherer Berges*.

Wird Werner in der Regel eine starre Reproduktion von Ereignissen vorgeworfen, malt er hier zunächst ein Gemälde, welches bis auf seine Größe in einigen Teilen mehr dem Genrebereich denn der Historien- oder Ereignismalerei zuzuordnen ist. Viele Personen bevölkern das Bild, es herrscht ein reges Treiben (untereinander), der Kaiser befindet sich mit seiner Kutsche inmitten der Bürger und wird nicht gesondert hervorgehoben. Doch auch wenn der Vergleich mit Menzels *Einzugsbild* scheinbar nahe liegt und in Teilen auch durchaus legitim ist, unterscheiden sich beide Werke schlussendlich doch erheblich.

So bilden die Einwohner Saarbrückens eine Gasse, die den Betrachterblick direkt auf den Kaiser lenkt. Zudem blicken fast alle Köpfe in dessen Richtung. In der Farbskizze handelte es sich hier noch größtenteils um die Personen im linken Bildteil, die dem Kaiser ihre Aufmerksamkeit schenken, während vor allem im rechten Bilddrittel mehr Interaktion untereinander herrschte. Dennoch zerfallen die Saarbrücker eher in kleinere Gruppen, während Menzel eine homogenere Masse darstellt, in welcher die Brüche (auch durch seine Malweise) zwar deutlich zu erkennen sind, jedoch den Betrachterblick nicht dauerhaft auf sich halten. Wichtig zu berücksichtigen ist selbstverständlich, dass die Änderungen, die Werners Gemälde weniger genrehaft erscheinen lassen, direkt auf das Bestreben der Kommission zurück gingen – eine Einschränkung, der Adolph Menzel nicht

⁴²⁶ Paul 2004, 38.

unterlag. Es ist deshalb etwas zu kurz gegriffen, wenn resümiert wird: „Kurz: Menzel läßt den Betrachter die Größe des Ereignisses, das er selbst beobachtet hatte, miterleben, während Werner es so einfriert, wie es hätte sein sollen.“⁴²⁷

Die Kernaussagen treffen zu: Werner friert das Ereignis so ein, wie es seiner Meinung (bzw. der der Kommission) nach hätte sein sollen – schließlich fand der Einzug unter eintägiger Verspätung und mit weit weniger Andrang der Bevölkerung statt. Auch lässt Menzel den Betrachter an einem Ereignis, das er selbst beobachtete, teilhaben. Dennoch schwingt in dem Urteil durch die Klassifizierung der dargestellten „Größe des Ereignisses“ in Menzels Werk eine Wertung mit, die so nicht ganz zutreffend ist. Menzel ging es, wie aufgezeigt wurde, nicht um die Größe des Ereignisses, also den Auszug des Kaisers an sich, sondern um seinen subjektiven Eindruck des Erlebten und die Darstellung des Volkes während des Geschehens – also vielmehr die ‚Größe im Kleinen‘. Das Ereignis wird zum Anlass des Bildes, nicht zu seinem Mittelpunkt, während es in der Ereignismalerei ganz klar sinngebend ist und dem Gemälde seine Daseinsberechtigung verleiht.

Es zeigt sich im Vergleich beider Werke, dass sie gerade durch die Einmischung der Politik eine diametrale Aussage bekommen, die Intention zur Anfertigung jedoch bereits zu Beginn der Anfertigung eine gänzlich andere war. Könnte in Werners Bild trotz eines wesentlich größeren Fokus auf den Kaiser durch die Darstellung der Bevölkerung in der Lesart eine gewisse Nähe zu Menzels Werk erkannt werden, wird diese durch das Eingreifen der Kommission nahezu komplett entfernt. Menzel zeigt das Ereignis, wie er es selbst erlebt und wahrgenommen haben könnte – Werner mit der Größe und in einer Form, in der es sich (nach Meinung der politischen Elite) hätte ereignen sollen. So wirkt die *Ankunft Seiner Majestät* wie ein eingefrorenes Abbild des Ereignisses, während die *Abreise Seiner Majestät* mehr als atmosphärischer, flüchtiger Einblick in das alltäglicher Berliner Geschehen erscheint.

Beide Gemälde Werners können aus dem Zyklus herausgelöst gesehen und verstanden werden und haben für sich genommen nur begrenzt eine übergeordnete Aussage. Diese wird ihnen erst durch die vier flankierenden Porträts sowie ein weiteres im Raum aufgehängtes Gemälde gegeben, welches eine *Victoria* zeigt. Auch die Porträts weisen, wie aufgezeigt wurde, genrehafte Züge auf, was die Kommission wiederum nicht goutierte. So steht Moltkes linker Ärmel vom Körper ab, es würde hierdurch ein zu legerer Eindruck vermittelt, Prinz Friedrich Karl wurde gar eine Zigarettenspitze

⁴²⁷ Bartmann 1993, 259.

haltend dargestellt. In den weiteren Bildern sind Reichskanzler Bismarck und Kronprinz Friedrich Wilhelm zu sehen. Im Falle Friedrich Karls fügte sich Werner der Kritik und ersetzte die Zigarette durch einen Stock. Es wurden, statt wie ursprünglich geplant, die Namen der Dargestellten zu zeigen, auf die Protagonisten abgestimmte Leitsprüche in den Kartuschen der Sockelzone eingefügt.⁴²⁸

Durch die Porträts wird den beiden Ereignisbildern eine übergeordnete Aussage verliehen – die Ereignisse stehen durch die Verbindung mit vier für die Reichseinigung wichtigen Personen stellvertretend für wichtige Stationen während der Einigungskriege. Ursprünglich plante Werner stattdessen einen neutralen Hintergrund, welcher jedoch ebenfalls auf das Kaiserreich verweisen sollte: Ein Muster aus stilisierten Reichsadlern.⁴²⁹ Während sich der Diplomat und ‚Zivilist‘ Bismarck in der Endfassung auf einen Schreibtisch stützt, werden die drei Militärs vor offenen Landschaften dargestellt, welche möglicherweise Schlachtfelder darstellen. Die Porträtierten werden (nicht zuletzt durch die Leitsprüche) zu moralischen Instanzen und Leitbildern erhoben, an denen sich der Betrachter orientieren und ein Vorbild nehmen kann.

Im Gemälde der *Victoria*⁴³⁰ (Abb. 26a) wird schließlich die Folge der Einigungskriege aufgegriffen: die Reichseinigung. Es hing über (beziehungsweise zwischen) den Eingangstüren. Die Personifikation erhebt sich in der Mitte des Bildes und hält einen Lorbeerzweig sowie die neue deutsche Kaiserkrone in den Händen. Flankiert wird sie von zwei Putten mit Fanfaren. Wie beschrieben, wurde die Reichskrone allerdings nie angefertigt und existiert somit nur in Bildern. Rechts und links der *Victoria* stehen zwei muskulöse Männer, die einem Heldenepos entstiegen scheinen. Sie reichen sich die Hand und stellen die Personifikationen der süddeutschen und norddeutschen Staaten dar. Der Handschlag steht stellvertretend für die Vereinigung der deutschen Staaten zum gemeinsamen Kampf gegen den Feind, die Verbrüderung und Gründung des Deutschen Kaiserreiches. Der Gedanke der Verbrüderung der nord- und süddeutschen Staaten wird wesentlich expliziter aufgenommen als dies etwa in der ersten Version der Kaiserproklamation der Fall war – findet sich im vorliegenden Bildprogramm jedoch auch nur an dieser Stelle und nicht in den Hauptgemälden. Diese Umsetzung war vor allem durch die Wahl der Personifikation und Allegorie als Art der Darstellung möglich, ebenso wie Wislicenus bereits in der Kaiserpfalz die Möglichkeit hatte, solche

⁴²⁸ Helmuth von Moltke: „*Erst wägen, dann wagen*“; Prinz Friedrich Karl: „*Ich wag's, Gott walt's*“; Otto von Bismarck: „*Ohne Kaiser kein Reich*“; Kronprinz Friedrich Wilhelm: „*Furchtlos und beharrlich*“.

⁴²⁹ Stattdessen fand sich in der schlussendlichen Ausführung ein monumentaler Reichsadler in der Mitte der Saaldecke.

⁴³⁰ Anton von Werner: Die Ankunft Seiner Majestät in Saarbrücken (Entwurf zur Wanddekoration im Rathausfestsaal), 1875, Aquarell auf Pappe, 36,2 x 47 cm, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Merseburg.

Aussagen klarer und direkter darzustellen, als Werner in seinen Ereignisbildern. Ein mittelalterlicher Schildknappe im rechten Bildhintergrund symbolisiert das Heilige Römische Reich Deutscher Nation, in dessen Nachfolge das Deutsche Kaiserreich stehen soll. Das Victoria-Bild diente später als Vorlage für eine Dauerbriefmarkenserie, welche zusätzlich mit der Bildunterschrift ‚Seid einig • einig • einig!‘ zur dauerhaften deutschen Einigkeit aufrief (Abb. 26b).

Werner wunderte sich rückblickend, dass seine beiden Ereignisbilder von der Kommission beanstandet wurden – da er angeblich durch seine Naturstudien nicht dem „Interesse einer monumentalen Verherrlichung des Feldzuges“⁴³¹ diene – der Allegorie jedoch keinerlei Kritik widerfuhr. Dies erscheint jedoch nur auf den ersten Blick und aus der speziellen Sicht Werners verwunderlich: Die Allegorie stellt keine real existierenden Personen dar, konnte diese also nicht im ‚falschen‘ Licht erscheinen lassen. Es wird eine Symbiose mit den Ereignisbildern eingegangen. Die Porträts und die *Victoria* unterstützen die Aussage der Ereignisbilder und stellen diese sogar in einen wesentlich breiteren Kontext, ohne Anspruch auf Authentizität haben zu müssen – im Kopf des Betrachters muss lediglich ein bestimmter Bezug hergestellt werden. Die Nachricht, die der Auftraggeber durch die Allegorie zeigen wollte, wurde, ebenso wie Werner sie malte, transportiert. Es gab deshalb für den Auftraggeber schlichtweg keinen Grund, das Gemälde ändern zu lassen.

⁴³¹ Werner 1913, 202.

3.4 Adolph Menzel und Friedrich der Große

Viele Werke Menzels wurden erst nach seinem Tod bekannt, da er sie nicht für die Öffentlichkeit, sondern sich selbst malte.⁴³² Obwohl er ab den 1860er-Jahren der wohl bekannteste Historienmaler nördlich der Alpen war, hatte er zu keiner Zeit den Rang eines ‚Hofmalers‘ inne. Einer der Gründe hierfür mag wohl darin liegen, dass Menzel nur ungern offizielle Porträts und ‚Ereignisbilder‘ anfertigte (welche, wie bereits dargelegt wurde, auch vornehmlich erst ab dem Kaiserreich Hochkonjunktur hatten). Doch ebenfalls Gemälde wie *Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch*⁴³³ (Abb. 27) dürften dazu beigetragen haben, dass er eher wenige Aufträge dieser Art erhielt.

Das Bild zeigt die Niederlage preußischer Truppen, die bei einem nächtlichen Überraschungsangriff der Österreicher verzweifelt versuchen, eine geordnete Verteidigung zu organisieren – kein Motiv, welches ein öffentlicher (deutsch-/preußischer) Auftraggeber gewählt hätte. Dies war auch dem Künstler bewusst, denn Menzel selbst berichtet von der „fast sicheren Aussicht, dieses Riesensbild einer Niederlage, die damals durchaus nicht hoffähig war, niemals an den Mann zu bringen“⁴³⁴. So erhielt Menzel in seiner Laufbahn nur einen offiziellen, staatlichen Auftrag: nämlich die *Krönung Wilhelm I. zum König von Preußen in Königsberg*⁴³⁵ zu malen. Es strotzt vor Pathos und majestätischer Darstellung – allesamt Elemente, die sich sonst kaum in Menzel Oeuvre finden lassen. Dies steht in erster Linie mit dem staatlichen Auftraggeber und dessen Einschränkungen in Verbindung, wie neben der *Abreise König Wilhelms*⁴³⁶ ein weiteres Beispiel verdeutlicht.

Ab dem Jahr 1849 begann Menzel, sich einer Reihe von Gemälden zum Leben Friedrich des Großen zu widmen. Hierzu gehört auch das Gemälde zum Angriff bei Hochkirch. Obgleich es keine Ereignis-, sondern Historienbilder waren – die Begebenheiten ereigneten sich bereits knapp 100 Jahre zuvor – und sie auch nicht während der Zeit des Kaiserreiches entstanden, sollen sie hier eine kurze Erwähnung finden, da hieran ein weiterer für die Untersuchung wichtiger Punkt verdeutlicht werden kann, welcher ebenfalls in die Zeit ab 1871 hinein reicht: Im Laufe der Jahre erfuhren die Bilder teils extreme Umdeutungen; und zwar je nach den aktuellen politischen Interessen, vor allem während des Kaiserreiches.

⁴³² Vgl. Paret 1990, 181f.

⁴³³ Adolph Menzel: *Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch*, 1856, Öl auf Leinwand, 295 x 378 cm, ehemals Alte Nationalgalerie, Berlin (Kriegsverlust).

⁴³⁴ Zitiert nach Busch 2004, 96.

⁴³⁵ Vgl. hierzu Kapitel 2.4.1 *Die Krönung Wilhelms I. in Königsberg*.

⁴³⁶ Vgl. hierzu Kapitel 3.2 *Die Abreise König Wilhelms I. am 31. Juli 1870 aus Berlin in sein Hauptquartier in Mainz*.

Es handelte sich bei den Gemälden nicht um offizielle Aufträge, so dass der Maler sie nach eigenem Gutdünken anfertigen konnte. Menzel informierte sich umfassend über Uniformen und Kleidung der abgebildeten Figuren. Er besuchte sogar die Originalschauplätze, um sowohl eine gewisse ‚historische Richtigkeit‘ wiederzugeben als auch den Bildern eine höhere Glaubwürdigkeit und Authentizität zu verleihen. Das Verhalten Menzels ging sogar so weit, dass Hubertus Kohle ihm attestiert, er erkenne in seiner ‚Beschäftigung mit dem Friedrich-Stoff [...] manische Züge‘⁴³⁷. Trotz seiner Obsession für den Monarchen, glorifizierte der Künstler Friedrich nicht im monumentalen Stil, sondern stellte ihn vielmehr als Privatmann dar und zeigte ihn an der Tafel⁴³⁸ (Abb. 28a) oder beim Flötenkonzert⁴³⁹ (Abb. 28b). Aus ebendiesem Grund konnte Menzel seine Gemälde auch zunächst nicht bei Hofe verkaufen: Hier waren zu diesem Zeitpunkt vor allem Pathos und das Heroische sowie eine Glorifizierung der preußischen Vorfahren erwünscht. Erst durch eine Neuinterpretation der Bilder seitens des Herrscherhauses infolge der Kaiserreichsgründung, wurden sie schließlich für die Nationalgalerie angekauft – obschon die Tafelrunde noch zu ihrer Entstehungszeit König Wilhelm I. zum Kauf angeboten wurde, welcher seinerzeit allerdings keinerlei Interesse bekundete.⁴⁴⁰ Die genauen Gründe für diesen ‚Gesinnungswechsel‘ werden im Folgenden deutlich. Gerade die volksnahe und genrehafte Abbildung als Privatmann überzeugte nämlich nun, insbesondere, um dem Rezipienten den bereits mehrfach erwähnten Realitätsanspruch des Dargestellten zu zeigen. Friedrich Eggers schreibt 1852 über das *Flötenkonzert*: „Das gegenwärtige Bild ist mehr, so zu sagen, der Reflex eines Historienbildes oder der Keim zu einem solchen. Es behauptet in der Genre-Historie die höchste Stelle, weil man dem Ganzen, weil man den geschichtlichen Figuren darin deutlich anmerkt, daß die Scene die augenblickliche und kurze Mußestunde eines Mannes schildert, welcher mehr versteht, als die Flöte zu blasen.“⁴⁴¹ Diese Deutung hält noch bis kurz vor der Gründung des Kaiserreiches an. 1875 wurde schließlich das *Flötenkonzert* und bereits 1873 die *Tafelrunde* von der Nationalgalerie in Berlin aufgekauft und konnten so der Öffentlichkeit präsentiert werden.⁴⁴² Sie galten nun als „von echt deutschem Schrot und Korn“⁴⁴³ und Menzel als Künstler, der für sich beanspruchen kann, „die Erinnerung an den preußischen Helden im Volke rege

⁴³⁷ Hubertus 2001, 48.

⁴³⁸ Adolph Menzel: König Friedrichs II. Tafelrunde in Sanssouci, 1850, Öl auf Leinwand, 203 x 172 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.

⁴³⁹ Adolph Menzel: Flötenkonzert König Friedrichs II. in Sanssouci, 1852, Öl auf Leinwand, 142 x 205 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

⁴⁴⁰ Vgl. Forster-Hahn 1993, 83.

⁴⁴¹ Eggers 1852, 338.

⁴⁴² Vgl. Forster-Hahn 1993, 81f.

⁴⁴³ Meyer 1876, 47.

erhalten und die Nation durch bildliche Vorführung seiner glorreichen Heerführer und Soldaten immer wieder auf das sicherste Fundament des preußischen Staates hingewiesen zu haben“⁴⁴⁴. Beide Werke hingen in der Nationalgalerie im Kontext von anderen Gemälden, die den Ruhm Preußens darstellten. Die Bilder des Privatmannes, den Menzel als liberalen und reformwilligen Herrscher mit Bürgernähe zeigen wollte, wurden so durch die neue Lesart und ihre Umgebung glorifiziert und massiv umgedeutet. Sie wurden in ein der Kaiserzeit angepasstes Licht gerückt – mit Friedrich II. als ‚Mann des Volkes‘ und großen Herrscher in Personalunion.⁴⁴⁵

Oftmals in der Betrachtung vernachlässigt werden der fehlende Wahrheitsgehalt sowie der historische Hintergrund der *Friedrich-Bilder*. Ein gutes Beispiel hierfür liefert wiederum das *Flötenkonzert*.⁴⁴⁶ Es zeigt den König in seinem Musikzimmer in Sanssouci. Friedrich II. ist mittig verortet, setzt gerade seine Querflöte an den Mund und blickt auf das vor ihm stehende, mit einer Kerze beleuchtete Notenpult. Im rechten Bildteil befindet sich eine Personengruppe mit Musikinstrumenten, welche den König bei seinem Spiel begleitet, im linken Bildteil eine Gruppe von Zuhörern. Zu beiden Seiten des Notenständers, welcher das Gemälde mittig in zwei Hälften teilt, sind jeweils acht Personen verortet. Hiervon sind auf jeder Seite fünf Figuren stehend und drei sitzend dargestellt. Dies ist wohl darauf zurückzuführen, dass Männer in Anwesenheit des Königs nicht sitzen durften, solange dieser selbst nicht saß. Eine Ausnahme bilden hier lediglich der Cembalist sowie der Cellist, die aufgrund ihrer Instrumente zwangsläufig in einer sitzenden Position spielen mussten. Bei genauerer Betrachtung der einzelnen Personen lassen manche dennoch den zu erwartenden Respekt gegenüber ihrem König vermissen.

Bei dem Mann am rechten Bildrand handelt es sich um Friedrichs Flötenlehrer: Johann Joachim Quantz. Zwar richtet er seinen Blick auf den Boden, um sich mental ganz der Musik zu widmen, dass er sich hierbei jedoch an die Wand lehnt, gehörte keineswegs zum guten Ton. Nicht auf den Boden – und keinesfalls andächtig lauschend – sondern an die Decke blickt der Mathematiker Pierre-Louis Moreau de Maupertuis am linken Bildrand. Da er im Rücken seines Monarchen steht, kann dieser den Affront auch nicht bemerken. Eine solche Darstellung war nur möglich, weil es sich bei den Gemälden weder um ein Ereignisbild noch um einen offiziellen Auftrag handelte, son-

⁴⁴⁴ Rosenberg 1879, 260.

⁴⁴⁵ Vgl. Busch 2004, 19.

⁴⁴⁶ Bereits im Jahr 1840 fertigte Menzel die Illustrationen zu Franz Kuglers (1808–1858, Kunsthistoriker und Professor an der Berliner Akademie der Künste) *Geschichte Friedrichs des Großen* an. Diese erlangte ungemeine Popularität und verfestigte in der Öffentlichkeit das dort dargestellte Bild Friedrichs. Vgl. Henze-Döhring 2012, 95–100.

dem die Protagonisten bereits seit langer Zeit tot waren. Menzel malte hier nicht für den königlichen/kaiserlichen Hof, sondern ohne Auftrag und nach seiner Vorstellung ein mögliches Flötenkonzert.⁴⁴⁷

Die anderen Personen auf dem Gemälde lassen sich ebenfalls identifizieren. Zu nennen ist hier vor allem die Lieblingsschwester Friedrichs: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth. Menzel verortet das Konzert im Rahmen ihres Besuchs in Sanssouci, im August des Jahres 1750. Anlässlich dieses Zusammentreffens fand jedoch gar kein privates Flötenkonzert statt.⁴⁴⁸ Auch der Raum wird vom Künstler größer dargestellt, als dies in der Realität der Fall war. Die große Anzahl an Kerzen und ihr von den Spiegeln reflektierter Lichtschein verführte oftmals manchen gar zu der Annahme, Menzel fertigte das Flötenkonzert nur als Vorwand an, um die komplizierte Lichtsituation zu malen.⁴⁴⁹

Das (fiktive) Ereignis wird jedoch nicht in der dargestellten Form stattgefunden haben: Der König spielte in der Realität jedenfalls eher in kleinerem Kreise vor; die dargestellte Personengruppe ist zu groß für ein ‚Konzert‘ des Königs und von Menzel für sein Gemälde ausgedacht. Zudem wird Friedrich nie in Uniform aufgespielt haben. Diese trug er nur in der Öffentlichkeit und nicht in Sanssouci, wo er sich bevorzugt in teurere und elegantere Kleidung wandte. Die möglicherweise fehlende Authentizität stellte jedoch für die Zeitgenossen im Deutschen Kaiserreich kein großes Problem dar: Die Darstellung konnte über 100 Jahre nach dem Geschehen weder verifiziert noch falsifiziert werden und das Ereignis hätte dergestalt stattfinden *können* (und vielleicht sogar nach der allgemeinen, aktuellen Auffassung *sollen*).

Schlussendlich wurde im Jahr 1871 der junge Künstler Anton von Werner mit der Anfertigung beauftragt und nicht etwa der erfahrene Adolph Menzel. Dessen Malerei entsprach schlichtweg nicht den Vorstellungen der damaligen Regierung.⁴⁵⁰ Wenngleich unklar ist, warum später ausgerechnet Menzel für die Anfertigung zur Darstellung der Krönung Wilhelms I. zum König ausgewählt wurde (es dürfte heftige Diskussionen um die Besetzung des ausführenden Malers gegeben haben), werden die Friedrich-Bilder wohl der Grund gewesen sein, warum der Künstler den Auftrag annahm:

⁴⁴⁷ Ebenso wie bei der Darstellung *Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch*. Vgl. Busch 2004, 96.

⁴⁴⁸ Vgl. Henze-Döhring 2012, 95.

⁴⁴⁹ Vgl. Busch 2004, 92.

⁴⁵⁰ Vgl. hierzu Kapitel 2.4.1 *Die Krönung Wilhelms I. in Königsberg*; Kapitel 3.2 *Die Abreise König Wilhelms I. am 31. Juli 1870 aus Berlin in sein Hauptquartier in Mainz*; Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus*.

Durch die anfängliche Kritik an seinen Darstellungen des Monarchen in der Öffentlichkeit, verkaufte der Maler kaum mehr Bilder und befand sich in akuter Geldnot. Der staatliche Auftrag gab ihm die Möglichkeit, wieder an öffentlicher Reputation zu gewinnen und so sein Einkommen für einige Jahre zu sichern.⁴⁵¹

Menzel war ein wichtiger und einflussreicher Künstler, der gerade im Kaiserreich seine Bedeutung hatte. Ein Grund hierfür ist sicherlich auch die Neubewertung seiner Bilder, obgleich ihm während seiner Laufbahn lediglich ein offizieller, staatlicher Auftrag (und dieser noch vor der Kaiserreichsgründung) angetragen wurde. Die Unterschiede der Wechselspiele von Kunst und Politik zeigen sich am Vergleich zwischen Adolph Menzel und Anton von Werner besonders eindrücklich. Forster-Hahn fasst hierzu (in Bezug auf Menzels Historien- und Werners Ereignismalerei) zusammen: „Menzel rekonstruiert die Vergangenheit, Werner inszenierte die Ereignisse der eigenen Zeit.“⁴⁵² Weiterführend sollte man gerade im Vergleich zwischen Historien- und Ereignismaler noch hinzufügen: Zeitgenossen und Nachwelt interpretieren und deuten Menzels Werke (Historienmalerei), Werners Werke prägen und beeinflussen die Zeitgenossen und die Nachwelt (Ereignismalerei).⁴⁵³

Diese These liegt vor allem im unterschiedlichen Anspruch an Authentizität begründet. Während die auf Historienbilder gezeigten Ereignisse meist weiter in der Vergangenheit liegen (sofern sie einen historischen Ursprung haben) und somit die Richtigkeit der Darstellung nicht verifiziert werden kann, war der Künstler bei Ereignisbildern meist selbst anwesend. Zeitgenossen kennen hingegen das dargestellte Geschehen. Es ist ihnen ein Begriff und sie haben zumindest rudimentäre Kenntnisse hierüber. Wenngleich der Künstler/Auftraggeber immer mehr die Deutungshoheit über ein Gemälde verliert, je weiter die Zukunft voranschreitet, wirkt gerade ein Ereignisbild noch einmal prägender für die Erinnerung an ein Ereignis als dies bei einem Historienbild der Fall ist, da es oftmals als *historisches Dokument* betrachtet wird (beziehungsweise wurde). Folglich haben besonders Ereignisbilder einen großen Einfluss auf die Politik sowie nachfolgende Generationen, indem sie in ein direktes und unmittelbares Wechselspiel mit ihnen treten.

Dieser Einfluss der Kunst auf Politik, Geschichte und die Nachwelt zeigt sich besonders in der Umdeutung von Kunstwerken und dem Blick, den sie nachfolgenden Generationen auf das damalige Ereignis liefern:

Solcherart verstanden macht die Vorstellung von Kunstwerken als Ereignis etwa bei Hans-Georg

⁴⁵¹ Vgl. Busch 2004, 101.

⁴⁵² Forster-Hahn 1993, 85.

⁴⁵³ Obgleich auch Menzel Gemälde mit zumindest ereignishaften Charakter anfertigte, wie beispielsweise in der *Krönung Wilhelms I. in Königsberg* oder der *Abreise König Wilhelms I.* gesehen.

Gadamer darauf aufmerksam, dass es sich bei Bildern nicht um passive, historisch abgeschlossene und daher unwandelbare Objekte handelt, die als Verfügungsmasse der Geschichte den Akteuren ihrer Interpretation hilflos ausgeliefert sind. Vielmehr haben wir es bei jedem Kunstwerk – zumindest bei jedem Kunstwerk von Rang – mit einem lebendigen Organismus zu tun, der mit seinen Rezipienten über die Zeiten hinweg aktiv in immer neue dialogische Konstellationen eintritt, dessen Wahrnehmung demzufolge ereignishaften Charakter aufweist und der mithin – im Fall zeithistorischer Themen – nicht allein als Reportage, Zeugnis oder Dokument, sondern vielmehr als Protagonist der Geschichte verstanden werden muss. Die Werke der Kunst entfalten dieser Vorstellung nach ihre eigene lebensweltliche Dynamik, sie nehmen [...] für sich in Anspruch, politischen, gesellschaftliche, kulturellen Sinn zu stiften, unseren Blick auf die Geschichte und damit die Geschichte selbst zu verändern.⁴⁵⁴

Auch wenn der Aktivität der Kunstwerke nicht pauschal zuzustimmen ist, ist gerade die Tatsache, dass Kunstwerke keine in sich abgeschlossene und unwandelbare Objekte sind, umso essenzieller. Es handelt sich bei ihnen nicht um alleinstehende Artefakte in einem eigenen, kleinen Mikrokosmos. Sobald sie (öffentlich) betrachtet werden (können), treten sie in Beziehung zur Außenwelt.

Konkret lässt sich zusätzlich am Beispiel der *Friedrichbilder* festhalten: Auch wenn Gemälde ein Sujet abbilden, dass sie ganz klar als Historienbilder und nicht als Ereignisbilder einstuft, sind sie nicht in sich geschlossen – was sich umso mehr auf Ereignisbilder übertragen lässt. Vielmehr tritt jegliche darstellende Kunst in Beziehung mit ihrer Umwelt und diese wiederum mit ihr. So können Gemälde Einfluss auf die Nachwelt ausüben und deren Sicht auf das dargestellte Ereignis beeinflussen, wie es bereits bei den Gemälden zur Kaiserproklamation veranschaulicht werden konnte. Ebenso können sie aber auch wie im vorliegenden Beispiel eine andere Wertschätzung und Deutung seitens der Nachwelt erfahren. In diesem Fall bestimmt nicht das Werk die Sichtweise des Betrachters auf das Ereignis, sondern bestimmen ganz im Gegenteil soziale, gesellschaftliche, politische oder sonstige individuelle Hintergründe des Betrachters seine Sichtweise auf das Werk. Es tritt somit eine geänderte Sichtweise auf das dargestellte ‚Ereignis‘ zutage – vormals verpönte oder ungern gesehene Darstellungen werden nun in neuem Lichte betrachtet und entsprechend umgedeutet (oder umgekehrt in schlechterem Licht gesehen und negativ beurteilt).

Dass Wertschätzungen durchaus unterschiedlich ausfallen können und gerade der Monarch und politische Hintergründe im Kaiserreich großen Einfluss auf das Kunstleben und den (Miss-)Erfolg von Künstlern hatten, verdeutlicht zusätzlich das Beispiel Ferdinand Kellers⁴⁵⁵: Im Jahr 1888 stellte

⁴⁵⁴ Fleckner 2014, 19.

⁴⁵⁵ Ferdinand Keller (1842 – 1922) war ein Historienmaler. Im Jahr 1870 wurde er zum Lehrer für Porträt- und Historienmalerei an der Kunstakademie in Karlsruhe ernannt, 1873 zum Professor, von 1880–1913 bekleidete er das Amt des Direktors.

der Künstler das Werk *Kaiser Wilhelm, der siegreiche Begründer des Deutschen Reiches*⁴⁵⁶ (Abb. 29) fertig, welches er anlässlich des 90ten Geburtstags Wilhelms I. ein Jahr zuvor begonnen hatte. Es war durchaus nicht ungewöhnlich, dass Künstler Gemälde zu gewissen Ereignissen ohne einen Auftrag anfertigten, in der Hoffnung, ihr Werk später verkaufen zu können und möglicherweise einen Protegé zu finden.

Keller wählt den Einzug des siegreichen Kaisers am 16. Juni 1871 in Berlin als Sujet für seine Darstellung aus. Wilhelm I. zieht in einem von vier Schimmeln gezogenen Streitwagen durch das Brandenburger Tor. Ihm voran schreiten die Allegorien der Wahrheit und der Gerechtigkeit, über dem Kaiser schweben *Viktoria*, *Bellona* und *Fama* sowie einige Putten, welche eine fiktive Reichskrone halten; hinter dem Monarchen befinden sich Bismarck und Moltke. Ein Ritter auf einem Pferd reitet an der Spitze des Triumphzuges, eine Standarte mit dem deutschen Reichsadler in der Rechten haltend. Es erscheint fraglich, ob dem eher nüchternen Wilhelm I. das aufgeladene Gemälde zugesagt hätte, obschon er bereits in der Goslarer Kaiserpfalz eine Apotheose seiner selbst goutierte. Durch seinen Tod im Jahr der Fertigstellung des Bildes kann diese Frage nicht abschließend geklärt werden. Wilhelm II. jedenfalls nutzte die Verherrlichung seines Großvaters unbestreitbar. Das Werk fand in diversen Ausstellungen zwar Bewunderung und Lob, jedoch keinen Käufer – was sicherlich nicht zuletzt an der enormen Größe und dem damit zusammenhängenden Preis gelegen haben dürfte. Erst aufgrund einer Intervention des Kaisers wurde es schließlich von der Nationalgalerie in Berlin aufgekauft.⁴⁵⁷ Der Kritiker Ferdinand Avenarius⁴⁵⁸ urteilt noch im Entstehungsjahr über das Bild:

Symbolisch in unkünstlerischem Sinne oder vielmehr allegorisch ist hingegen Ferdinand Kellers vielgelobte Apotheose Kaiser Wilhelms. Das Gemälde [...] ist schwach, nein, mehr als schwach in Allem, was die höhere, seelische Schönheit angeht. [...] Flügelfrauen, Putten, moderne Uniformen, ein Ritter, allegorische 'Kunstgewerbefrauenzimmer' mit Emblemen [...] - welcher Kautschukmannsphantasie ist es möglich, sich so zu drehen, daß sie das wirklich in eine Einheit zusammensieht?⁴⁵⁹

Vor allem die Unmöglichkeit des Gezeigten stört Avenarius offenbar, denn er führt weiterhin aus: „Die ‚Handlung‘ des Bildes mit seinen Göttinnen, Putten usw. kann auf dieser niedrigen Erde nie-

⁴⁵⁶ Ferdinand Keller: *Kaiser Wilhelm, der siegreiche Begründer des Deutschen Reiches*, 1888, Öl auf Leinwand, 500 x 700 cm, Märkisches Museum, Berlin (Dauerleihgabe).

⁴⁵⁷ Vgl. Koch 1978, 90; Paul 1997, 558.

⁴⁵⁸ Ferdinand Ernst Albert Avenarius (1856–1923) gründete 1887 die Zeitschrift *Der Kunstwart*, deren Herausgeber er bis zu seinem Tod war. Die Zeitschrift widmete sich aktuellen Themen aus der Kunstwelt.

⁴⁵⁹ *Kunstwart* II, 22.

mals vor sich gehen, und es würde ihm nimmer gelingen, wollt' er uns das Gegenteil glauben machen.“⁴⁶⁰ Lob hingegen gibt es für die technische und koloristische Ausführung des Werkes, welche den Kritiker mehr als überzeugen.⁴⁶¹

Auf der Internationalen Münchner Kunstausstellung⁴⁶² erhielt der Künstler eine Silberne Medaille zweiter Klasse für dieses Bild, welche er ablehnte, da sie ihm nicht als angemessen für sein Werk erschien. Möglicherweise hängt der anschließende Erfolg seines Bildes mit dem Tod des Kaisers zusammen – drei Jahre später erhielt Keller auf der Internationalen Kunstausstellung in Berlin eine Goldene Medaille erster Klasse. Dass er mit seiner Apotheose tatsächlich den Geschmack vieler Zeitgenossen getroffen haben dürfte, zeigen zahlreiche Reproduktionen⁴⁶³ sowie Folgeaufträge: 1889 gab die *Verbindung für historische Kunst* den Auftrag, eine Apotheose des ein Jahr zuvor verstorbenen Friedrich III. anzufertigen. Auch den amtierenden Kaiser bildete der Künstler ab: Im Jahr 1893 stellte er dessen Verherrlichung fertig. Diese gewann wiederum eine Goldene Medaille, diesmal auf der Weltausstellung in Chicago. Kritiker, wie etwa Adolf Rosenberg, bemängelten, dass der Kaiser nicht „an einen Kaiser des neuen deutschen Reichs, sondern an eines der hohlen Repräsentationsbilder im Geschmack Ludwigs XIV.“⁴⁶⁴ erinnere. Dennoch wurde der Erfolg von Kellers Werken schlussendlich wohl vor allem durch den Tod zweier Kaiser sowie dem veränderten politischen Klima unter Wilhelm II. (und dessen persönlichen Vorlieben) ermöglicht.

⁴⁶⁰ Ebd., 22.

⁴⁶¹ Vgl. ebd., 22.

⁴⁶² Welche vom 1. Juni bis zum 28. Oktober 1888 stattfand.

⁴⁶³ Vgl. Berghahn 2006, 206.

Berghahn schreibt über das Bild, es sei eine „Mischung von Märchendarstellung und fotogetreuer Kopie“ (ebd., 206). Inwiefern er hierin eine fotogetreue Kopie sieht, wird von ihm nicht weiter ausgeführt – womöglich verleitet ihn die sehr detailliert gemalten Uniformen und Porträts zu dieser Aussage.

⁴⁶⁴ Lützow 1893, 451.

3.4.1 Bismarcks Zusammentreffen mit Napoleon

Wie stark das politische Klima während des Entstehungszeitpunkts ein ‚offizielles‘ Gemälde beeinflussen kann, zeigt wiederum der Vergleich zweier Werke Werners und Menzels. Werners bildliche Wiedergabe von *Bismarcks Zusammentreffen mit Napoleon*⁴⁶⁵ (Abb. 30) stellt den deutschen Reichskanzler als die dominierende Figur dar. Er ist der eindeutige Protagonist des Gemäldes. Der französische Regent und sein Gefolge hingegen treten in den Hintergrund zurück. Sie werden fast zur Staffage reduziert. Das Bildnis ist nicht mehr erhalten. Es existieren nur noch Schwarz-Weiß-Fotografien. So ist heutzutage auch kaum mehr erkennbar, dass sich die dargestellte Begebenheit um 6:00 Uhr am frühen Morgen abspielte. Nach einer Phase der Legitimierung des Kaiserreiches wird im vorliegenden Beispiel deutlich, dass der Staat mittlerweile gefestigt ist. Es wird weniger in einer bestimmten Tradition oder Anlehnung an vergangene Tage gezeigt, sondern eindeutig in einer Position der Stärke. Das Kaiserreich legitimiert sich (auch) durch sich selbst – in diesem Falle dargestellt mit dem Sieg über Frankreich.

Das Werk wurde 1884 fertiggestellt und zeigt die ‚Überlegenheit‘ des Deutschen Kaiserreiches über die Franzosen, personifiziert durch Bismarck und Napoleon III. Ersterer erscheint im linken Bildvordergrund zu Pferde, mit durchgedrücktem Rücken, die rechte Hand mit dem Handrücken auf den Oberschenkel gestützt und den Blick starr nach vorne gerichtet. Letzterer steht neben seiner Kutsche, hält den Blick gesenkt und ist kaum von seinem Gefolge, bei welchem es sich fast ausnahmslos um Generäle handelt, abgehoben. Der Kutscher richtet seinen Blick ebenfalls auf den Boden. Hinter der Kutsche befinden sich drei französische Reiter. Ihre Körperhaltung ist nicht gespannt, sie scheinen vielmehr in sich zusammengesunken und weit weniger imposant als Bismarck. Während Bismarck in seiner Uniform dargestellt ist, tragen die französischen Vertreter weite Mäntel, um sich vor der Feuchtigkeit in den frühen Stunden des Morgens zu schützen. Auch wenn die Franzosen zahlenmäßig weit überlegen sind und ranghohe Vertreter entsandt haben, wirken sie dem deutschen Kanzler dennoch ganz eindeutig unterlegen.

Zugleich wird durch den Betrachterstandpunkt und die beiden deutschen Soldaten neben Bismarck suggeriert, dass der Betrachter selbst Teil des Geschehens ist und Zeuge der Niederlage Napoleons wird: Der Rezipient kann sich selbst leicht in die Rolle der Soldaten hineinversetzen und identifi-

⁴⁶⁵ Anton von Werner: Bismarcks Zusammentreffen mit Napoleon (am 2. September 1870 um 6 Uhr), 1884, Öl auf Leinwand, 380 x 600 cm, ehemals Diorama im Sedan-Panorama am Bahnhof Alexanderplatz, Berlin (verschollen).

ziert sich mit dem Sieger, auf dessen Seite er auch steht. Die im rechten Bildteil am Wegrand liegenden Waffen und Ausrüstungsgegenstände zeugen von der Authentizität des Geschehens (bei welchem Werner selbst nicht anwesend war) und Ortes: Hier wurde offensichtlich bis vor kurzem noch erbittert gekämpft. Einer der beiden Soldaten schaut zu Bismarck empor, der andere blickt in Richtung des französischen Kaisers. Schaut sein Kamerad ehrfürchtig – und beinahe ungläubig – den Kanzler an, wirkt der Blick des zweiten Soldaten eher abschätzig. Der Körper ist gedreht und nach hinten geneigt, der Kopf schief gelegt. Die linke Hand weist auf seinen Kameraden, gleichsam als wolle er ihn auf die vor ihnen liegende Szenerie der Kapitulation aufmerksam machen und zeigen, dass der Krieg wirklich gewonnen wurde und der französische Kaiser leibhaftig als besiegter Bittsteller vor ihnen steht.

Napoleon marschiert im Kreise seiner Generäle auf, Bismarck hingegen hat nur zwei einfache Soldaten an seiner Seite (welche ihn zudem nicht einmal bewusst begleiten, sondern sich vermeintlich zufällig am Wegesrand aufhalten). Dennoch ist eindeutig erkennbar, wer hier der Sieger und wer Besiegter ist. Es herrscht keinerlei Zweifel an der Überlegenheit des preußischen Ministers. Die Vorzeichnung zeigt tatsächlich noch eine große Anzahl weiterer preußischer Zuschauer, während sich in der finalen Fassung nur diese beiden Soldaten an Bismarcks Seite wiederfinden – wodurch der Sieg über die Franzosen eine neue und zugleich höhere Qualität erhält. Die siegreiche deutsche Allianz kann es sich erlauben, ihren Kanzler gänzlich ohne Begleitung dem französischen Kaiser und seiner militärischen Elite gegenüberzutreten zu lassen.

Im Jahr 1882 beschloss eine Gruppe von Berliner Finanzleuten, mit dem Auftrag eines Dioramas an Werner heranzutreten. Es sollte Teil eines Sedan-Panoramas⁴⁶⁶ werden, welches wichtige Ereignisse unmittelbar nach der Schlacht von Sedan darstellt. Während das Gemälde also im Jahr 1884 fertiggestellt wurde, fand das dargestellte Treffen bereits am 2. September 1870 statt. Es muss somit nicht nur das Ereignis und die Zeit zu der es stattfand untersucht, sondern auch die politische Situation innerhalb des Kaiserreiches in den 1880er-Jahren berücksichtigt werden. Denn wie bereits erläutert, war das Kaiserreich mittlerweile gefestigt und Realität geworden. Es musste sich nicht länger, vornehmlich durch vergangene Taten oder Ereignisse, legitimieren und seinen Platz im europäischen Machtgefüge finden, sondern stellte sich klar in einer Position der Stärke dar; ohne

⁴⁶⁶ Zu einer Bildbeschreibung und -analyse des Sedan-Panoramas sowie der einzelnen Dioramen vgl. Baldus 2001, 201–236.

allerdings den Gegner solcherart als ‚Erbfeind‘ abzubilden, wie beispielsweise auf der Deckenmalerei der *Schlossfassung* zu sehen.

Generell herrscht in dem Gemälde wenig Bewegung. Die beiden Soldaten neben Bismarck stehen unbewegt – auch wenn durch die Handbewegung des einen eine gewisse Dynamik entwickelt wird – und auch die Kutsche des französischen Kaisers, der Kaiser selbst sowie die drei Generäle neben ihm befinden sich im Stillstand. Die drei Reiter im Hintergrund bewegen ihre Pferde zumindest im langsamen Gang seitwärts.⁴⁶⁷ Ganz im Gegensatz hierzu erscheint Bismarck: Sein Pferd befindet sich im stolzen Schritt und mit erhobenem Kopf in einer schrägen Linie nach vorne, marschiert es geradewegs auf die besiegten Gegner zu. Genau diese dargestellte, vollkommene Überlegenheit des Deutschen Kaiserreiches gegenüber Frankreich soll auch die Botschaft des Gemäldes sein. Es ist zwar Teil eines Bildprogramms, welches die Friedensverhandlungen nach der Kapitulation Napoleons wiedergibt (welche natürlich dennoch nicht den Friedensschluss, sondern die Gründung des Deutschen Kaiserreiches illustrieren sollen), im vorliegenden Beispiel steht jedoch der Sieg über Frankreich und die Demonstration der deutschen Überlegenheit im Vordergrund.

Das Treffen hatte keinen entscheidenden Mehrwert für die Verhandlungen, gleichwohl es die Kapitulation des französischen Kaisers darstellt und durchaus seine Berechtigung im Sedan-Panorama besitzt. Dennoch hätte es leicht durch ein anderes (friedlicheres) Sujet ersetzt werden können. So schreiben denn auch die Zeitgenossen: „[D]er eiserne Kanzler auf seinem starken Pferde bildet in seiner mächtigen militärischen Erscheinung einen charakteristischen Gegensatz zu der unkriegerischen Figur [...] des körperlich und geistig gebrochenen Franzosenkaisers.“⁴⁶⁸ Auch Wilhelm I. sah laut eigener Aussage die Veränderung, die nach der Niederlage mit dem einstmals mächtigen Monarchen vorgegangen war: „Was ich alles empfand, nachdem ich ihn vor 3 Jahren im Kulminationspunkt gesehen habe, kann ich nicht beschreiben.“⁴⁶⁹ Der ehemalige französische Kaiser verstarb knapp zwei Jahre nach der Schlacht von Sedan im englischen Exil. Bismarck kann im vorliegenden Beispiel somit also durchaus stellvertretend für das erstarkende Deutsche Kaiserreich gesehen werden, wohingegen der geschlagene Napoleon exemplarisch für das im Niedergang begriffene Frankreich steht.

⁴⁶⁷ Werner erklärt diese Darstellung damit, dass die Pferde ob der kalten Morgenstunden in Bewegung bleiben mussten, um nicht auszukühlen. Vgl. Werner 1913, 406.

Dennoch ergibt sich durch die hier vorgenommene Darstellungsweise ein sicherlich nicht unbeabsichtigter Kontrast zu Bismarcks Stute.

⁴⁶⁸ Pietsch 1885, 22.

⁴⁶⁹ Berner 1906, 237.

Es ist davon auszugehen, dass der Künstler sich bewusst für diese Art der Darstellung entschied, die in vielen Punkten erheblich von den tatsächlichen Begebenheiten abweicht. Vor allem die Darstellung Bismarcks wird nicht der Realität entsprochen haben und eine bewusste Glorifizierung sein. Denn der Kanzler selbst schreibt in einem Brief vom 3. September 1870 an seine Frau:

Gestern früh 5 Uhr, nachdem ich bis 1 Uhr früh mit Moltke und den französ. Generälen über die abzuschließende Capitulation verhandelt hatte, weckte mich General Reille den ich kenne, um mir zu sagen daß Napoleon mich zu sprechen wünschte. Ich ritt ungewaschen und ungefrühstückt gegen Sedan, fand den Kaiser im offenen Wagen mit 3 Adjutanten und 3 zu Pferde daneben auf der Landstraße vor Sedan haltend.⁴⁷⁰

Werner hat bei der Anzahl von Napoleons Begleitern offenbar größte Genauigkeit walten lassen, weshalb darauf zu schließen ist, dass ihm Bismarcks Aussage wohl bekannt war. Die Darstellung Bismarcks wurde zugunsten des Bildeffekts und des Transports der Aussage eines siegreichen Deutschen Kaiserreiches gegenüber Frankreich überhöht.⁴⁷¹ Hierfür spricht ebenfalls eine weitere Aussage Bismarcks, die er bei einer Besichtigung am 18. November 1884 tätigte und die Werner in seinen *Erinnerungen* wiedergibt:

Ich ritt [...] in gestrecktem Galopp und bemerkte den Wagen erst gar nicht, weil ich den Kaiser noch weiter in der Ferne vermutete. Ich hatte Mühe, mein Pferd zu parieren, sprang dann ab und ließ mein Pferd laufen, das aber bei mir blieb. [...] Der Wagen Napoleons stand mir mit seinem Hinterteil entgegen, die Pferde gegen Sedan zu. [...] In Wirklichkeit war ich etwas höflicher, als ich hier aussehe.⁴⁷²

Offenbar störten auch den Reichskanzler kleinere ‚Korrekturen‘ in der Darstellung historischer Ereignisse nicht nennenswert.

Wie stark Werner das Zusammentreffen zwischen Bismarck und Napoleon für die von ihm gewünschte Bildaussage im Gemälde inszeniert, zeigt ein Vergleich mit einer Postkarte (Abb. 31). Diese ist nach einem Gemälde von Emil Hünten⁴⁷³, welches er im Jahr 1895 fertigstellte, gehalten und zeigt das ganze Geschehen wesentlich neutraler und unvoreingenommener. Das Ereignis ist bereits weiter fortgeschritten. Bismarck ist von seinem Pferd abgestiegen und steht vor dem in einer Kutsche sitzenden Napoleon. Die ganze Szene wirkt fast freundschaftlich und unaufgeregt. Sie ist in jedem Fall nicht derart von Macht und Ohnmacht geprägt wie in der wernerschen Wiedergabe, welche eine gänzlich andere Botschaft an den Betrachter vermitteln möchte. Das subjektive Ge-

⁴⁷⁰ Bismarck 1903, 35.

⁴⁷¹ Auf gänzlich andere, subtilere Weise als noch in der Apotheose auf Kaiser Wilhelm I. in der Kaiserpfalz zu sehen.

⁴⁷² Werner 1913, 406f.

⁴⁷³ Emil Hünten (1827–1902) war ein Künstler der Düsseldorfer Malerschule und zählte zu den bedeutendsten Historienmalern seiner Zeit.

schichtsverständnis und die Möglichkeiten der Steuerung eines Ereignisses in der bildlichen Darstellung wie auch im kollektiven Bewusstsein, werden insbesondere durch den Vergleich der beiden Bilder noch einmal deutlich sichtbar.

Ähnlich wie bei den Darstellungen zur Kaiserproklamation dargestellt, fußt die Gründung des Deutschen Kaiserreiches weniger auf politischen Bemühungen als vielmehr auf militärischer Überlegenheit. Wenngleich natürlich innerdeutsche Verhandlungen zwischen den einzelnen Staaten stattfanden, wurde die Einigung schlussendlich erst durch die siegreichen Kriege gegen Dänemark, Österreich und Frankreich ermöglicht.

Wie schon vielfach beobachtet, wird primär auf die ‚Richtigkeit‘ in der Wiedergabe von Äußerlichkeiten Wert gelegt und weniger in der Darstellung des eigentlichen Ereignisses. So äußerte Bismarck denn auch gegenüber dem Künstler besorgt, dass er nicht in der vorschriftsmäßigen Uniform gezeigt würde, was sicherlich vom Kaiser moniert werde. Auch habe er wahrscheinlich nicht die dargestellte Schärpe getragen; jedenfalls könne er sich ob seines hastigen Aufbruchs am Morgen nicht mehr daran erinnern – schließlich hätte er seine Cartouche auch nicht angelegt. Werner beruhigte den Fürsten, indem er anmerkte, dass die Nachwelt Bismarck hier sicherlich keinen Vorwurf machen, sondern den Fehler der vermeintlich falschen Bekleidung eher beim Künstler suchen werde.⁴⁷⁴

Werner entschied sich bewusst für diese Darstellung des Zusammentreffens der beiden Staatsmänner. In einer Tuschezeichnung behandelte er die an dieses Ereignis anschließende Unterredung im Schloss Bellevue, an welcher auch der Kaiser teilnahm. Er entschied sich jedoch gegen die Darstellung eines solchen Zusammentreffens der Monarchen und stattdessen für das wesentlich spannungsreichere Sujet mit Bismarck.⁴⁷⁵ So wurde dieses Bildnis des Reichskanzlers populär und nicht die Darstellung eines Gespräches der Staatsoberhäupter Wilhelm und Napoleon. Denn obwohl die Rotunde, in welcher das Bild gezeigt wurde, bereits im Jahr 1904 aufgrund zurückgehender Zuschauerzahlen abgerissen wurde,⁴⁷⁶ war das Bildthema offenbar immer noch bekannt und in der Bevölkerung gern gesehen.

⁴⁷⁴ Vgl. ebd., 407.

⁴⁷⁵ Vgl. Baldus 2001, 236.

⁴⁷⁶ Die Schlacht von Sedan und die drei zugehörigen Dioramen wurden vom Staat angekauft. Es gab in der Folge einige Anfragen zur Ausstellung des Kunstwerkes, welche allesamt abschlägig beschieden wurden. Die letztmalige Erwähnung der Bilder erfolgte im Jahr 1930. Sie sollen sich zu dieser Zeit „zusammengerollt auf dem Boden des Berliner Kunstgewerbe-Museums“ (Brauer 1930, 151) befunden haben. Vgl. Baldus 2001, 237–240.

Im Gegensatz zur Begegnung zwischen Bismarck und Napoleon III. entstand das Werk Menzels *Die Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahr 1769*⁴⁷⁷ (Abb. 32) knapp hundert Jahre nach dem Ereignis, nämlich zwischen 1855 und 1857. Es zeigt in diesem Vergleich nicht nur exemplarisch die Unterschiede zwischen Historien- und Ereignisbild, sondern ebenfalls die verschiedenen Möglichkeiten der Deutung. Ebenso wird einmal mehr der Unterschied eines während des Herstellungsprozesses kontrollierten Gemäldes im Gegensatz zu einem unter der ‚freien Hand‘ des Künstlers geschaffenen Werkes deutlich.

Die dargestellte Begebenheit ereignete sich sechs Jahre nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges – Preußen und Österreich näherten sich politisch wieder vorsichtig an. Genau diese Annäherung stellt wohl auch Menzel dar: Während die Rollenverteilung in Werners Bild eindeutig von Macht und Ohnmacht geprägt ist, ist die Einordnung der beiden Monarchen bei Menzel deutlich diffiziler. Die Tatsache, dass Friedrich II. etwas erhöht auf den Stufen steht, hebt ihn zwar gegenüber seinem Pendant hervor,⁴⁷⁸ jedoch ist Josef II. wesentlich prächtiger gekleidet und farbenfroher dargestellt, was ihn – je nach Sichtweise – trotz seines niedrigeren Standpunktes mit dem preußischen König auf eine Stufe stellt. Er schaut zwar bewundernd zu diesem empor, dennoch herrscht vorrangig eine freundliche und freundschaftliche Atmosphäre: die Gesichter der beiden Monarchen kommen sich sehr nahe, sie fassen sich an den Händen.

Nicht nur die Begegnung der beiden Staatsoberhäupter stellte eine politische Annäherung der Nachbarn dar. Nach der Deutschen Revolution⁴⁷⁹ in den Jahren 1848/9 und der folgenden Herbstkrise im Jahr 1850, welche beinahe in einem Krieg zwischen Preußen und Österreich mündete, lebten beide Staaten bis zum Ende der 1850er-Jahre in einer relativ friedlichen Koexistenz – wenngleich eine latente Rivalität immer noch vorhanden war und weiterhin beständig unter der Oberfläche gäerte. Das Historienbild kann somit nicht nur als Darstellung eines historischen Zusammentreffens gesehen, sondern direkt auf die Ereignisse seiner Entstehungszeit bezogen werden – der Künstler erinnert seine Zeitgenossen an die Annäherung der beiden Großmächte und ruft möglicherweise zu einem friedvollen Miteinander auf.

⁴⁷⁷ Adolph Menzel: *Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Joseph II. in Neisse im Jahre 1769*, 1855–1857, Öl auf Leinwand, 247 x 318 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

⁴⁷⁸ Hendrik Ziegler vermutet, dass insbesondere durch die höhere Kopfhaltung Friedrichs die überlegene Stellung Preußens gegenüber Österreich ausgedrückt werden soll. Vgl. Ziegler 2001, 46f.

⁴⁷⁹ In Bezugnahme auf die Anfangsmonate der Aufstände auch *Märzrevolution* genannt.

Wenngleich auch Werner aus einer Anzahl an Sujets wählen konnte, war Menzel in der Themenwahl und Umsetzung wesentlich freier als sein Kollege. Zwar wurde Menzel der Auftrag zur Anfertigung eines Historienbildes von der 1855 gegründeten *Verbindung deutscher Kunstvereine für historische Kunst* angetragen. Das eigentliche Sujet und die Ausführung konnten jedoch vom Künstler frei bestimmt werden. Es handelte sich somit nicht (wie bei Werners Bild) um ein offizielles, von Staat oder Regierungsvertretern bestelltes Gemälde. Der Künstler musste sich in seine Ausführung weder hineinreden lassen noch auf spezielle Wünsche seiner Auftraggeber achten. Zwei Jahre nach der Auftragserteilung stellte Menzel sein Werk fertig. In der Folge reiste es von Kunstverein zu Kunstverein, quer durch Deutschland und den deutschsprachigen Raum, bis es schließlich verlost wurde. Bereits im März des Jahres 1859 wurde das Gemälde dann im Weimarer Rathaus bei einer Ausstellung gezeigt. Diese sollte den Großherzog von Sachsen-Weimar, Carl Alexander, für die Historienmalerei begeistern – doch er kritisierte das Werk, welches ihm in seiner Ausführung offenkundig missfiel. Knapp eineinhalb Jahre später ging es im Rahmen einer Verlosung dennoch in seinen Besitz über.⁴⁸⁰

Der Großherzog entzog das Werk im Anschluss laut Werner Busch wohl vor allem aus politischen Gründen den Blicken der Öffentlichkeit.⁴⁸¹ Diese Öffentlichkeit hatte jedoch wohl ohnehin nur geringes Interesse an dem Kunstobjekt: laut Gaethgens überzeugte sie weder die malerische Ausführung noch stellte sie einen Bezug zu zeitgenössischen Vorgängen und Ereignissen her.⁴⁸² Hendrik Ziegler führt ebenfalls politische Gründe als wahrscheinlichste Ursache für die Verbannung des Gemäldes in das Depot des Großherzogs an. Er zieht jedoch ebenfalls in Betracht, dass Carl Alexander der Realismus Menzels schlicht nicht zusagte.⁴⁸³ Es zeigt sich jedoch erneut, dass politische Zusammenhänge und zeitgenössische Hintergründe durchaus entscheidenden Einfluss auf die Wertschätzung eines Kunstobjekts haben können – ebenso wie persönliche Vorlieben von Einzelpersonen.

Steht bei Werner der historische und politische Akt im Vordergrund – und durch den Betrachterstandpunkt wiederum der Versuch, die Suggestion eines vermeintlich historischen Dokuments zu schaffen – rückt Menzel einmal mehr die persönliche und zwischenmenschliche Beziehung in den

⁴⁸⁰ Vgl. Ziegler 2001, 43f.

⁴⁸¹ Vgl. Busch 2004, 17f.

⁴⁸² Vgl. Fleckner 2011, 133f.

⁴⁸³ Vgl. Ziegler 2001, 44f.

Fokus.⁴⁸⁴ Fleckner hält hierzu richtig fest: „Die Herrscherbegegnung Menzels war mit keiner propagandistischen Absicht der Dargestellten verbunden.“⁴⁸⁵ Menzel wollte wohl in der Tat kein Propagandabild erschaffen, dennoch trifft er mit seinem Gemälde eine (politische) Aussage. Menzel entschied sich, nicht die preußische Überlegenheit im Sieg gegen die Österreicher (oder eine bloße Annäherung der beiden Parteien) zu zeigen. Er rückt vielmehr die Personen und ihre Interaktionen unter-/miteinander in den Vordergrund – und zeigt so seinen Zeitgenossen eine Verbindung zwischen Geschichte und Gegenwart auf. Denn durch die von Menzel gewählte Darstellung der beiden Monarchen und ihres freundschaftlichen Treffens wird ein Bezug zur Entstehungszeit hergestellt und eine Botschaft gesandt: Ein Krieg und Rivalität um Einfluss sind nicht zwingend notwendig, eine friedvolle Koexistenz möglich. Der Weg der Versöhnung und des Friedens hat sich bereits in der Vergangenheit bewährt. Gerade das genrehafte, anekdotische in Menzels Gemälde wurde jedoch von Kritikern bemängelt; ihm fehle die Ernsthaftigkeit, welche ein Historien Gemälde ausmache. Auch sei das von ihm gewählte Thema nicht von großer politischer Bedeutung.⁴⁸⁶

Dass diese Botschaft jedoch durchaus anders verstanden werden kann und konnte zeigt die Interpretation Hendrik Zieglers: Er sieht den jungen und unerfahrenen Joseph als Bittsteller, der dem von ihm verehrten Friedrich seine Aufwartung macht – ein deutlicher Fingerzeig auf den historischen Führungsanspruch Preußens. Ziegler deutet die Haltung des Österreichers als demütig: Mit gebeugten Knien sowie einem nach oben gerichteten (unterwürfigen) Blick ist er dem Preußen unterlegen, vor allem aufgrund dessen erhöhter Kopfhaltung. Dies war laut Ziegler auch der Grund für den Großherzog, das Bild der Öffentlichkeit zu verwehren: Als Fürst eines mitteldeutschen Kleinstaates konnte nur eine ausgeglichene Machtverteilung zwischen Preußen und Österreich seine Souveränität garantieren. Für diesen Grund spräche jedenfalls Carl Alexanders anfängliche Neutralität im deutsch-deutschen Krieg – obgleich Wilhelm I. sein Schwager war.⁴⁸⁷ Er gilt zudem als eher liberaler Herrscher, der am deutsch-französischen Krieg nur in ‚Samariterdiensten‘ teilnahm und anlässlich des Sozialistengesetzes gar vorsichtiges Verständnis für die Sozialdemokraten äußerte.

Beide hier vorgestellten Deutungen haben durchaus ihre Berechtigung – und gerade dies ist in der Betrachtung von Historien-/Ereignisbildern ein nicht zu unterschätzender Punkt: Je nach histori-

⁴⁸⁴ Vgl. Forster-Hahn 1993, 85f.

⁴⁸⁵ Fleckner 2011, 134.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., 134.

⁴⁸⁷ Vgl. Ziegler 2001, 46ff.

schem, kulturellem oder politischem Hintergrund sowie der Darstellungsart, können Gemälde oftmals verschiedenartig (und teilweise gar komplett konträr in ihrer Aussage) interpretiert und gelesen werden. Vor allem Menzels relativ freibestimmt gemalten Werke können und werden im Laufe der Zeit, aber auch unter Zeitgenossen höchst unterschiedlich gedeutet, während die wernerschen Bilder *zumeist* vornehmlich eine, vom Staat gelenkte, Lesart zulassen. Zwar können auch hier im Laufe der Jahre aufgrund diverser Umstände eine veränderte Wertschätzung stattfinden und punktuell andere Interpretationen auftreten; eine komplette Umdeutung/kontroverse Interpretation des Bildprogramms ist jedoch nahezu ausgeschlossen.

Insbesondere das Gedenken an die Schlacht von Sedan veranschaulicht sehr eindrücklich das deutsche Selbstverständnis nach dem deutsch-französischen Krieg. Während sich im Deutschen Kaiserreich der 2. September 1870 mit der Gefangennahme Napoleons sowie der Kapitulation der französischen Truppen als Erinnerungstag durchsetzte, erinnerte man sich in Frankreich vor allem an den 1. September 1870, an welchem die entscheidende Schlacht zwischen Kronprinz Friedrich Wilhelm und General Mac Mahon stattfand.⁴⁸⁸ Der 2. September galt im Deutschen Kaiserreich allerdings nicht seit jeher als einziger Erinnerungstag des Sieges über Frankreich. Vor allem das national-liberale Bürgertum sah hierin den entscheidenden Tag des Krieges, insbesondere im Hinblick auf die Einigung der deutschen Staaten. Dennoch musste er sich gegen andere Daten durchsetzen, wie etwa das der Unterzeichnung des Frankfurter Friedensvertrages, welcher vor allem von links-liberalen Kreisen präferiert wurde.⁴⁸⁹ Die Regierung lehnte die Einrichtung eines Nationalfeiertages zunächst ab, was wohl vor allem auf Wilhelm I. zurückzuführen ist, da er sich immer noch eher als preußischer König denn als deutscher Kaiser sah. Laut eigener Aussage solle ein Nationalfest, wenn überhaupt, „[...] ganz und gar aus dem Volke herauswachsen [...]“⁴⁹⁰. Er war in dieser Ablehnung jedoch nicht konsequent und nutzte das Datum, wie im Deutschen Kaiserreich oftmals mit bedeutsamen Tagen verfahren wurde, zur Propaganda und Legitimierung. So ließ er beispielsweise die Berliner Siegessäule am 2. September 1873 einweihen, ab dem Folgejahr wurde eine jährliche Herbstparade abgehalten.⁴⁹¹

Kunst trug ebenfalls zur Festigung des 2. September als Festtag bei. Das Sedan-Panorama Werners war ein in der Bevölkerung sehr beliebter Zyklus. Es zeigt die offizielle Sicht des Kaiserreiches auf

⁴⁸⁸ Für die hierfür vorliegenden Gründe vgl. Vogel 2010, 202f

⁴⁸⁹ Vgl. ebd., 201ff.

⁴⁹⁰ StadtArchiv Berlin, Magazin, Rep. 00-02/1, 1630, Aufruf des Komitees vom 5.5.1873.

⁴⁹¹ Zu welcher der französische Botschafter die Stadt Berlin jedes Jahr als Zeichen des Protests verließ.

den deutsch-französischen Krieg und stellt unter anderem die siegreiche deutsche Armee bei ihrer Schlacht am 1. September 1870 dar.⁴⁹² Dass dieses Datum dem Volk und auch den im Krieg beteiligten deutschen Parteien wohl nicht mehr wirklich als Tag des Sieges präsent war (sondern der Folgetag ins allgemeine Gedächtnis gerückt ist), zeigt die Aussage Wilhelms I. zur Einweihung des Panoramas, welche konsequenterweise am 2. September 1883 stattfand. Werner berichtet, dass der Kaiser im zu diesem Anlass dankbar mitteilte: „Daß Sie durch Ihr Meisterwerk dem Volke die Erinnerung und das Verständnis für den Tag von Sedan nahe gerückt haben und meine vollste Anerkennung dafür mag Ihnen der schönste Lohn für Ihre Arbeit sein.“⁴⁹³ Dem Kaiser war offenbar nicht bewusst, dass die dargestellte Schlacht auf den frühen Nachmittag des Vortages zu verorten ist. Eine Erwiderung oder Richtigstellung seitens des Künstlers ist nicht überliefert. Es ist anzunehmen, dass auch der Bevölkerung in den meisten Fällen nicht das genaue Datum bewusst war. Dieses war für sie und die Regierung jedoch auch nicht wichtig. Es ging weniger um eine Feier für den Sieg über Frankreich oder die Festlegung auf ein ‚korrektes‘ Datum, sondern vielmehr darum, die Einigung der deutschen Staaten zu feiern, welche mit der Kapitulation Frankreichs in ihre finale Phase eintrat.⁴⁹⁴ Hierauf zielte wohl auch die überlieferte Aussage Wilhelm I. ab: Ein nationales, patriotisches Gefühl sollte in der Bevölkerung heraufbeschworen werden.⁴⁹⁵

Die Feierlichkeiten anlässlich des gewonnenen Krieges ließen vor allem nach dem Amtsantritt Wilhelms II., welcher im Krieg aufgrund seines Alters nicht mitkämpfen konnte, immer mehr nach. Neben der Abschaffung und des Auslassens der meisten Festivitäten, tritt diese Entwicklung exemplarisch am Beispiel des Sedan-Panoramas zutage: Die Besucherzahlen gingen nach der Jahrhundertwende so drastisch zurück, dass der Unterhalt des Gebäudes nicht mehr finanziert werden konnte und es abgerissen wurde.⁴⁹⁶ Das Kunstwerk hatte seine ‚Schuldigkeit‘ getan: Den Besuchern den Krieg, welcher zur deutschen Einheit führte, aus Sicht der Regierung zu präsentieren und so die Deutungshoheit hierüber zu (er-)halten. So konnte auch das Volk, welches einen geringen bis nicht vorhandenen Anteil an der Reichsgründung hatte, eine Verbundenheit zum neuen Staat und den Ereignissen aufbauen und diese in Erinnerung behalten – und zwar in einer weitestgehend vorgegebenen Lesart. Nun war das Sujet offenbar nicht mehr ‚zeitgemäß‘ und konnte deshalb problemlos entfernt werden. Es ging nicht in erster Linie um das Fördern von Kunst und Kunstwerken,

⁴⁹² Vgl. Vogel 2010, 204f.

⁴⁹³ Werner 1913, 376.

⁴⁹⁴ Vgl. Vogel 2010, 202f und 206.

⁴⁹⁵ Vgl. Bartmann 1993, 270.

⁴⁹⁶ Vgl. Vogel 2010, 213.

sondern vorrangig um deren Instrumentalisierung, damit der Bevölkerung eine von der Regierung gesteuerte Erinnerung eingegeben werden konnte.

Eines der oben erwähnten Gemälde Werners zu den Ereignissen um den 1. September 1870 erreichte bei weitem nicht die Popularität des Zusammentreffens zwischen Bismarck und Napoleon, bedient sich aber einer ähnlichen Bildaussage. *General Reille überbringt König Wilhelm Napoleons Brief*⁴⁹⁷ (Abb. 33a) war ebenfalls Teil des Sedan-Panoramas. Die Franzosen werden als geschlagener Gegner dargestellt, welcher als Bittsteller an das siegreiche Deutschland herantritt. Es zeigt einen weiten Ausschnitt der Landschaft, welche topografisch durchaus exakt wiedergegeben ist.⁴⁹⁸ Inmitten einer großen Anzahl von Personen bilden König Wilhelm I. und der sich verbeugende französische General Reille⁴⁹⁹, welcher den Brief mit dem Kapitulationsersuchen Napoleons in der Hand hält, den Bildmittelpunkt. In gemessenem Abstand hinter dem preußischen König stehen die wichtigsten deutschen Protagonisten des Krieges: Moltke, Kronprinz Friedrich Wilhelm, Bismarck, Roon, Prinz Karl sowie der Großherzog von Weimar. Hinter dieser Gruppe mit dem rechten Bildrand abschließend sind weitere Personen aus dem Generalstab verortet. Der französische General wird von Bronsart von Schellendorf und zwei weiteren französischen Vertretern begleitet. Auf dem Pferd sitzend hält einer von ihnen die weiße Flagge als deutlich sichtbares Zeichen der Kapitulation. Dem kundigen Betrachter wird auch das hierauf folgende Geschehen übermittelt, welches dem Ereignisbild gewisse genrehafte Züge verleiht: Im rechten Bildvordergrund findet sich ein leerer Stuhl, der Wilhelm I. im Anschluss an die Übergabe des Kapitulationsersuchens zu dessen Beantwortung dienen wird.

Ein Wandbild⁵⁰⁰, welches sich offensichtlich an dem Gemälde Werners orientierte, wurde im Jahr 1884 von Carl Steffek⁵⁰¹ für die Ruhmeshalle in Berlin geschaffen (Abb. 33b). General Reille übergibt dem preußischen König, der auch hier vor seiner Entourage steht, den Kapitulationsbrief, während sich im Hintergrund weitere Offiziere befinden. Auch der Reiter mit der weißen Flagge lässt sich wiederfinden. Es zeigt sich einmal mehr, wie stark die offiziellen Ereignisbilder Werners die

⁴⁹⁷ Anton von Werner: *General Reille überbringt König Wilhelm Napoleons Brief*, 1884, Öl auf Leinwand, 440 x 990 cm, ehemals Diorama im Sedan-Panorama am Bahnhof Alexanderplatz, Berlin (Kriegsverlust).

⁴⁹⁸ Wie für den Großteil seiner Werke üblich, besuchte Anton von Werner während seiner Arbeit den Schauplatz.

⁴⁹⁹ André-Charles-Victor Reille (1815–1887) war ein französischer General und seit 1860 Generaladjutant Napoleons III.

⁵⁰⁰ Carl Steffek: *General Reille überbringt König Wilhelm I. auf dem Schlachtfelde von Sedan im September 1870 das Schreiben Kaiser Napoleons*, 1884, Wandmalerei, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).

⁵⁰¹ Carl Constantin Heinrich Steffek (1818–1890) war ein deutscher Maler, der vor allem für seine Jagd- und Tierbilder bekannt wurde.

öffentliche Wahrnehmung aktueller Geschehnisse sowie die nachfolgende Kunst und Rezeption beeinflussen – und somit im wahrsten Sinne des Wortes Geschichte malen/schreiben.

Dass dies bei Weitem nicht allen Gemälden gelingt, zeigt folgendes Beispiel: Bereits 1876 beschäftigte sich Wilhelm Camphausen⁵⁰² mit dem *Treffen zwischen Bismarck und Napoleon*⁵⁰³ (Abb. 34). Bei ihm ist das Geschehen schon etwas weiter fortgeschritten: Bismarck reitet auf seinem Pferd neben der Kutsche des französischen Kaisers. Sie werden von zahlreichen Soldaten eskortiert, den Wegesrand säumen gefallene Franzosen, mittig des Weges liegen ein Helm und ein Gewehr. Ganz anders als in Werners repräsentativem Werk nimmt der Betrachter einen beobachtenden Punkt ein und wird nicht selber Teil des Geschehens. Er identifiziert sich nicht mit Bismarck (und somit dem Deutschen Kaiserreich), sondern blickt von außen über die gefallenen Soldaten auf das Ereignis. Bismarck reitet zwar hoch erhobenen Hauptes neben der Kutsche mit den eingesunkenen, französischen Gestalten; dennoch fehlt dem Gemälde und vor allem der Figur des Kanzlers die Erhabenheit und Energie aus Werners Version. So ist Bismarck lediglich einer unter mehreren Reitern: Begleitet wird er von einem Regiment Kürassiere mit blankgezogenem Säbel. Diese halten ihren Blick nicht starr und wachsam geradeaus, sondern lassen ihn (keinesfalls wachsam, sondern eher interessiert die Umgebung betrachtend) durch die Gegend schweifen. Auch die toten französischen Soldaten lenken den Blick von den eigentlichen Protagonisten ab. So wird das Gemälde, trotz starker Präsenzen deutscher Truppen und der eindeutigen Niederlage der Franzosen, nicht zu einer Demonstration deutscher Stärke. Es zeigt vielmehr eine von vielen Episoden des Krieges und ist in seinem Sujet austauschbar und beliebig; was die Wirkkraft von Werners Bild nur noch mehr hervorhebt und erklärt, weshalb dieser eine eigene Interpretation des Geschehens wählte, statt auf dem Werk seines Kollegen aufzubauen.

⁵⁰² Wilhelm Camphausen (1818–1885) war ein deutscher Maler, der vor allem Schlachtenbilder anfertigte.

⁵⁰³ Wilhelm Camphausen: Otto von Bismarck geleitet Kaiser Napoleon III. am Morgen nach der Schlacht von Sedan zu König Wilhelm I., 1877, Öl auf Leinwand, 68 x 115 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin. Weitere Versionen des Gemäldes befinden sich zum Beispiel im Friedrichsruher Schloss und im Deutschen Historischen Museum in Berlin.

3.5 Zwischenfazit

Das Kaiserreich befand sich in der unmittelbaren Zeit nach seiner Gründung in einer Findungsphase. Es zeigte und sah sich im Laufe der Jahre immer gefestigter und selbstbewusster. Dass die anfängliche Uneinigkeit vor/während der Gründungszeit bald in Vergessenheit geriet und sogar ‚verklärt‘ wurde, zeigt exemplarisch der Kunsthistoriker Scheffler, wenn er im Jahr 1915 schreibt:

Es war nicht ein Kampf um die deutsche Einigkeit, denn es war, wenn auch zum Teil noch latent, diese Einigkeit schon vorher da; der Krieg hat sie nur sichtbar werden lassen, hat ein politisches Faktum daraus gemacht. Für die Idealisten war die Frage deutscher Einigkeit schon vor dem Krieg erledigt [...].⁵⁰⁴

Dass diese Einigkeit 1870/71 ganz und gar nicht in der von Scheffler beschriebenen Form gegeben oder gelebte Wirklichkeit war, wurde aufgezeigt – ebenso wie das sich veränderte Selbstverständnis zur Zeit des Deutschen Kaiserreiches, welches sich in Schefflers Aussage widerspiegelt. Das Kaiserreich ist Realität geworden, die deutschen Staaten sind zusammengewachsen. Dieses Selbstverständnis drückt sich auch in der offiziellen Kunst aus. Die Gründungsjahre waren vornehmlich von dem Streben nach Legitimierung und der hiermit verbundenen Festigung des neuen Staates geprägt – sowohl nach außen als auch nach innen.

Zwar wird auch in den späteren Jahren die Vergangenheit und Historie immer wieder als Referenz herangezogen, um das Dasein des Kaiserreiches unter preußischer Führung sowie den Machtanspruch der Hohenzollern zu rechtfertigen und zu stärken. Es tritt jedoch sowohl in der Kunst als auch der Politik gleichzeitig immer deutlicher ein neues (eigenständiges) Selbstbewusstsein zutage: Ein Gefühl preußisch/deutscher Überlegenheit kristallisiert sich heraus. Nach innen treten die weiteren deutschen Staaten und vormaligen Bündnispartner immer weiter in den Hintergrund, während sie vormals noch als ein Zeichen der Bündnistreue und gemeinsamen Anstrengungen gegen einen gemeinsamen Feind von außen standen. Gerade der Zusammenschluss der deutschen Staaten ermöglichte erst den siegreichen Feldzug gegen Frankreich. Dieser Umstand gerät zusehends in Vergessenheit. Ihn zu betonen oder in Erinnerung zu rufen, ist nicht mehr essenziell. Preußen wird verstärkt als treibende und maßgebliche Macht hinter der Einigung dargestellt und ist unter den Staaten im Deutschen Kaiserreich ganz klar tonangebend.

Auch der Blick nach außen ändert sich. Zwar werden die anderen Großmächte nicht explizit abwertend dargestellt; dennoch lässt sich ein deutliches Überlegenheitsgefühl der jungen Nation –

⁵⁰⁴ Scheffler 1915, 206.

gerade gegenüber Frankreich – feststellen. Der Nachbar wird als gemeinsamer, historischer Feind der deutschen Staaten dargestellt – im Gegensatz zu den vorherigen Epochen diesmal jedoch mit dem siegreichen Ausgang für Deutschland. Hierbei liegt der Fokus mit fortdauernder Zeit nicht mehr nur auf der Legitimation des Krieges und der Kaiserreichsgründung (auch wenn dieser Aspekt weiterhin latent vorhanden ist). Aufgrund des Sieges und der anschließenden Proklamation in Versailles wurde das Selbstbewusstsein des Deutschen Kaiserreiches massiv gestärkt. Durch den zum Alltag gewordenen Staat und seine gefestigtere Rolle in der Gemeinschaft der Großmächte, wird dieses Selbstbild immer deutlicher dargestellt. Das Deutsche Kaiserreich hat die Position und Macht erlangt, die ihm seiner Auffassung nach zusteht.

In der Folge gerät der – auch schon vor 1871 vorhandene – Militarismus zusehends auch bildhaft in den Vordergrund. Hier ist vor allem das eigene Volk der Adressat. War die Darstellung der Kaiserproklamation zunächst vorrangig eine Botschaft an die deutschen Bündnispartner und eine Erinnerung an die deutsche Einheit, rückt dieser Aspekt immer weiter in den Hintergrund. Im *Saarbrücker Rathauszyklus* wird das Militär gegenüber der Bevölkerung explizit verherrlicht. Im Vergleich mit der eigentlichen Überlieferung, erhalten sie in der Darstellung optisch mit bewusster Entscheidung wesentlich mehr Präsenz. Besonders auffällig ist am vorliegenden Beispiel sicherlich die Herausnahme der ‚Schulzenkathrin‘ und die Hinzufügung des waffenschwingenden Jungen. Es lässt sich erneut deutlich der für die offiziellen Ereignisbilder des Kaiserreiches übliche *konstruierte Geschichtsrealismus* und seine Wirkung auf den Betrachter erkennen: Real existierende äußere Begebenheiten und konstruierte Fiktion werden so gekonnt und subtil miteinander vermischt, dass der Eindruck einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung des Ereignisses entsteht.

Der deutsch-französische Krieg wird im *Saarbrücker Rathauszyklus* nicht mehr vornehmlich als letzte Etappe für die Einigung der deutschen Staaten (und Abschluss eines langen Konflikts mit dem Nachbarn) gezeigt – er wird vor allem als Beweis der Stärke Deutschlands gesehen und durch die Gestaltung im Bild aktiv propagiert. Die Aussage in den offiziellen Bildern zielt (noch) nicht auf eine militärische Stärke im Sinne expansiven Bestrebens ab. Vielmehr wird, durch Frankreich als mehrmaligen *Aggressor* gegen die deutschen Staaten, das Deutsche Kaiserreich weiterhin in der Rolle des Verteidigers dargestellt. Durch seine eindeutig demonstrierte Stärke kann es sich gegen den Nachbarn (und alle anderen potentiellen Invasoren oder Rivalen) behaupten; diese Rolle als wehrhafter und von der Weltgemeinschaft anerkannter, ebenbürtiger Staat gilt es beizubehalten.

Es wurde bereits mehrfach auf das allgemein vorherrschende Geschichtsverständnis im Deutschen

Kaiserreich verwiesen. Festgehalten wurden exemplarisch in den Versionen der Kaiserproklamation sowohl eher ‚unbewusste‘ Änderungen oder vergleichsweise kleine Anpassungen – wie etwa die Kleidung Bismarcks anhand der vermeintlichen Korrektur von ‚geschichtlichen Fehlern‘ oder die Umpositionierung von Figuren – als auch größere Veränderungen, wie beispielhaft in der *Friedrichsruher Fassung*, mit einer konträren Bildaussage im Vergleich zu den vorangegangenen Versionen sowie der Hinzufügung von Kriegminister Albrecht von Roon, zu beobachten war. Es wurde bereits mehrfach aufgezeigt, dass sich zwar eine allgemeine Tendenz zur ‚Geschichtskorrektur‘ im Ereignisbild erkennen lässt. Die Ansicht, wie diese auszusehen hat, war jedoch keinesfalls homogen, sondern vielmehr vom jeweiligen Akteur abhängig und konnte höchst unterschiedlich ausfallen. Gerade der *Saarbrücker Rathauszyklus* eignet sich für eine Untersuchung dieser Thematik, da er mehrere konträre Muster erkennen lässt und viele in den Versionen zur Kaiserproklamation untersuchte und beobachtete Punkte vereint. Die Darstellung des (fiktiven) Ereignisses besteht ganz klar aus einer Kompromisslösung der Sicht verschiedener Personen auf das Geschehen.

Während der Jahre der Festigung des Kaiserreiches und der Entwicklung eines neuen Selbstverständnisses lassen sich Beobachtungen fortsetzen, die bereits zur Zeit der Gründung und Legitimierung festgestellt wurden. So wird etwa beim Einzug König Wilhelms in Saarbrücken eine jubelnde Masse dargestellt, die es tatsächlich so nicht gegeben hat – aber hätte geben sollen. Es stellt sich bei der *Ankunft Seiner Majestät* umso offensichtlicher als bei der *Friedrichsruher Fassung* die Frage: Handelt es sich bei dem Gemälde überhaupt um ein Ereignisbild? Schließlich wird ein zu großen Teilen fiktives Ereignis dargestellt. Der Einzug hat (in dieser Form) nie stattgefunden. Dennoch hätte diese Masse nach Auffassung der Auftraggeber beim Einzug des Monarchen da sein *sollen*, wenn nicht gar *müssen* – und wurde deshalb nach Ansicht der Zeitgenossen folgerichtig im Gemälde dargestellt. In diesem Punkt herrschte offenbar Einigkeit bei Auftraggeber und Künstler. Es kann somit – wiederum ganz im Sinne des *konstruierten Geschichtsrealismus* – durchaus von einem Ereignisbild gesprochen werden, wenngleich viele Kriterien zu dieser Klassifikation, nach heutiger Sichtweise, auf den ersten Blick nicht erfüllt werden.

Bei anderen Punkten ließen sich hingegen ganz klare Uneinigkeiten seitens der am Werkprozess Beteiligten hinsichtlich der Darstellung im Gemälde erkennen, die der oben getätigten Aussage jedoch nicht widersprechen, sondern sie ergänzen. Es werden bewusste Eingriffe vorgenommen, um bestimmte Aussagen durch das Bild zu transportieren – oder eine Änderung verweigert, weil es dem eigenen Empfinden einer historischen Korrektheit (wie die verwehrt Anpassung von Moltkes Paletotärmel durch Werner) widerspricht. Das Gemälde wird von mehreren Seiten und Parteien

bewusst konstruiert. Es wird über die Darstellung diskutiert und verhandelt, bis ein gemeinsamer Konsens gefunden wurde, wie das Ereignis hätte stattfinden sollen. In dieser Form wird das Ereignis dann auch abgebildet: Das Ereignisbild wird zur Bühne für eine visuelle, subjektive Geschichtsschreibung ganz im Sinne der am Werkprozess beteiligten Personen.

Es herrschen also nicht nur werkübergreifend, sondern auch innerhalb einzelner Gemälde mannigfaltige Wechselspiele. Diese lassen sich nicht pauschalisieren und müssen fallweise betrachtet werden – wenngleich im Kaiserreich bestimmte, aufgezeigte Tendenzen zu erkennen sind. Diese Tendenzen äußern sich in diversen, heterogenen Gruppen mit speziellen Interessen und Vorstellungen. Auch in der weiteren Untersuchung wird diese Thematik daher als integraler Bestandteil zur Erfassung des Geschichtsverständnisses und somit der Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich beobachtet und analysiert.

Es wird im folgenden Teil der Untersuchung der sich bereits langsam andeutende Kurswechsel in Politik und künstlerischer Darstellung wichtiger Ereignisse thematisiert. Gleichzeitig werden weiterhin gleichbleibende Faktoren und Konstanten aufgezeigt. Unter der Herrschaft Wilhelms II., nach dem Tod seines Großvaters und dem Regentschaftswechsel im Jahr 1888, lassen sich in diesem Bereich deutliche Veränderungen erkennen. Die Wechselspiele von Kunst und Politik treten hier, gerade im Abgleich zu den Anfängen des Deutschen Kaiserreiches, deutlich zutage. Bereits unter Wilhelm I. konnte am Beispiel der verschiedenen Versionen der Kaiserproklamation die langsame Verschiebung im Selbstverständnis des Kaiserreiches beobachtet werden: Von den Anfängen des jungen Staates und dem Versuch der geschichtlichen Legitimation sowie dem Heraufbeschwören eines nationalen Einheitsgefühls gegen den gemeinsamen *Erbfeind* – hin zur Festigung des Reiches sowie der Herausstellung seiner internationalen Rolle und Bedeutung; insbesondere der Hohenzollern und Preußens.

Unter Wilhelm II. wird sich diese Entwicklung konsequent fortsetzen: Weg von der Darstellung seines Großvaters in der *Schlossfassung* als Kaiser in Form eines *primus inter pares* und hin zum Kaiser als alleinigen Herrscher über das deutsche Kaiserreich mit einem enormen (absoluten) Machtanspruch. An dieser Stelle sei bereits darauf verwiesen, dass hieraus keinesfalls abgeleitet werden kann, dass Wilhelm I. sich selbst als *primus inter pares* sah oder freiwillig/bereitwillig Machtbefugnisse abgab. Auch er besaß, wie bereits beschrieben wurde, durchaus einen hohen Führungsanspruch und ließ sich beispielsweise zu seiner Königskrönung als klar erkennbarer Herrscher

mit sehr großer politischer Stärke abbilden. Die politischen Begebenheiten während der Krönung und der Kaiserproklamation unterschieden sich jedoch dramatisch, weshalb eine derartige Darstellung in den Anfangsjahren des Deutschen Kaiserreiches nicht denkbar war – während sich die Vorzeichen zum Regentschaftsantritt Wilhelms II. wieder gewandelt hatten.

Es zeigte sich im Verlauf der Untersuchung bereits ansatzweise, was in den folgenden Kapiteln verstärkt hervortreten wird: Das Kaiserreich erfährt eine Genese. Wilhelm II. sieht das Kaiserreich als gefestigt an. Er möchte eine neue Seite in seiner Entwicklung aufschlagen. Hierbei wird sich das ‚künstlerische Repertoire‘ bei staatlichen Aufträgen jedoch nicht grundsätzlich ändern. Vielmehr baut es auf den vorhandenen Darstellungen und Bildaussagen auf und wird diese wesentlich erweitern. Denn immer noch lassen sich Botschaften der Legitimierung, eines gefestigten Staates sowie der Einbettung in die deutsche Geschichte in den offiziellen Ereignisbildern finden. Diese zeigen nun jedoch nicht mehr länger nur die Einigkeit der deutschen Staaten oder einen Führungsanspruch Preußens im Deutschen Kaiserreich – Wilhelm II. denkt globaler. So wünscht er sich einen *Platz an der Sonne* für seine Nation.

Hierfür wird unter seiner Regentschaft beispielsweise die Marine massiv aufgerüstet und nach Kolonien in Übersee gestrebt. Der Tonfall gegenüber ehemals verbündeten Staaten wird rauer und die Außenpolitik komplett neu ausgerichtet. Besonders deutlich wird diese Interessensverschiebung und Umwälzung im politischen Handeln durch eine Untersuchung von Ereignissen unter der Regentschaft Wilhelms II. im Abgleich zu dem zur Regierungszeit Wilhelms I. im Jahr 1878 stattfindenden Berliner Kongress, bei welchem sich das Kaiserreich (in Person von Reichskanzler Bismarck) ohne expansive Bestrebungen als saturiertes Mitglied der ‚europäischen Staatengemeinschaft‘ darstellt.

4 Von der Saturiertheit zum Platz an der Sonne – Kurswechsel in Politik und Darstellungen in den Bildenden Künsten unter Kaiser Wilhelm II.

Vor allem der Tod Wilhelms I. im Jahr 1888 und die Krönung Wilhelms II. (nach kurzer Regierungszeit Friedrichs III.) markieren einen entscheidenden Wendepunkt in der Politik des Kaiserreiches – und somit auch in der Darstellung wichtiger ‚offizieller‘ Ereignisse in den Bildenden Künsten. Waren vormals Elemente, welche expansives Bestreben oder eine eindeutige ‚Herabwürdigung‘ anderer Nationen zeigen, eher die Ausnahme, finden sich diese Elemente nun sogar verstärkt in den offiziellen Ereignisbildern; allerdings auch in der nicht von staatlicher Seite in Auftrag gegebenen Kunst. Wenngleich es sich bei der Entwicklung, wie gesehen wurde, zwar um einen Prozess handelte – und nicht um eine plötzliche und unvermittelte Zäsur – lässt sich durch den Regentenwechsel unmittelbar eine veränderte Ausrichtung erkennen, die diese Entwicklung zumindest beschleunigt.

So wurden bereits vor 1888 Kunstwerke zum Sieg über den ‚Erbfeind‘ Frankreich angefertigt. Diese dienten in ihrer Gestaltung jedoch eher der Legitimierung des Deutschen Kaiserreiches sowie dem Hervorrufen eines Einheitsgefühls – und weniger einer expliziten Herabsetzung des Gegners, da es hierzu schlicht keinen unmittelbaren Anlass gab. Die Franzosen wurden durch den deutschen Sieg und die anschließende Kaiserkrönung im Spiegelsaal von Versailles bereits ausreichend gedemütigt, ebenso wurde die Schlagkraft des deutschen Heeres bewiesen. Diese sollte nach der Kaiserproklamation weiterhin in Erinnerung gerufen werden und gleichzeitig sowohl das Kaiserreich als auch den Krieg gegen den Nachbarn legitimieren. Die Niederlage der Franzosen wurde hierbei nicht mit dem Zweck dargestellt, den Nachbarn herabzusetzen, sondern war vornehmlich Mittel zum Zweck: Es sollte die Größe des Deutschen Kaiserreiches hervorgehoben und der Zusammenschluss der deutschen Staaten gerechtfertigt werden. Frankreich wurde nach dem Sieg von 1870 nicht länger als ernsthafte (militärische) Gefahr für das Kaiserreich betrachtet. Der siegreiche Feldzug gegen die Franzosen war essenziell für die Kaiserreichsgründung, weshalb bei diesem Thema eine enge Verknüpfung zu Frankreich besteht, die nur schwer ausgeblendet werden kann.

Solche Rücksichtnahme auf die ‚Befindlichkeiten‘ ausländischer (Groß-)Mächte wird in der Zeit ab 1888 nicht mehr in dem Ausmaß genommen. Dies ist nicht zwingend in jedem Fall einem bewussten Prozess zuzuschreiben, sondern ebenfalls teils unbewussten Strömungen und gesellschaftlichen, historischen und politischen Entwicklungen, wie etwa einem aufkommenden eigenen Großmachtdenken. Frankreich beginnt zudem, sich vom verlorenen Krieg zu erholen. Es entstehen eine

direkte Konkurrenzsituation und Interessenkonflikte. Diese beziehen sich aus geopolitischen Gründen insbesondere auf Frankreich als direkten Nachbarn, treffen aber ebenso auch räumlich weiter entfernte Staaten, wie etwa China. Künstler werden in der Folge beispielsweise explizit dazu angehalten, nicht in Frankreich auszustellen und der Kaiser selbst entwirft Skizzen, welche das chinesische Reich herabsetzen.⁵⁰⁵

Hierbei handelt es sich zu großen Teilen um Nebeneffekte der neuen politischen Ausrichtung. Diese wird bereits in den beiden Proklamationen Wilhelms II. vom 15. Juni 1888, dem Todestag seines Vaters, deutlich: Er spricht hierin sowohl die Armee als auch im Besonderen die Marine an. Eine Proklamation an das Volk hingegen erfolgte erst drei Tage später.⁵⁰⁶ Der neue Kaiser sieht das Kaiserreich in einer Position der Stärke und möchte diese weniger diplomatisch als vielmehr militärisch definieren, festigen und ausbauen.⁵⁰⁷ Dennoch kann nicht unbedingt von einem bewussten Konfrontationskurs mit allen anderen Großmächten bereits zum Amtsantritt Wilhelms II. ausgegangen werden. So bekundet der Monarch in der Thronrede zur Eröffnung des Reichstages am 25. Juni 1888 noch eher zurückhaltend:

Unser Bündnis mit Österreich-Ungarn ist öffentlich bekannt; Ich halte an demselben in deutscher Treue fest [...] Gleiche geschichtliche Beziehungen und gleiche nationale Bedürfnisse der Gegenwart verbinden und mit Italien. [...] Unsere mit Österreich-Ungarn und Italien bestehenden Verabredungen gestatten Mir zu Meiner Befriedigung die sorgfältige Pflege Meiner persönlichen Freundschaften für den Kaiser von Rußland [...].⁵⁰⁸

Er bekräftigt diese Aussage am 22. November desselben Jahres erneut vor dem Reichstag:

Unsere afrikanischen Ansiedlungen haben das Deutsche Reich an der Aufgabe beteiligt, jenen Weltteil für christliche Gesittung zu gewinnen. Die uns befreundete Regierung Englands und ihr Parlament haben vor hundert Jahren schon erkannt, daß die Erfüllung dieser Aufgabe mit der Bekämpfung des Negerhandels und der Sklavenjagden zu beginnen hat. [...] Unsere Beziehungen zu allen fremden Regierungen sind friedlich [...].⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ So wird Menzel von der deutschen Regierung dazu angehalten, nicht in Frankreich auszustellen, da sich dies für einen Künstler seines Ranges nicht schicke. Auch der Umgang mit den anderen Nationen wird sowohl selbstbewusster als auch herablassender. Wenngleich die internationale Bedeutung Chinas zu damaliger Zeit natürlich keineswegs mit dem heutigen Status zu vergleichen ist, zeigt sich hier exemplarisch das ‚neue‘ (weltpolitische) Selbstbild des Kaiserreiches sowie sein Blick auf andere, in seinen Augen ‚geringere‘ Nationen. Vgl. hierzu Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.* Demgegenüber wurde beispielsweise Napoleon bei seinen Treffen mit Bismarck sowohl von Werner als auch von Camphausen zwar als besiehtes Staatsoberhaupt dargestellt, allerdings keineswegs gedemütigt oder despektierlich. Vgl. hierzu Kapitel 3.4.1 *Bismarcks Zusammentreffen mit Napoleon.*

Ebenso stellt ein Holzstich Camphausens von 1876 die beiden Staatsmänner am Tag nach der Schlacht von Sedan entspannt miteinander redend dar

⁵⁰⁶ Vgl. Röhl 2001a, 22f.

⁵⁰⁷ Was anhand der Bildenden Künste exemplarisch in der Marinemalerei deutlich wird. Vgl. hierzu sowie zur Bedeutung der Proklamation an die Marine Kapitel 4.5 *Marinemalerei.*

⁵⁰⁸ Obst 2011, 11f.

⁵⁰⁹ Ebd., 23.

Man mag hierin die Zurückhaltung eines neuen und vergleichsweise jungen Regenten sehen, der zunächst ein gewisses Gefühl der Sicherheit und Stabilität geben möchte. Jedenfalls wird ein paar Jahre später das Deutsche Kaiserreich von ihm als Weltreich mit weitreichenden Pflichten bezeichnet, wie er auf der Festansprache zum 25. Jahrestag der Kaiserreichsgründung wesentlich offensiver zu Protokoll gibt:

Aus dem Deutschen Reiche ist ein Weltreich geworden. Überall in fernen Teilen der Erde wohnen Tausende unserer Landsleute. [...] Nach Tausenden von Millionen beziffern sich die Werte, die Deutschland auf der See fahren hat. An Sie, Meine Herren, tritt die ernste Pflicht heran, Mir zu helfen, dieses größere Deutsche Reich auch fest an unser heimisches zu gliedern.⁵¹⁰

An der vom Kaiser verwendeten Wortwahl lässt sich ganz klar der bereits thematisierte Prozess und die Entwicklung im Selbstverständnis des Staates ablesen: Aus dem Deutschen Kaiserreich ist ein Weltreich *geworden*. Die Rede des Staatssekretärs von Bülow vor dem Reichstag am 6. Dezember 1897 zeigt ebenfalls dieses Anspruchsdenken des Deutschen Kaiserreiches als Weltmacht, welche den anderen Nationen in nichts nachsteht: „Mit einem Worte: Wir wollen niemand in den Schatten stellen, aber wir verlangen auch unseren Platz an der Sonne.“⁵¹¹

Wie genau sich diese Veränderungen in Kunst und Politik unter Wilhelm II. widerspiegeln, auswirken und welche Gründe zu ihnen führen, wird Thema der folgenden Betrachtungen sein. Es ist hierbei zu beachten, dass trotz des doppelten Machtwechsels innerhalb kurzer Zeit der ‚Hofmaler‘ nicht ausgetauscht wurde. Anton von Werner, welcher Wilhelm II. bereits in dessen Kindheit unterrichtete, fertigte weiter die offiziell in Auftrag gegebenen Ereignisbilder an. Hieran zeigt sich einmal mehr die Anpassungsfähigkeit des Künstlers an sich verändernde Begebenheiten und Wünsche seiner Auftraggeber; eines der Merkmale, welche ihm die lange Dauer seiner hervorgehobenen Stellung bei Hofe ermöglichte. Wenngleich sich die allgemeinen Anforderungen an den Künstler nicht in großem Ausmaß änderten, musste er auf Regentenseite doch unter (und mit) drei teils sehr unterschiedlichen Charakteren sowie einer sich wandelnden Rückschau auf die Geschichte und sich verändernden äußeren Einflüssen arbeiten.⁵¹² Dies liegt nicht nur in der Flexibilität Werners in seinem Schaffen begründet, sondern ebenfalls im vorherrschenden subjektiven Geschichtsverständnis und *konstruierten Geschichtsrealismus*: Geschichtliches Geschehen wurde nicht als starres Ereignis erlebt, sondern als eine Begebenheit, auf die es verschiedene Blickwinkel gibt – welche

⁵¹⁰ Ebd., 145.

⁵¹¹ Behnen 1977, 166.

⁵¹² Diese ‚Entwicklung‘ Werners unter den drei Kaisern und dem veränderten Selbstverständnis des Deutschen Kaiserreiches lässt sich anhand seines Erfolges, Werdegangs und eigenem Selbstbild nachvollziehen. Vgl. hierzu Kapitel 4.4 *Anton von Werner und das Deutsche Kaiserreich – eine ‚Analogie‘*.

kumuliert und zusammengebracht im Gemälde bildhaft festgehalten werden, wobei die Gewichtung der jeweiligen Sichtweise durchaus differieren kann. Werners Blick auf das Ereignis war im finalen Werk somit nur einer unter mehreren.

Die Propagierung von Saturiertheit sowie eines im Aufbau und der Festigung begriffenen Staates, wie sie noch im nachfolgend zu besprechenden *Berliner Kongress*⁵¹³ unter der Regierung Wilhelms I. zu sehen ist, wird sich in der Folgezeit in dieser Form kaum mehr finden lassen. An ihre Stelle tritt eine Botschaft der Stärke und eines gefestigten, expandierenden Reiches, das einen *Platz an der Sonne* verdient. Dieser Kurswechsel unter der Regierung Wilhelms II. sollte schließlich auch zur Entlassung Bismarcks führen. Der Reichskanzler wollte sich, im Gegensatz zu Werner, offenkundig nicht dem Willen und den Wünschen des neuen Regenten beugen und anpassen, sondern seine Vorstellungen (unter anderem eine Politik der *Saturiertheit*) in der Politik durchsetzen. Während des Berliner Kongresses und unter Wilhelm I. stand er hingegen noch in der Blüte seiner Macht. Hier vertrat er eine Position, die er auch einige Jahre später noch vertreten sollte, nämlich, dass der Erwerb von Kolonien für das Deutsche Kaiserreich weder umsetzbar noch rentabel sei:

Ich wiederhole, daß ich gegen Kolonien [...] bin, die als Unterlage ein Stück Land schaffen und dann Auswanderer herbeizuziehen suchen, Beamte anstellen und Garnisonen errichten –, daß ich meine frühere Abneigung gegen diese Art Kolonisation, die für andere Länder nützlich sein mag, für uns aber nicht ausführbar ist, heute noch nicht aufgegeben habe.⁵¹⁴

Insbesondere am Beispiel Otto von Bismarcks können die Wechselspiele von Kunst und Politik in den folgenden Untersuchungen sehr anschaulich beobachtet werden – ebenso wie die neue politische Ausrichtung des Deutschen Kaiserreiches unter Wilhelm II.

⁵¹³ Wenngleich das neue Selbstverständnis als ‚Makler und Vermittler‘ hier schon angedeutet wird. Es wurde zwar aus einer Position der Stärke heraus verhandelt – jedoch mit Rücksicht auf die Interessen der anderen Staaten und ohne diese zu (sehr zu) verärgern sowie im Hinblick auf mögliche Bündnisse; also vorrangig eine Politik des Ausgleichs. Dieses Vorgehen war vor allem aufgrund der zu dieser Zeit (noch) geltenden Maxime der *Saturiertheit* und dem fehlenden Ehrgeiz, neue Kolonien zu erwerben, möglich.

⁵¹⁴ Rede Bismarcks im Reichstag am 26.6.1884 anlässlich der Erwerbung von Angra Pequena. Zitiert nach Schüssler 1929, 479ff.

4.1 Der Berliner Kongress

Der politische und gedankliche Wechsel, welcher unter Wilhelm II. eingeleitet werden sollte, erscheint umso klarer, betrachtet man zuvor die Darstellung in Werners Fassung des *Berliner Kongress*⁵¹⁵ (Abb. 35) von 1878. Aufgrund der *Balkankrise*⁵¹⁶, eine Folge eines bereits seit längerer Zeit schwelenden Konflikts, kamen das Osmanische Reich, Österreich-Ungarn, Frankreich, das Vereinigte Königreich, Italien, Russland sowie das Deutsche Kaiserreich zusammen, um eine Friedensordnung für Südosteuropa auszuhandeln. Vor allem zwischen England und Russland bestanden große Differenzen, die einen baldigen Krieg wahrscheinlich machten. Bismarck lud die europäischen Großmächte nach Berlin ein, um als *ehrlicher Makler*⁵¹⁷ aufzutreten und das Deutsche Kaiserreich frei von Expansionsbestreben als saturiert darzustellen. Denn bei der Darstellung als neutraler Mediator handelt es sich begrifflich nicht um eine schlichte Phrase oder dem opportunistischen Ergreifen einer Gelegenheit, sondern vielmehr um eine generelle Einstellung des Kaiserreiches und seiner Führung. Es spiegelt die eigene Selbstwahrnehmung wider – sowohl nach innen als auch nach außen.

Hierdurch bekam der junge Staat internationale Anerkennung und wurde nicht länger als Bedrohung für die kolonialen Bestrebungen der älteren europäischen Mächte gesehen. Werner schreibt in seinen *Erinnerungen* zwar, Bismarck sei gezwungen gewesen „die undankbare Rolle des ehrlichen Maklers zwischen den streitenden oder unzufriedenen Parteien zu übernehmen“⁵¹⁸, tatsächlich kam dem Deutschen Kaiserreich die Möglichkeit, sich dem Ausland nicht nur als kriegerische

⁵¹⁵ Anton von Werner: Der Berliner Kongress, 1881, Öl auf Leinwand, 360 x 615 cm, Festsaal Rathaus, Berlin.

⁵¹⁶ Zur Balkankrise vgl. Schmidt 2004, 36–97.

Zu den Ergebnissen und Folgen des Berliner Kongresses vgl. Grewe 1984, 512f.

⁵¹⁷ Das deutsche Kaiserreich sollte als saturiert und ohne Gefahr für die anderen europäischen Großmächte erscheinen. Bismarck selbst nahm, stellvertretend für das Kaiserreich, die Rolle des Vermittlers zwischen den Nationen ein. So bezeichnete der Kanzler in einer Rede vor dem Reichstag am 19. Februar 1878 auf die Frage, welche Aufgabe sich das Deutsche Reich bei den Friedensverhandlungen setze, die Rolle als die eines ‚ehrlichen Maklers‘.

Zu Bismarcks Kolonialpolitik vgl. Baumgart 1992.

Bismarck steht hier stellvertretend für das Selbstbild des Kaiserreiches und die Regierung: Noch knapp zehn Jahre später, im Jahr 1887 (und somit ein Jahr vor der Thronbesteigung Wilhelms II.), spricht Werner in einer Rede über Kaiser Wilhelm I. als „Hort und Hüter des Friedens, den mächtigen Friedensfürsten“. Vgl. Werner 1896, 14.

⁵¹⁸ Werner 1913, 223.

Der Künstler schreibt weiter über die vermeintlichen Opfer, die der Kongress Bismarck abverlange, doch es handele sich um „ein Opfer, das er dem Weltfrieden brachte, - und er war in dieser Zeit sichtlich leidend und nichts weniger als geduldig“. Ebd., 223.

Dass Bismarck gesundheitliche Beschwerden hatte und unter den Strapazen des Kongresses litt ist unbestritten – es soll allerdings auf das vorherrschende Pathos in Werners Beschreibung des Reichskanzlers hingewiesen werden.

sondern auch als diplomatische Großmacht zu zeigen, sehr gelegen. Nichtsdestotrotz verschlechterte sich das Verhältnis zu Russland für kurze Zeit, da es seine Vorstellung der territorialen Neuordnung nicht komplett durchsetzen konnte. Es machte hierfür vor allem Deutschland verantwortlich und näherte sich in der Folge Frankreich an.⁵¹⁹

Am Kongress nahmen viele hohe Würdenträger teil, was die Wichtigkeit der Verhandlungen unterstreicht. Russland, welches das Deutsche Kaiserreich ursprünglich als Mittler vorgeschlagen hatte, entsandte Gortschakow (Kanzler und Außenminister in Personalunion) sowie den Diplomaten Schuwalow. Dementsprechend wurden von England Premierminister Benjamin Disraeli (Earl of Beaconsfield) und Außenminister Salisbury entsandt. Ebenfalls ihre Außenminister schickten Frankreich (Waddington) und Italien (Corti), genau wie Österreich-Ungarn (Andrássy), welches ebenfalls dessen designierten Nachfolger von Haymerle nach Berlin beordnete. Demgegenüber war das Osmanische Reich unter anderem mit seinem Außenminister Caratheodory Pascha sowie General Mehemed Ali Pascha vertreten. Das Gastgeberland stellte neben Reichskanzler Bismarck die Diplomaten Bülow und Hohenlohe-Schillingsfürst um seine Interessen zu vertreten. Des Weiteren wurden unbedeutendere Vertreter entsandt. Der Hauptverhandlungspartner Bismarcks war der Russe Schuwalow. Insgesamt dauerten die Verhandlungen vom 13. Juni 1878 bis zum 13. Juli 1878 und fanden im erst in diesem Jahr eingeweihten Amtssitz Bismarcks, der Reichskanzlei, statt.⁵²⁰

Werner erhielt für die Anfertigung des Gemäldes 60.000,- Mark. Das Geld sollte ursprünglich auf einen festlichen Empfang zu Ehren der Delegationen im Berliner Rathaus verwandt werden. Das dicht gestaffelte Programm ließ dies jedoch nicht zu, so dass knapp eine Woche nach der Eröffnung des Kongresses der Bürgermeister Hermann Duncker⁵²¹ an Werner herantrat und ihn nach dessen Bereitschaft zur Anfertigung eines Gemäldes im Auftrag des Berliner Senats fragte, um eine Erinnerung an das historische Ereignis zu haben.⁵²² Am 28. Juni stimmte dem Vorhaben dann auch

⁵¹⁹ Vgl. Heresch 1992, 25.

⁵²⁰ Vgl. Bartmann 1993, 395.

Das ehemalige Palais des polnischen Fürsten Antoni Radziwill in der Berliner Wilhelmstraße 77 wurde auf Drängen Bismarcks in den Amtssitz des Reichskanzlers umgebaut.

⁵²¹ Laut Bartmann handelte es sich um Max [sic] Duncker. Vgl. ebd., 395.

Hermann Duncker amtierte jedoch 1878 während der Vakanz des Postens zwischen Arthur Hobrecht und Max von Forckenberg für ein halbes Jahr als Bürgermeister.

⁵²² Vgl. ebd., 395f.

Wahrscheinlicher ist jedoch, dass der Empfang aufgrund des vorangegangenen Attentats auf Kaiser Wilhelm I. nicht durchgeführt werden konnte. Der Monarch wurde am 2. Juni von zwei Flintenschüssen getroffen und schwer verwundet. Die Verletzungen waren so bedrohlich, dass er zwei Tage später seinen Sohn, Kronprinz Friedrich Wilhelm, zu seinem Stellvertreter ernannte. Dessen Zustimmung, den Auftrag anzunehmen, holten Bismarck und Werner vor dem

offiziell die Berliner Stadtverordnetenversammlung zu, damit „das Gedächtniß an die für den Frieden und die Wohlfahrt der Völker so bedeutsame Begebenheit verewigt, und die sämmtlichen bei derselben beteiligten Persönlichkeiten den zahlreichen einheimischen, wie fremden Besuchern der rathäuslichen Festräumen vor Augen“⁵²³ geführt werden könne. Hierin schwingt bereits die vorrangige Intention der Auftraggeber mit, was das Gemälde festhalten soll: Die vermittelnde Rolle des Deutschen Kaiserreiches bei den Verhandlungen gegenüber dem In- und Ausland zu zeigen und zwar sowohl den Zeitgenossen als auch der Nachwelt. Dies belegen auch folgende Äußerung der Auftraggeber nach Abschluss der Arbeiten an dem Gemälde:

Daß der mit der Ausführung betraute Künstler seine Aufgabe in meisterhafter Weise gelöst, und die Porträts jener Personen in frappantester Aehnlichkeit der Mit- und Nachwelt vorgeführt hat, ist hier wie aller Orten, wo Herr von Werner nach der im kontraktlich erteilten Ermächtigung das Werk öffentlich ausgestellt hat, freudigst anerkannt worden.⁵²⁴

Das Kaiserreich soll als politisches Schwergewicht gezeigt werden, welches sich in diplomatischen Kreisen nicht hinter den anderen Nationen verstecken muss. Es steht hiermit durchaus im Kontrast zu den bisher untersuchten Ereignisbildern – welche (dem siegreichen Feldzug gegen Frankreich als elementare Notwendigkeit zur Kaiserreichsgründung geschuldet) fast ausnahmslos einen militärischen Beiklang besaßen. Das Deutsche Kaiserreich hatte sich jedoch mittlerweile etabliert und weiterentwickelt sowie ein neues Selbstverständnis und -bewusstsein hervorgebracht. In diesem Sinne berichtet auch der Däne Georg Brandes⁵²⁵: „Man hat unlängst den Kongreß und seine Männer mit der Phrase skizzieren wollen, daß die Weltgeschichte nach Berlin gezogen sei.“⁵²⁶ Im gleichen Atemzug relativiert er seine Aussage jedoch, da es sich bei weltgeschichtlichen Persönlichkeiten wohl weniger um Politiker handele als vielmehr um Erfinder wie Thomas Edison oder Schriftsteller wie Victor Hugo – wenngleich er die Diversität der vertretenen Charaktere und die damit einhergehenden Spannungen hervorhebt.⁵²⁷

Vom 22. März 1881 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs hing das Gemälde im Festsaal des 1869 fertiggestellten Roten Rathauses. Hier tagten sowohl der Rat als auch die Stadtverordnetenversammlung. Der Ort des Geschehens und der Aufhängungsort des Gemäldes waren somit nicht iden-

Beginn der Arbeit ein. Vgl. Werner 1913, 224f.

⁵²³ Magistrat der Stadt Berlin 1883, 6

⁵²⁴ Ebd., 6

⁵²⁵ Georg Morris Cohen Brandes (1842–1927) war ein dänischer Philosoph, Literaturkritiker und Schriftsteller. Ab 1868 besuchte er mehrfach Berlin, wo er zwischen 1877 und 1883 auch wohnte.

⁵²⁶ Christensen 1989, 188.

⁵²⁷ Vgl. ebd., 188.

tisch. Besonders im Roten Rathaus konnte es jedoch von einer großen Anzahl an Personen betrachtet werden. Die Größe des Werkes und der prominente Platz im Festsaal zeigen die Bedeutung des Ereignisses für das Deutsche Kaiserreich. Nach Kriegsende wurde es in die Sowjetunion gebracht und von dort in den 1950er-Jahren an die DDR zurückgegeben; jedoch nicht wieder aufgehängt, sondern zunächst in der Nationalgalerie gelagert. Seit dem 22. März 2005, also genau 124 nach der ersten Enthüllung, hängt das Werk wieder im Festsaal des Berliner Rathauses. Hierdurch wurde sehr gut ersichtlich ein wesentliches Ziel der Auftraggeber erreicht: Das Ereignis für die Nachwelt festzuhalten und dieser eine bestimmte Lesart einzugeben. Der regierende Bürgermeister Klaus Wowereit enthüllte das Gemälde und nannte es dabei bezeichnenderweise „ein wichtiges historisches Dokument“⁵²⁸.

Das Gemälde beherbergt vier Hauptgruppen. Den Hintergrund bevölkern die eher unbedeutenden Diplomaten, Schreiber und Sekretäre. In der Gruppe am linken Bildrand blicken sich der sitzende Gortschakow und der vor ihm stehende Disraeli – beide alternde Staatsmänner – an. Besonders Gortschakow hatte offenbar Probleme mit seinem fortgeschrittenen Alter und der Darstellung im Gemälde, wie Werner zu berichten weiß:

Fürst Gortschakow hatte mir, während ich ihn zeichnete, erzählt, daß er in den nächsten Tagen 80 Jahre alt würde. Als er dann meine fertige Zeichnung sah, rief er ganz entsetzt: ‚Aber Sie haben mich ja um zehn Jahre älter gemacht!‘ [...] Das wiederholte sich [...] und wenn er mich im Kongreßsaal erblickte, hakte er sich in meinen Arm ein und hörte im Umherschauen nicht auf, immer wieder auszurufen: ‚Nein, nein, Sie müssen mich besser behandeln!‘ Sogar Fürst Bismarck erzählte mir eines Tages mit dem ihm eigenen sarkastischen Humor, daß Fürst Gortschakow sich bei ihm ernstlich über mich beschwert habe und daß unsere freundschaftlichen Beziehungen zu Rußland bedroht schienen, wenn ich ihn nicht schöner mache. Inzwischen schickte mir der von mir angeblich so schlecht Behandelte sehr schöne Photographien von sich, die ich aber nicht gebrauchen konnte, weil er wirklich ganz anders aussah.⁵²⁹

Es kam trotz der Drohungen Gortschakows zu einem Friedensschluss und der Russe ergreift in Werners Bild den Arm des Engländers. Dieser war offenbar weniger ‚eitel‘ und gab im Gegensatz zu seinem russischen Pendant die volle Zustimmung zu der von Werner angefertigten Studie seines Konterfeis. Ganz anders sah dies jedoch sein Heimatland. Graf Seckendorff schrieb nach einem Besuch des Prinzen von Wales im Atelier des Künstlers einen vertraulichen Brief an Werner, in welchem er sich über etwaige Änderungsmöglichkeiten erkundigt: ‚Wäre es möglich, Beaconsfield

⁵²⁸ In einem Interview mit *Der Tagesspiegel* vom 23.03.2005; <http://www.tagesspiegel.de/berlin/spaete-heimkehr/595104.html>, Zugriff am 09.09.2018.

⁵²⁹ Werner 1913, 227.

ein wenig schmeichelhafter darzustellen? [...] Mündlich mehr.“⁵³⁰ Offenbar wollte auch das Vereinigte Königreich seine Gesandten tunlichst vorteilhaft dargestellt wissen. Zumindest die Porträtierten hatten schlussendlich keinen Grund zur Klage mehr: Werner berichtet, dass sich beide Staatsmänner über die gemeinsame Darstellung für die Endfassung durchaus zufrieden äußerten.

Hinter Gortschakows Stuhl betrachtet Károlyi die Gruppe um Bismarck. Diese ist im rechten mittleren Bildvordergrund lokalisiert. Bismarck – noch die Feder, mit welcher der Vertrag unterschrieben wurde in der linken Hand – schüttelt Schuwalow die Hand, hinter dem Reichskanzler steht Andrassy. Etwas exponiert im rechten Bildteil bespricht sich die osmanische Delegation mit Russel und Salisbury. Es ist (abgesehen von ihrem politischen Gewicht) durchaus passend, dass die Osmanen sich nicht in zentraler Position befinden: Insbesondere sie wurden während der Verhandlungen von Bismarck hart angegangen – einmal empfing er sie gar in kompletter Uniform samt Pickelhaube. Ihre Einwände wurden oftmals von ihm zurückgewiesen sowie als unnötige Behinderung und Störung bezeichnet. Ebenso drohte er ihnen unverhohlen, dass ein Krieg, gleich welchen Ausgangs, zu Kosten des Osmanischen Reiches gehen würde.⁵³¹ Besondere Antipathie brachte Bismarck offenbar Mehemed Ali Pascha entgegen, dessen Geburtsname Ludwig Karl Friedrich Detroit lautet. Der gebürtige Brandenburger sprang als Schiffsjunge in Konstantinopel von seinem Schiff und wurde dort vom späteren Großwesir aufgenommen und gefördert. Der Reichskanzler sah in der Entsendung des ‚Überläufers‘ augenscheinlich einen Affront, den er mit einer harten Gangart gegenüber den türkischen Belangen strafte.⁵³²

Sich selbst zeigt der Künstler mit einem Saaldiener im linken Bildhintergrund, um einmal mehr die ‚Richtigkeit‘ der Darstellung zu bezeugen. Er lehnt seinen rechten Arm auf einen Stuhl und beobachtet die Versammlung. In seinen *Erlebnissen und Eindrücken* zeigt der Künstler an dieser Stelle wiederum sein Verständnis einer wirklichkeitsgetreuen Darstellung: „Der Vorgang spielte sich [...] so ab, wie ich ihn in dem Kongreßbilde mit einiger künstlerischer Freiheit geschildert habe.“⁵³³ Besonders das Wörtchen ‚einige‘ kann hier sehr weit gedehnt und ohne tiefere Untersuchung nicht wirklich unmittelbar gefasst werden. Wie bereits vielfach aufgezeigt wurde, war eine

⁵³⁰ Ebd., 230.

Auch Andrassy war mit seiner Studie offenbar nicht zufrieden, sondern hielt sein Porträt, wie er laut Werner an Hohenlohe weitergab, gar für eine Karikatur: „Andrassy hat mir erzählt, Sie hätten eine so gute Karikatur von ihm gemacht.“ Ebd., 232.

⁵³¹ Vgl. Pflanze 2008, 166f.

⁵³² Vgl. Werner 1913, 231; Kramer 2013, 176.

⁵³³ Werner 1913, 236.

Spezifizierung nach dem allgemeinen Kunstverständnis im Deutschen Kaiserreich jedoch auch nicht notwendig – es überrascht eher, dass Werner die künstlerische Freiheit überhaupt erwähnt.

Bei Betrachtung der Personenanordnung fällt auf, dass Bismarck zusammen mit den Vertretern Russlands und Österreichs dargestellt wird – sich jedoch kein Engländer in unmittelbarer Umgebung befindet oder direkt mit der Dreiergruppe interagiert. Das Verhältnis zwischen Deutschland und England stand trotz Friedrichs Ehe mit der britischen Prinzessin Victoria nicht immer zum Besten; es war jedoch einige Zeit von zumindest wohlwollender Neutralität geprägt. England war allerdings kein direkter Verbündeter des Deutschen Reiches, weshalb eine Nähe zum Reichskanzler wenig Sinn ergeben hätte, gleichwohl England eine der Hauptparteien in dem Konflikt darstellte. Da der Konflikt sich vornehmlich zwischen England und Russland abspielte, wären diese Parteien am ehesten zum Zeitpunkt der Einigung bei Bismarck zu vermuten. Die Anwesenheit des Russen erklärt sich dadurch, dass er der Hauptverhandlungspartner Bismarcks war. Zudem bestanden Abkommen mit dem Zarenreich, ebenso konnte nur durch dessen Neutralität während der Einigungskriege Frankreich besiegt werden.⁵³⁴

Andrássys Gegenwart hingegen ist zunächst nicht selbstverständlich, obwohl er großen Anteil am Abschluss der Verhandlungen hatte. Die Dreiergruppe erinnert den Betrachter stark an das Dreikaiserabkommen von 1873⁵³⁵, welches zwischenzeitlich gebrochen und 1881 erneuert wurde. Möglicherweise sollte hierdurch dieser Zusammenschluss veranschaulicht werden, welcher für die Bildaussage gegenüber dem Betrachter wesentlich wichtiger war als etwa die Konfliktparteien zu zeigen. Bereits zwei Jahre zuvor wurde zwar bereits der sogenannte Zweibund zwischen Österreich-Ungarn und dem Deutschen Kaiserreich geschlossen. Da dieser aber erst 1888 öffentlich wurde, das Gemälde hingegen schon 1881 fertiggestellt, kann er nicht als Grund für die demonstrative Nähe in der Darstellung des Österreichers herhalten.

Das Verhältnis des Deutschen Reiches zu Russland schien sich nach dem Kongress verschlechtert zu haben, da viele Russen mit dem Ausgang der Verhandlungen nicht zufrieden waren und hierfür nach dem Kongress vor allem den Deutschen und Österreichern eine große Mitschuld gaben. Zugleich scheiterte jedoch ein Vorstoß Andrássys, die Engländer einzuspannen und so einen Vorteil gegenüber Russland zu erlangen. Es war also in der Folge mit Spannungen zwischen Österreich

⁵³⁴ Russland seinerseits profitierte von seiner Neutralität in diesem Konflikt ebenfalls, da es Eroberungen in Asien vornehmen konnte. Vgl. Rauch 1968, 315.

⁵³⁵ Bartmann 1993, 396 schreibt von 1872 [sic].

und Russland zu rechnen (bei denen Deutschland als Vermittler eintreten könnte), so dass die Position des Deutschen Reiches dennoch gefestigter als zuvor war.⁵³⁶

Der Grund für die Dreiergruppe ist somit wohl darin zu suchen, dass die Personen entweder wirklich zufällig während der Verhandlungen solcherart postiert waren (was eher unwahrscheinlich ist) oder dem sich bessernden (und vor den Verhandlungen guten) Verhältnis zu Russland und den ohnehin guten Beziehung zu Österreich wird Rechnung getragen – eine nicht unwahrscheinliche These, wie sich auch im Folgenden zeigen wird.⁵³⁷ Die erste Skizze⁵³⁸ Werners zeigte ebenfalls bereits den Russen, den Deutschen und den Österreicher beisammen (Abb. 36). Vor allem Kaiser Wilhelm I. und sein Neffe, Zar Alexander, verstanden sich ausgezeichnet. So schreibt der Kaiser im September 1879 an Bismarck über ein Gespräch mit dem Zaren:

Er erkannte vollständig an, daß unsere Politik während des Krieges im Orient die größte Wohltat für Rußland gewesen war, was die höchste Anerkennung für Sie selbst einschließt. [...] Bei dieser Gelegenheit drückte der Kaiser seine Überzeugung aus, daß der Friede für Europa nur durch unser Zusammenhalten à trois erhalten werden könne, wie wir es seit der Berliner Zusammenkunft 1872 getan hätten.⁵³⁹

Ein Grund für das vermeintlich schlechte Abschneiden der Russen bei den Verhandlungen könnte beim Reichskanzler selbst gesucht werden. Wilhelm selbst fiel Bismarcks „Feindseligkeit gegen Rußland, die mit jeder Denkschrift wächst“⁵⁴⁰ auf. Dem Kanzler wurde vom Zaren zudem vorgeworfen persönliche Antipathien gegen Gortschakow zu hegen, welche ihn befangen machten, wie Wilhelm nach einem Gespräch mit Alexander notiert: „Fürst Bismarck, den er bisher nur als Freund der russisch-preußischen Beziehungen gekannt habe, scheine nicht imstande, Fürst Gortschakows – dumme – Zirkularnote von 1875 zu vergessen.“⁵⁴¹ Hiermit bezieht er sich auf die sogenannte *Krieg-in-Sicht-Krise*. Frankreich erstarkte nach dem Deutsch-Französischen Krieg relativ schnell

⁵³⁶ Vgl. Pflanze 2008, 168.

Andrássy drohte Anfang des Jahres 1878 gar ins englische Lager zu wechseln und einen Krieg gegen Russland zu beginnen. Er versuchte Bismarck zu überzeugen, sich dem möglichen Bündnis anzuschließen. Vgl. Schmidt 2004, 76f.

⁵³⁷ Bereits im September 1879 scheint sich das Verhältnis zwischen Deutschland und Russland zu verbessern, wie Wilhelm I. in einem Brief an Bismarck beschreibt: „So kann ich [...] eine ungetrübte Fortdauer der Beziehungen mit Rußland erwarten, die schon anfangen, freundlicher zu werden.“ Berner 1906, 352.

⁵³⁸ Anton von Werner: Der Berliner Kongress (Vorstudie), 1878.

⁵³⁹ Ebd., 350.

⁵⁴⁰ Ebd., 351.

⁵⁴¹ Ebd., 354.

Der Kaiser entgegnete dem Zaren, ihm sei diese Feindseligkeit nicht aufgefallen. Vgl. ebd., 356.

Diese Aussage ist zumindest kritisch zu hinterfragen. Fakt ist jedoch, dass Wilhelm seinen Kanzler durchaus kritisierte, weil Bismarck eigenmächtig ein Bündnis gegen Russland schließen wollte. Äußerlich sollte eine freundschaftliche Haltung eingenommen werden, während zuerst mit Österreich ein Schutzbündnis geschlossen werden sollte und diesem folgend dann Bündnisse mit England und Frankreich. Den Kaiser störte vor allem, dass er einem „persönlichen Freund, einem nahen Verwandten und einem Verbündeten“ (ebd., 351) ins Gesicht lügen müsste, weshalb er Bismarck ein solches Vorgehen untersagte.

wieder. Eine französische Militärreform im März 1875 verursachte starke Bedenken im Deutschen Kaiserreich, ob Revanchegelüste – vor allem für die Annexion von Elsaß-Lothringen – seitens des Nachbarn gehegt wurden. Ein Krieg schien wieder in greifbare Nähe zu rücken.⁵⁴²

Das Deutsche Kaiserreich erwog deshalb einen Feldzug gegen den Nachbarn zu unternehmen, um dessen militärischer Renaissance zuvorzukommen. England und Russland stellten jedoch (nach französischer Bitte um Hilfe) unmissverständlich klar, dass ein (Präventiv)Krieg von ihnen dieses Mal – im Gegensatz zu den Geschehnissen um 1871 – nicht ohne eigenes Eingreifen geduldet würde. Gortschakow, zu jener Zeit bereits russischer Außenminister, konnte so behaupten, den Frieden in Europa gerettet zu haben. Bereits während der Einigungskriege kritisierte die russische Öffentlichkeit die eigene neutrale Haltung in diesen Konflikten. Denn erst die Neutralität der beiden Großmächte England und Frankreich in den Konflikten vor 1871 ermöglichte die preußischen/deutschen Siege über Dänemark, Österreich und Frankreich. Unter den Kritikern dieser neutralen Haltung befand sich auch Gortschakow, der im Gegensatz zu Zar Alexander keine verwandtschaftlichen Beziehungen nach Preußen hatte, sondern Verbindungen zu den süddeutschen Staaten besaß. Er betrachtete deshalb vor allem die preußische Hegemonie, und folglich das Erstarken Preußens durch die militärischen Erfolge, mit Sorge.⁵⁴³

Auf die Neutralität des östlichen Nachbarn hätte man sich in Deutschland nun, knapp fünf Jahre nach der Kaiserreichsgründung, also nicht mehr verlassen können. Ein Krieg gegen Frankreich hätte in jedem Fall die anderen europäischen Großmächte auf den Plan gerufen und das Deutsche Kaiserreich möglicherweise in größere Bedrängnis gebracht als ein erstarkendes Frankreich. Bismarck erkannte durch die Krise jedoch (oder festigte seine Meinung), dass eine aggressive, expansive Politik Deutschland international isolieren würde (statt wie von ihm gewünscht Frankreich zu isolieren) und proklamierte fortan die Politik der deutschen Saturiertheit. Gleichzeitig versuchte er diverse Brandherde in Form von Pufferstaaten möglichst ‚köcheln‘ zu lassen, um die anderen europäischen Mächte beschäftigt zu halten und vergaß Gortschakows Rolle während der *Krieg-in-Sicht-Krise* nicht.⁵⁴⁴

⁵⁴² Diese Möglichkeit wurde stark von der deutschen Presse (auch unter (An-)Leitung von Bismarck) befeuert. Insbesondere Bismarck nutzte gerne lancierte Artikel in der Presse zu Propagandazwecken. Vgl. hierzu Kapitel 6.3 *Kaiser oder Kanzler-Kult? Kunst als Ausdruck politischer Sehnsüchte der Bevölkerung*.

Es wurde in der Folge sogar mit einem Präventivkrieg gedroht (ein starker Befürworter dieser Lösung war Moltke). Zur *Krieg-in-Sicht-Krise* vgl. Nipperdey 1995, 432f; Winkler 2002, 261f; Janorschke 2007, 116–139.

⁵⁴³ Vgl. Rauch 1968, 315.

⁵⁴⁴ Vgl. Nipperdey 1995, 436.

Laut der russischen Presse sei durch das Abstimmungsverhalten der Deutschen während des Berliner Kongresses die offensichtliche Feindseligkeit gegenüber Russland augenfällig geworden. Wilhelm versichert dem Zaren jedoch, dass die Bevollmächtigten aufgefordert waren immer mit Russland und Österreich zu stimmen und sollte dies nicht möglich sein, weil der russische Vorschlag beispielsweise unhaltbar wäre, sich der Mehrheit anzuschließen.⁵⁴⁵ Das Kaiserreich bemühte sich somit um ein einigermaßen gutes Verhältnis zu Russland, was nicht zuletzt durch den Dreikaiserbund deutlich wird. 1887 wird zudem ein Rücksicherungsvertrag geschlossen – ein geheimer Vertrag, der im Kriegsfall gegenseitige Neutralität zusichert. An diesem lässt sich drei Jahre später exemplarisch bereits die veränderte Politik unter Wilhelm II. ablesen: Der Vertrag war auf drei Jahre befristet, sein Auslaufen fiel zeitlich also auch mit der Entlassung Bismarcks im Jahr 1890 durch Wilhelm II. zusammen. Der Kaiser ließ aufgrund seiner außenpolitischen Neuausrichtung den Vertrag bewusst nicht verlängern, obwohl Russland insistierte und sogar zu Konzessionen bereit war.⁵⁴⁶

Es ist natürlich fraglich, inwieweit Anton von Werner in diese (teilweise geheimen) Vorgänge eingeweiht war. Gewisse politische Strömungen wird er jedoch erkannt oder von den Auftraggebern mitgeteilt bekommen haben (sei es auch nur durch den geäußerten Wunsch einer Änderung), so dass die Figurenkonstellationen (und -darstellungen) während des Entstehungsprozesses und im fertigen Werk durchaus auf die soeben aufgezeigten Entwicklungen bezogen werden können und eindrucksvoll Wechselspiele von Kunst und Politik darstellen. In diesem Sinne schreibt auch Werner, dass er sich oftmals mit Joseph Maria von Radowitz⁵⁴⁷ und den Geheimen Legationsräten Friedrich August von Holstein⁵⁴⁸, Dr. Clemens August Busch⁵⁴⁹ sowie Graf Herbert von Bismarck austauschte⁵⁵⁰ und auch selbst durchaus einen guten Überblick über die Verhandlungen besaß: „Die Gruppierung der Bevollmächtigten in den verschiedenen Skizzen, die ich für das Bild machte,

⁵⁴⁵ Berner 1906, 255f.

⁵⁴⁶ Für eine umfassende Untersuchung zum Rücksicherungsvertrag vgl. Groepper 2008.

⁵⁴⁷ Joseph Maria von Radowitz (1839–1912) wurde als Vertretung des zu dieser Zeit erkrankten Botschafters im Jahr 1875 nach Petersburg entsandt. Dort machte er den Russen das Angebot, ihre Interessen auf dem Balkan zu unterstützen. 1878 nahm er als Gesandter am Berliner Kongress teil.

⁵⁴⁸ Friedrich August von Hohlstein (1837–1909) war Diplomat und bis in die 1880er-Jahre hinein ein enger Verbündeter Otto von Bismarcks und dessen Sohn Herbert von Bismarck, was ihm einigen Einfluss im Auswärtigen Amt bescherte. Anders als der Reichskanzler, sah er jedoch in Russland eine große Bedrohung für das Deutsche Kaiserreich, weshalb er einen Präventivschlag befürwortete. Diese konträren Ansichten führten zur Entfremdung der Diplomaten.

⁵⁴⁹ Clemens August Busch (1834–1895) war einige Zeit Legationsrat und Konsul der deutschen Botschaft in Petersburg sowie Experte für orientalische Angelegenheiten. Am Berliner Kongress nahm er als Sekretär teil.

⁵⁵⁰ Vgl. Werner 1913, 225.

wechselte je nach der oft von Tag zu Tag sich verändernden politischen Konstellation, die ich aufmerksam verfolgt [...].⁵⁵¹ Neben diesem Aspekt wird er auch durch diverse (Einzel-)Gespräche mit den Protagonisten des Berliner Kongresses während der Porträtsitzungen einige wertvolle Informationen und Einblicke erhalten haben.

Änderte Werner in den späteren Versionen der Kaiserproklamation Bismarcks Kürass nachträglich, griff er diesmal direkt in die Bekleidung der Protagonisten ein. Außer dem Reichskanzler waren alle Gesandten zu den Verhandlungen in Zivil erschienen. Dies hätte auf dem späteren Gemälde sehr trist gewirkt und zudem eine Unterscheidung der Gruppen für den Betrachter erheblich erschwert. Ebenso waren die Räumlichkeiten ungünstig für eine künstlerische Umsetzung: Da der Saal jeweils auf der Ost- und Westseite drei Fenster besaß, erschienen Bismarck und seine Nachbarn auf der Schmalseite des Tisches als schwarze Silhouetten, auch die Abgesandten an den Seitentafeln waren nur in Schattenprofilen zu erkennen. Zudem wurden durch Tisch und Tischdecke die unteren Körperpartien der Anwesenden verdeckt.

Ich musste also versuchen, eine Umgestaltung des Vorgangs herbeizuführen, die für eine malerische Darstellung günstiger war, wozu auch schon der Umstand veranlasste, daß die Herren mit Ausnahme des Fürsten Bismarck, zu den Sitzungen im Zivilanzug, zum Teil im sommerlichen Jacket erschienen, was weder malerisch noch feierlich wirkte; auch würde es mir dabei unmöglich geworden sein, dem mit den Persönlichkeiten nicht vertrauten Beschauer klar zu machen, daß es sich um eine Versammlung von Bevollmächtigten verschiedener Staaten handele.⁵⁵²

Werner wusste sich unter anderem dadurch zu helfen, dass er die Anwesenden zur abschließenden Sitzung Uniformen tragen ließ:

Es verlief alles programmgemäß. Die Herren waren in Uniform erschienen. Fürst Bismarck trug den blauen Waffenrock seiner Halberstädter Kürassiere, Graf Andrassy die Uniform eines ungarischen Honvedgenerals, Graf Karolyi war im nationalen Trauerkostüm (er hatte Familientrauer) eines ungarischen Magnaten erschienen [...].⁵⁵³

Der hufeisenförmige Verhandlungstisch wurde zur Vertragsunterzeichnung auf Anregen Werners durch den auf dem Gemälde sichtbaren langen, schmalen Tisch ersetzt. Dieser diente während der Verhandlungen als Ablage für Landkarten.⁵⁵⁴ Dass die Raumaufteilung weder so symmetrisch war

⁵⁵¹ Ebd., 226.

⁵⁵² Ebd., 225.

⁵⁵³ Ebd., 235.

⁵⁵⁴ Vgl. ebd., 234.

Den Verhandlungspartnern wurde die Wahl dieses Tisches zum Unterzeichnen der Dokumente damit erklärt, dass die Siegel beim Herumreichen auf dem größeren Tisch Schaden nehmen könnten. Vgl. ebd., 236.

Die anderen Nationen wurden also bewusst im Unklaren über die wahren Hintergründe der Umdisponierung gelassen.

und auch die Tische anders angeordnet waren zeigt ein Bild⁵⁵⁵ einer Arbeitssitzung des Kongresses (Abb. 37a).⁵⁵⁶ Die hier abgebildete Tischanordnung war die Regel und nicht die Ausnahme – sie wurde schlichtweg für die ‚bessere‘ Darstellung im Gemälde verändert. Eine zeitgenössische Zeichnung⁵⁵⁷ (Abb. 37b) zeigt die sogenannte Berliner Konferenz⁵⁵⁸ von 1884/85, welche ebenfalls im Reichskanzlerpalais stattfand und auch die U-förmige Tischaufteilung der Eröffnungssitzung des Berliner Kongresses, mit Otto von Bismarck in der Mitte, aufweist. Wenngleich während der Berliner Konferenz das Deutsche Kaiserreich einmal mehr als Vermittler und Bismarck als *ehrlicher Makler* auftraten, wurde von ihr bezeichnenderweise kein offizielles Gemälde angefertigt: Zum einen war der Berliner Kongress ein größerer politischer Erfolg – und der erste seiner Art für das Kaiserreich. Dessen Saturiertheit wurde bereits bewiesen; politisch wie auch visuell in Form eines Gemäldes. Es war somit nicht nötig, ein weiteres Gemälde zu einem ähnlichen Geschehen anzufertigen, zumal auch die Anfertigung eines Bildes zum Berliner Kongress einer spontanen Entscheidung entsprang und erst im Nachgang die Vorteile der Existenz eines bildlichen Werkes zu diesem Ereignis erkannt wurden.

Ebenso wie im *Berliner Kongress* dargestellt war auch in der Regel die Aufreihung wichtiger Gesandter geregelt, genauso üblich wie das (von Werner verhinderte) Tragen der ‚allgegenwärtigen‘ dunklen Kleidung.⁵⁵⁹ Wichtigere politische Vertreter nehmen einen prominenteren Platz ein, während weniger einflussreiche Vertreter immer weiter in der Peripherie, weg vom Machtzentrum, verschwinden.

Es lassen sich noch weitere (tagesaktuelle) politische Erkenntnisse an der Verteilung/Positionierung der Personen ablesen. Das Weltreich – und mit dem Deutschen Kaiserreich nicht immer übereinstimmende – England ist an beiden Seiten des Gemäldes vertreten. Es interagiert nicht nur mit den europäischen Großmächten, sondern auch mit den am rechten Bildrand exponierten und in großen Teilen Europas eher ungeliebten Osmanen. Diese ‚fremdländische‘ Gruppe fällt nicht nur durch ihre für Europäer ungewöhnliche Kopfbedeckung auf: Mehmed Ali Pascha hält sein Schwert

⁵⁵⁵ Carl Johann Arnold: Arbeitssitzung des Berliner Kongresses, 1878, Öl auf Leinwand, 92,5 x 118 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

⁵⁵⁶ Vgl. Grewe 1984, 540.

⁵⁵⁷ Adalbert von Rößler: Kongo-Konferenz in Berlin 1884, Allgemeine Illustrierten Zeitung 1884, 308.

⁵⁵⁸ Sie wurde auch Kongo-Konferenz genannt. Vgl. hierzu Eckert 2013, 137–150.

⁵⁵⁹ Dieser versuchte Werner auch zu anderen Gelegenheiten für die Darstellung im Gemälde entgegenzuwirken (notfalls erst in der Ausführung des Bildes). Vgl. hierzu Kapitel 5.3 *Der Einfluss des Künstlers – Moltkes 90. Geburtstag*.

in beiden Händen vor seinen Körper. Zwar legen einige Abgesandte eine Hand auf ihre Zierwaffe, bei keinem jedoch wirkt diese Pose so kriegerisch und kampfbereit wie bei dem Osmanen. Bismarck hingegen hält in seiner Hand eine Feder und trägt keine erkennbaren Waffen. Hierdurch soll die Saturiertheit und der Friedenswille Deutschlands nochmals zutage treten, welches durch seine Rolle beim Kongress einen Krieg der europäischen Großmächte verhindert hat – die Osmanen hingegen als kriegerisches, undiplomatisches Volk gezeigt werden, welches in Zaum gehalten werden muss. Die Differenzen, Spannungen und das gegenseitige Misstrauen zwischen den anderen Staaten (vor allem Russlands und Österreichs) bleiben jedoch ersichtlich: Sowohl Andrassy als auch Schuwalow legen vorsorglich eine Hand auf den Knauf ihrer Waffen. Auch hier ist das Deutsche Reich das regulierende Bindeglied. Es möchte nicht nur geographisch in der Mitte Europas stehen, sondern auch auf dem diplomatischen Parkett einen entscheidenden Platz einnehmen.

Nicht allen Änderungsvorschlägen/-wünschen Werners wurde stattgegeben. Entgegen der sonst so harten Gangart gegenüber den Osmanen seitens Bismarck (sowie der Darstellung mit Schwert) ergriff ausgerechnet der Reichskanzler Partei für sie. So untersagte er dem Künstler auf dem Büfett Sekt abzubilden, da der Koran der osmanischen Delegation den Genuss von Alkohol verböte.⁵⁶⁰ Zusätzlich wollte Werner den ‚Reichshund‘⁵⁶¹ Tyras in die Gruppe aufnehmen. Allerdings befürchtete Bismarck hierbei eine weitere Verschlechterung im Verhältnis zu Russland: Der Hund lief während der Verhandlungen Gortschakow zwischen die Beine und hätten diesen so fast zum Fall gebracht.⁵⁶² Dass Gortschakow kein Mann war, der schnell vergisst, wird im Folgenden offensichtlich; ebenso dass eine künstlerische Darstellung großen Einfluss auf die Politik und politische Schicksale nehmen kann. Bezeugt wird dies durch einen von Werner wiedergegebenen Ausspruch seines Freundes General von Winterfeld:

⁵⁶⁰ Nicht nur beim Alkohol wurde Rücksicht auf die Osmanen genommen: Bereits vor dem Berliner Kongress wurde die Dogge Sultan, sobald mit den Osmanen verhandelt wurde, mit ihrem Kosenamen Sultl gerufen.

Diese Rücksichtnahme wirkt erstaunlich, zieht man Bismarcks ansonsten harsches und unnachgiebiges Auftreten gegenüber der osmanischen Delegation hinzu. Es handelt sich wohl um eine Mischung aus diplomatischer Etikette (Rücksichtnahme auf die Gäste) und persönlichen Antipathien (Bismarcks Abneigung gegen die Delegation).

⁵⁶¹ Der Begriff ‚Reichshund(e)‘ wurde erst während des Berliner Kongresses geprägt. Gemeint sind hiermit die bereits oben erwähnten Doggen Bismarcks.

⁵⁶² Die Satirezeitschrift Kladderadatsch veröffentlichte hierauf in ihrer Ausgabe vom 25. August ein Gedicht ‚An den Reichshund‘. Fälschlicherweise wird Sultan anstelle von Tyras als Übeltäter benannt.

Der Angriff war, wie das Gedicht nahelegt, wohl durchaus schwerer als Bismarck dies gegenüber Werner darstellt. So griff Tyras offenbar den russischen Gesandten an und zerfetzte ihm regelrecht die Hose. Der Reichskanzler hat daraufhin laut Überlieferung lediglich gelacht und selbst eine Entschuldigung vermissen lassen. In der Folge wurde an seine Doggen der scherzhafte Ehrentitel der ‚Reichshunde‘ vergeben. Vgl. Ruland 1967, 63; Wippermann 2007, 193.

Dieser sagte zum auf dem Gemälde dargestellten Händedruck zwischen Schuwalow und Bismarck, mit welchem der Deutsche dem Russen für die erfolgreichen Verhandlungen dankt, dass Gortschakow seinem Landsmann diesen nicht vergessen habe. Schuwalow wurde in der russischen Öffentlichkeit für das vermeintlich schlechte Abschneiden Russlands verantwortlich gemacht, nicht zuletzt befeuert durch Aussagen Gortschakows. Der Tenor lautete, Schuwalow sei zu nachgiebig gegenüber dem deutschen Reichskanzler gewesen. Der Zar gab nach kurzer Zeit dem öffentlichen Druck nach und schickte den Diplomaten in den Ruhestand. Winterfeld führte dies auch auf das Gemälde Werners (als visuellen Beweis) zurück und sagte dem Künstler: „Dieser gemalte Händedruck hat ihm den Hals gebrochen.“⁵⁶³

Wie beim Großteil seiner anderen Ereignisbilder, fertigte Werner wiederum viele Einzelstudien (noch bis in das Jahr 1881) an. Änderte sich die politische Lage während oder nach den Verhandlungen, so änderte auch Werner die Anordnung der Politiker auf seinen Vorarbeiten. Erst nachdem der Erwerb Zyperns durch England bekannt wurde, wurde die endgültige Anordnung festgelegt. Dass die unterschiedlichen Figurenkonstellationen durchaus wichtig für die Untersuchung der fertigen Fassung sind, zeigt eine weitere Version des Gemäldes. Diese zweite Fassung⁵⁶⁴ (Abb. 38a) ist weniger bekannt. Wahrscheinlich wurde sie explizit für die Weltausstellung im Jahr 1893 in Chicago angefertigt und hiernach von Werner an Joseph Dewes Burgweger verkauft. Es handelt sich um eine wesentlich kleinere Ausführung des Ereignisses und nicht um eine bloße Replik, da Werner einige entscheidende Änderungen in das Chicagoer Bild einfügte. Es drängt sich hierdurch zwangsläufig ein Vergleich zu den Versionen der Kaiserproklamation auf. Höchstwahrscheinlich wurde aufgrund von Zeitmangel, wie schon bei der *Friedrichsruher Fassung*, tatsächlich ein Modell aus dem Vorfeld der Fertigung der *Rathausfassung* als Vorlage genutzt. Mittig ragt nun ein Kronleuchter in das Bild hinein, auch einige Personen befinden sich an anderer Position. Launay und Waddington rücken in den Bildhintergrund, zwischen die Gruppen um Gortschakow und Bismarck.

⁵⁶³ Werner 1913, 229.

Es ist davon auszugehen, dass hiermit die Skizze gemeint ist, da das Gemälde zum Zeitpunkt der Entlassung noch nicht fertiggestellt war. Die Skizze/Vorstudie war jedoch durchaus bekannt und konnte bereits als ‚Druckmittel‘ dienen. Dennoch stellt auch das fertige Gemälde ein beständiges Zeugnis des erwähnten Händedrucks dar und konnte als Beleg für die ‚Schwäche‘ Schuwalows in den Verhandlungen und seiner ‚Schuld‘ am vermeintlich unbefriedigenden Ergebnis herangezogen werden.

⁵⁶⁴ Anton von Werner: Überarbeitete Fassung des Berliner Kongress, 1892, Öl auf Leinwand, 127 x 203 cm, Francis Joseph Dewes Burgweger Family, Moline.

Es handelt sich hierbei (da es auf dem Modello basiert) nicht um eine Abwertung der Politiker für das Chicagoer Bild, sondern im Gegenteil um eine Aufwertung in der *Rathausfassung*. Eine Porträtstudie Haymerles, die sich in ihrer Ausführung auf dem Chicagoer Gemälde wiederfindet, ist auf den 10. Juli 1878 datiert. Ein weiteres Porträt, des Grafen de Moun, das ebenfalls eine Vorstudie zur *Rathausfassung* darstellt, datiert hingegen auf den 19. Februar 1879.⁵⁶⁵ Die Änderung ist also auf die Zeit zwischen diesen beiden Daten festzulegen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass durch ihre Verschiebung in den Vordergrund die Verdienste Launays und Waddingtons während des Kongresses gewürdigt werden sollten. Sie waren maßgeblich an einer friedlichen Lösung der Verhandlungen beteiligt – was ganz im Sinne Bismarcks und somit des Deutschen Kaiserreiches war. Konsequenterweise werden sie im Umfeld Gortschakows und Disraelis gezeigt, welchen sie über die Schulter schauen: gleichsam als ob sie einen friedlichen Ausgleich der beiden Staaten befürworten und überwachen.

Durch die Verschiebung von Hohenlohe und Haymerle in die hintere Gruppe bei der *Chicagoer Fassung* wird der Künstler als Augenzeuge verdeckt. Dies ist aufgrund des Anlasses zur Anfertigung des Gemäldes unproblematisch, denn er musste die Authentizität des Dargestellten für diese Version als persönlich Anwesender des Kongresses nicht mehr bezeugen. Das Gemälde ist nicht als authentisches Repräsentationsstück für das Berliner Rathaus bestimmt, in welchem es die Bürger und ausländische Vertreter als visuelles Dokument des Ereignisses betrachten können, sondern für eine Ausstellung in einem fernen Land. Dieses hat mit den politischen Verflechtungen in Europa weniger zu tun – und somit auch ein gemindertem Interesse an den exakten Vorgängen des Kongresses und bezeugter Authentizität.

Werner hatte bei der Anfertigung des *Berliner Kongresses* vermutlich wesentlich weniger Probleme als bei seinem *Proklamationsbild*, da es einige Kunstwerke gab, die er hierfür als Vorbild nutzen konnte. Im Jahr 1856 fand der Pariser Kongress statt, welcher im dritten Pariser Frieden abgeschlossen wurde und den von 1853 – 1856 andauernden Krimkrieg beendete.⁵⁶⁶ Obwohl Preußen nicht direkt in den Krieg involviert war, wurde ein preußischer Gesandter zu den Gesprächen in Frankreich eingeladen.⁵⁶⁷ Das noch im selben Jahr angefertigte Gemälde *Der Pariser Kongress*⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ Vgl. Bartmann 1993, 406.

⁵⁶⁶ Vgl. zum Ende des Krimkriegs und den anschließenden Friedensverhandlungen Baumgart 1972.

⁵⁶⁷ Eine Einladung, welche wohl nur widerstrebend gegeben wurde. Vgl. Marz 2016, 129.

⁵⁶⁸ Édouard Dubufe: Le Congrès de Paris, 1856, 308 x 510 cm, Öl auf Leinwand, Musée de France, Versailles.

(Abb. 38b) von Édouard Dubufe⁵⁶⁹ befindet sich in Versailles, wo Anton von Werner es während seines Besuchs im Rahmen der Kaiserproklamation durchaus gesehen haben dürfte, weshalb es sich als exemplarisches Beispiel gut eignet.

Die beim *Berliner Kongress* aufgefallene Gruppenbildung lässt sich auch bereits bei der Darstellung des Pariser Kongresses wiederfinden; mittig befindet sich ebenfalls ein großer Tisch. Werner entwickelt die Komposition jedoch konsequent weiter: Der Betrachter blickt bei beiden Gemälden frontal auf das Geschehen, wird bei Dubufe jedoch nicht durch eine ihn anschauende Figur direkt in das Geschehen einbezogen. Auch bildet der Künstler sich nicht selbst ab. Während Bismarck, Schuwalow und Andrassy im 25 Jahre später entstandenen Bild im Gegensatz zu den anderen Figuren klar herausstechen, sind die Protagonisten bei Dubufe schwerer auszumachen. Der russische Graf Alexei Orlow, der französische Außenminister Alexandre Colonna-Walewski, der englische Earl of Clarendon sowie der osmanische Großwesir Ali Pascha stechen vor allem dadurch hervor, dass sie im Vordergrund auf Stühlen sitzend dargestellt werden. Sie befinden sich jedoch nicht nah beieinander, sondern sitzen teilweise sehr weit voneinander entfernt; nahezu über die gesamte Bildfläche verteilt. Vor allem Graf Orlow wirkt separiert, interagiert kaum mit den anderen sitzenden Verhandlungspartnern: er ruht leger auf seinem Stuhl und zeigt lediglich mit dem Zeigefinger der linken Hand auf Ali Pascha. Der Großwesir hingegen beugt sich auf seinem Stuhl nach vorne, blickt zum Russen hinüber und umfasst die Lehne seines Stuhles. Es wirkt, als wolle er im nächsten Moment aufstehen und zum Grafen herüber schreiten – was nicht weiter verwundern würde, waren doch gerade Russland (mit Frankreich als Verbündeten) und das Osmanische Reich (mit England an seiner Seite) die Hauptkonfliktparteien.

Unabhängig von den Unterschieden in der Komposition haben beide Werke jedoch eines gemeinsam: Sie werden von den Zeitgenossen (und teilweise auch nachfolgenden Generationen) als wahrheitsgetreues Abbild eines Ereignisses gesehen, solange die Äußerlichkeiten vermeintlich korrekt wiedergegeben werden: „Alle Bevollmächtigten haben mit der größten Bereitwilligkeit vor dem Maler gesessen, und das Gemälde wird nicht nur eine große Portrait-Ähnlichkeit darbieten, sondern auch das Lokal der Versammlung treu wiedergeben.“⁵⁷⁰

Die Bedeutung des Kongresses für den internationalen Stellenwert des Kaiserreiches und der Prestigegewinn durch die Verhandlungen für die Beteiligten in Berlin – ebenso wie die Bedeutung von Ereignisbildern – werden wiederum im Bericht des Magistrats der Stadt deutlich:

⁵⁶⁹ Édouard Dubufe (1819–1883) war ein französischer Historien- und Porträtmaler.

⁵⁷⁰ Nürnberger Friedens- und Kriegs-Kurier, Nummer 119, vom 29. April 1856, 2.

Von dem Gemälde hat der Magistrat eine kleine Anzahl von Photographien in einem ungewöhnlich großen Maßstabe anfertigen lassen, von welchem keine Abzüge in den Handel gekommen sind, und dieselben zu Geschenken verwendet. Insbesondere sind Exemplare derselben sofort nach ihrer Vollendung dem Kaiser, der Kaiserin, dem Kronprinzen, der Kronprinzessin, der Königin von England, dem Prinzen von Wales, dem Fürsten Bismarck als dem Vorsitzenden des Kongresses, den übrigen Mitgliedern des Kongresses – soweit sie noch am Leben waren – und den Erben Lord Beaconsfield, Mehemed Ali Paschas und des Staatsministers von Bülow übersandt wurden.⁵⁷¹

Das Gemälde Werners ist die offizielle Darstellung des Berliner Kongresses. Die Fotografien sind als ‚Kopien‘ des Werks zu betrachten, welche als Erinnerungsstücke für die beteiligten Personen fungieren. Hierfür eigneten sie sich gut: Sie waren in der Anfertigung ungleich günstiger als ein Gemälde und konnten gleichzeitig einen überschaubaren Kreis von Personen erreichen, um diese stets an den Kongress zu erinnern – und zwar mit der Sichtweise des Deutschen Kaiserreiches auf das Ereignis.

⁵⁷¹ Magistrat der Stadt Berlin 1883, 7.

4.2 Die Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II.

Das Jahr 1888 ging als sogenanntes *Dreikaiserjahr* in die Geschichtsbücher ein und bildet in vielfacher Hinsicht eine Zäsur. Nach dem Tod Wilhelms I. übernahm zunächst dessen Sohn, Friedrich III., die Kaiserwürden. Seine Regierungszeit endete jedoch bereits nach 99 Tagen infolge einer schweren Erkrankung mit seinem Tod. Ihm folgte wiederum sein 29-jähriger Sohn auf den Thron. Wilhelm II. berief kurze Zeit nach seiner Inthronisation in Berlin den Reichstag zu einer außerordentlichen Sitzung ein. Diese hatte mehrere Gründe: Zum einen sollte dem Inland gezeigt werden, dass der zweimalige Regentschaftswechsel binnen weniger Wochen ohne negative Folgen für das Kaiserreich blieb, zum anderen sollte dies auch gegenüber dem Ausland demonstriert werden. So verfasste Bismarck eine Thronrede für den neuen Kaiser, in der dieser versicherte, das Deutsche Kaiserreich sowie seine Gesetze und Verfassung nach innen zu schützen und nach außen abzusichern – politisch und (falls nötig) militärisch:

Die wichtigsten Aufgaben des Deutschen Kaisers liegen auf dem Gebiete der militärischen und politischen Sicherstellung des Reichs nach außen, und im Innern in der Überwachung der Ausführung der Reichsgesetze. [...] In der auswärtigen Politik bin Ich entschlossen, Frieden zu halten mit jedermann, soviel an mir liegt. [...] Unser Heer soll uns den Frieden sichern und, wenn er uns dennoch gebrochen wird, imstande sein, ihn mit Ehren zu erkämpfen.⁵⁷²

Der Kaiser wählte höchstpersönlich das Thema der Predigt, welche vorab im Rahmen eines Gottesdienstes in der Kapelle des Berliner Stadtschlusses gehalten wurde: „Von Gottes Gnaden bin ich, was ich bin.“⁵⁷³ Ebenso wurden Ort sowie Art der Zeremonie bewusst gewählt. Die föderalistische Struktur des Kaiserreiches verbat eine ‚traditionelle‘ Kaiserkrönung. Eine preußische Krönung konnte zu diesem Zeitpunkt ebenfalls keine Wiederholung/Renaissance erleben. Es galt somit eine andere Lösung zu finden, um eine Botschaft der Einheit und Stärke an das In- und Ausland zu senden. Auf Anregung des Großherzogs von Baden wurde die Zeremonie im Zuge der Reichstagszeremonie im Weißen Saal des Schlosses abgehalten, um die deutschen Bundesfürsten öffentlichkeitswirksam um Wilhelm II. zu scharen. Schon bei der Vergabe der Plätze gab es jedoch bereits erste Differenzen, die wiederum mit Ansprüchen der einzelnen Bundesländer in Verbindung standen:

⁵⁷² Obst 2011, 10f.

Auf dem preußischen Landtag am 27. Juni 1888 beruhigte er zudem direkt das eigene Volk: „Es liegt Mir fern, das Vertrauen des Volkes auf die Stetigkeit unsrer gesetzlichen Zustände durch Bestrebungen nach Erweiterungen der Kronrechte zu beunruhigen.“ Ebd., 13.

⁵⁷³ Vgl. Röhl 2001a, 25.

So stand formell der König von Bayern vor dem König von Sachsen. Bayern entsandte jedoch Prinzregent Luitpold, welcher im Rang hinter Albert von Sachsen rangierte. Als Kompromiss trat der König von Sachsen für die Dauer der Zeremonie hinter den Prinzregenten Bayerns zurück. Auch einige andere Bundesländer meldeten Ansprüche an oder wollten für die Krönung nicht eigens nach Berlin anreisen. Dennoch gelang es bis auf den Großherzog von Mecklenburg-Strelitz alle Bundesfürsten (oder zumindest adäquate Vertreter) nach Berlin zu holen. Auf Seiten der Abgeordneten weigerten sich lediglich die elf sozialdemokratischen Abgeordneten zu erscheinen, so dass ebenfalls knapp 400 Reichstagsabgeordnete anwesend waren. Das Ereignis erzielte offenbar den erhofften Eindruck, wie beispielhaft ein begeisterter Bericht des österreichisch-ungarischen Botschafters in die Heimat zeigt.⁵⁷⁴ Auch die Baronin von Spitzemberg, von den Feierlichkeiten in Berlin anlässlich der Kaiserproklamation noch enttäuscht, war tief beeindruckt: „Das Herrlichste von allem war die Reichstagsöffnung [...]“. Sie schließt, dass der Akt „[...] dem Ausland gegenüber einem gewonnenen Kriege gleichkommt“⁵⁷⁵. Diese Erkenntnis ist keineswegs abwegig – schließlich wurden durch die Demonstration der unveränderten Stärke/Schlagkraft und Einigkeit des Kaiserreiches etwaige Ansprüche der anderen Großmächte bereits im Keim erstickt. Es ist mittlerweile ausreichend gefestigt und gelebte Realität geworden, um den doppelten Monarchen-Wechsel sowie die Krönung eines noch sehr jungen Kaisers unbeschadet zu überstehen.

Der mit der Anfertigung eines Gemäldes zur *Eröffnung des Reichstags im Weißen Saal des Berliner Schlosses durch Wilhelm II.*⁵⁷⁶ (Abb. 39) beauftragte Künstler war wenig überraschend wiederum Anton von Werner, welcher auch für die Ausschmückung des Saals zuständig war. Er nahm in seinem Gemälde eine Dreiteilung der anwesenden Personengruppen vor. Im linken Bildteil sind die Reichstagsabgeordneten verortet, mittig Wilhelm II., die Kaiserin mit dem Kronprinzen und hohe Würdenträger sowie im rechten Bildabschnitt die Minister und Mitglieder des Bundesrates. Kronprinz Wilhelm und die schwangere Kaiserin sind hinter dem neuen Kaiser gut sichtbar dargestellt und verweisen ihrerseits auf die Zukunft und eine gesicherte Herrschafts-/Erbschaftsfolge. Zwei Kaiser sind in diesem Jahr verstorben, mit Wilhelm II. und seiner Familie bleibt die Dynastie jedoch bestehen – und mit ihr auch das Deutsche Kaiserreich.

⁵⁷⁴ Vgl. ebd., 24f.

⁵⁷⁵ Vierhaus 1960, 252.

⁵⁷⁶ Anton von Werner: Die Eröffnung des Reichstags im Weißen Saal des Berliner Schlosses durch Wilhelm II. (25. Juni 1888), 1893, Öl auf Leinwand, 387 x 642 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Dauerleihgabe).

Der Kaiser gab das Gemälde persönlich bei Werner in Auftrag. Seine Einflussnahme auf das Gemälde zeigt sich dann auch im Vergleich zwischen einer Farbskizze⁵⁷⁷ (Abb. 40) und der endgültigen Fassung. Es ist keine Überraschung, dass im fertigen Werk mehr individualisierte Züge zu sehen und mehr Personen eingefügt worden sind, da es sich zuvor lediglich um eine Skizze handelte. Gleichwohl klagt Werner, dass auf Wunsch des Kaisers auch im eigentlichen Malprozess „wieder und wieder noch hier und da auf meinem Bilde ein Kopf eingeschoben oder gar eine ganze Figur geändert werden musste“⁵⁷⁸. Dieses Procedere konnte bereits bei Friedrich III. beobachtet werden, welcher (um nur ein Beispiel zu nennen) als Kronprinz vergeblich massive Änderungen im Sedan-Panorama durchzusetzen versuchte und den Künstler zu mehreren Gelegenheiten in dessen Atelier besuchte. Auf dem Reichstagsbild wurde jedoch schlussendlich tatsächlich die komplette vordere Reihe der Abgeordneten ausgetauscht, was einer genaueren Betrachtung bedarf.

Wahrscheinlich handelt es sich bei den Eingefügten um Personen, die besonders hoch in der Gunst des Kaisers standen. Hierauf lassen Aussagen Werners schließen: „Als mir Dr Windthorst, der Zentrumsführer, Modell stand [...], erkundigte er sich zunächst, ob Seine Majestät auch wirklich damit einverstanden sei, daß er auf dem Bilde dargestellt werde.“⁵⁷⁹ Es lässt sich in der Genese von Werners Bild konkret ablesen, welcher Politiker in der Entstehungszeit des Gemäldes Einfluss auf den Kaiser hatte und welche Persönlichkeit an Macht verlor. Die Änderungen lassen sich allerdings nicht nur auf ‚objektiv messbare‘ Faktoren, wie etwa die Parteizugehörigkeit beschränken. Wahrscheinlich waren auch persönliche Befindlichkeiten des Kaisers für den Austausch einiger Personen verantwortlich. Es ist jedoch bezeichnend, dass die (vom Volk gewählten) Mitglieder des Reichstages in der Bedeutungslosigkeit verschwinden und austauschbar sind – obwohl gerade die Eröffnung des Reichstages offiziell der Anlass des Ereignisses war. Und nicht nur die Abgeordneten treten in ihrer Machtfülle weit hinter den Kaiser zurück. Eine weitere wohlbekanntere Figur fällt dem Betrachter sogar besonders ins Auge und zwar auf gänzlich andere Weise als bisher gesehen:

Wie so oft in Werners Gemälden nimmt Bismarck eine gesonderte Rolle/Position ein. Er wird von keiner anderen Figur überschritten, durch seine weiße Uniform hervorgehoben und steht an prominenter Position vor dem Podest, auf welchem sich der Kaiser befindet und eine Rede verliest. Doch im Gegensatz zu den sonstigen Darstellungen fällt der Reichskanzler im vorliegenden Beispiel den politischen Veränderungen der Entstehungszeit zum Opfer und büßt deutlich sicht- und

⁵⁷⁷ Anton von Werner: Die Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II. am 25. Juni 1888 (Farbskizze), 1888, Öl auf Leinwand, 103 x 153 cm, Sammlung Johanniterorden, Berlin.

⁵⁷⁸ Werner 1913, 554.

⁵⁷⁹ Ebd., 554.

nachvollziehbar an Macht ein. In der Skizze erscheint er in der typischen geraden Haltung und im Vollbesitz seiner Kraft und Macht (wie auf den bereits untersuchten Gemälden Werners stets der Fall) während er in der endgültigen Fassung exponiert und mit gebeugtem Rücken dargestellt wird. Nach einigen Differenzen mit dem Kaiser wurde er am 20. März 1890 entlassen – also drei Jahre, bevor das Gemälde fertiggestellt wurde.⁵⁸⁰ Aufgrund seiner Bedeutung für das Reich konnte er nicht komplett aus dem Bild genommen, jedoch in einer wesentlich weniger selbstbewussten Pose dargestellt werden. Dies äußert sich nicht zuletzt in seiner endgültigen Platzierung. Statt wie in der ursprünglichen Konzeption an der Spitze der Bundesratsmitglieder und neben dem Kaiser stehend, ist er weiter in die Bildmitte gerückt. Hierdurch wirkt er jedoch nicht etwas prominenter in Szene gesetzt, sondern erscheint im Gegenteil im Bild verloren und isoliert. Der ehemalige Reichskanzler, maßgeblich an der Gründung des Kaiserreiches beteiligt, hat seine Macht eingebüßt. Er ist nicht mehr, wie zunächst für die Bildkomposition geplant, dem Kaiser zugeordnet – was auch von Wilhelm I. (in seinen letzten Worten gegenüber Bismarck) gewünscht war, wie der Reichskanzler berichtet: „Der Kaiser sagte, er erwarte von mir, daß ich in meiner Stellung verbleiben und seinen Nachfolgern zur Seite stehen würde, wobei ihm zunächst die Besorgniß vorzuschweben schien, daß ich mich mit dem Kaiser Friedrich nicht würde stellen können.“⁵⁸¹

Auf wen die Änderung der Figur Bismarcks zurückgeht lässt sich nicht endgültig klären. Werner jedenfalls plante zunächst den Reichskanzler wie gewohnt in gerader Haltung als machtvollen Politiker abzubilden. Die Änderung wurde erst im Fertigstellungsprozess hinzugefügt. Der Grund muss also wohl in den Kreisen des Kaisers – wenn nicht gar beim Kaiser selbst – gesucht werden, welcher regulierend in die Anfertigung des Gemäldes eingriff, wie die Episode um Windhorst nahelegt. Dass Bismarck während der Krönung keinesfalls gebückt stand, sondern vielmehr noch einen Großteil seiner Macht und Autorität besaß, deuten das Modell sowie die Aufzeichnungen des sogenannten jüngeren Moltkes an. Bei ihm handelt es sich um den Neffen des Generalfeldmarschalls und Chef des Generalstabs Helmuth von Moltke. So schreibt Moltke der Jüngere, Bismarck führe die versammelten Mitglieder des Bundesrates „wie eine Herde von Lämmern“ in den weißen Saal und „sah in seiner Kürassieruniform vortrefflich aus“⁵⁸².

⁵⁸⁰ Vgl. Röhl 2001a, 314–350.

⁵⁸¹ Bismarck 2016, 495.

Der scheidende Kaiser bemerkte große Unterschiede zwischen sich und seinem Sohn – wohingegen er eine Vielzahl von Parallelen zu seinem Enkel entdeckte. Er sah deshalb kaum Grund zur Besorgnis, dass dieser sich nicht mit dem Reichskanzler würde arrangieren können.

⁵⁸² Moltke 1922, 143.

Allerdings registrierte Bismarck wohl bereits kurze Zeit später, wie er an Macht einbüßte. Rückblickend schreibt er in seinen Memoiren, er habe sich bereits vor seiner Absetzung vom Kabinett isoliert und verraten gefühlt. Es ist jedoch

Gerade diese Dominanz des Kanzlers in der Politik führte wohl dazu, ihn im Gemälde zur Reichstagsfeieröffnung durch den neuen Monarchen gebeugt und seiner Macht beraubt darzustellen – im Umkehrschluss eine Demonstration von Wilhelms Macht.⁵⁸³ Dessen körperliches Gebrechen hingegen wird geschickt kaschiert. Aufgrund von Komplikationen bei Wilhelms Geburt kam es zu einer linksseitigen Amplexus-Lähmung. In der Folge war sein linker Arm verkürzt und zeitlebens nur eingeschränkt bewegungsfähig. Da dies allgemein bekannt war, konnte man den Kaiser natürlich nicht heroisch mit erhobener Linken darstellen, ohne dass das Gemälde an Glaubwürdigkeit verlieren würde. So wird nur die linke Hand dargestellt, über den Arm ist Wilhelms Umhang drapiert, so dass die Lähmung nicht auffällt. Dieser Umhang hingegen wirkt nicht nur als Verdeckung seiner Behinderung, sondern verdeutlicht im Gegenteil die Demonstration seiner Macht sowie seines Selbstverständnisses: Es handelt sich um den roten Mantel des *Hohen Orden vom Schwarzen Adler*. Dieser war der höchste preußische Orden, gestiftet von Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg – und zwar nur einen Tag vor seiner Selbstkrönung am 18. Januar 1701.

Für den Kaiser als Verantwortlichen hinter der Änderung in Bismarcks Darstellung spricht vor allem der Interessenkonflikt mit seinem Reichskanzler, welcher bereits kurz nach Amtsantritt zutage trat. Der Kanzler hatte in den Augen Wilhelms II. schlicht zu viel Macht, die er zudem nicht im Sinne des Monarchen einsetzte. Die Differenzen der beiden Staatsmänner zogen sich hierbei sowohl durch die Innen- als auch die Außenpolitik. Die größten Reibungspunkte lagen wohl im Kulturkampf, den Bismarck unbedingt fortsetzen, Wilhelm II. hingegen beenden wollte; in der vom Kanzler geforderten Verschärfung des Sozialistengesetzes, welches der Kaiser komplett abzuschaffen wünschte; sowie in der Auswahl der verbündeten Länder, bei der Bismarck für eine Annäherung an Russland plädierte, wohingegen sich Wilhelm auf Österreich-Ungarn als Bündnispartner verlassen wollte – und nicht zuletzt der Expansionspolitik: Bismarck sah das Deutsche Kaiserreich als saturiert an⁵⁸⁴ und befürchtete aufgrund der ‚ungünstigen‘ geopolitischen Lage, der Besitz von Kolonien würde zu Konflikten mit den anderen Mächten (allen voran England und Russland, mit denen er Bündnisse eingegangen war oder gehen wollte und von denen er Frankreich isolieren wollte)

unklar, inwiefern er wirklich zu dieser Zeit so empfand und inwieweit es sich um nachträgliche Ausschmückungen/Interpretationen handelt.

⁵⁸³ Wobei der Reichstag durchaus mächtig war. So wirkte er an 5 von 7 Absetzungen der Reichskanzler mit, obwohl er formal an deren Ernennung und Entlassung nicht beteiligt war. Ein Vorteil war zudem, dass parteipolitisch neutrale Beamte die Abgeordnetenposten besetzten, so dass diese nicht an die Parteipolitik gebunden waren. Auch war er für die Gesetzgebung zuständig, es bedurfte seiner Zustimmung für Verfassungsänderungen und er besaß das Budgetrecht. Wilhelm II. sah deshalb im Reichstag, ebenso wie in seinem Kanzler, einen Konkurrenten seiner Macht. Vgl. Ostermann 2009, 130f.

⁵⁸⁴ Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*.

führen, während Wilhelm für sein Reich einen Platz an der Sonne wünschte und die Beanspruchung von Kolonien als wichtige Voraussetzung für den Status seines Staates als Weltmacht ansah. Nichtsdestotrotz versuchte der Kaiser zunächst die Zusammenarbeit mit Bismarck, laut eigener Aussage war er gar ein großer Bewunderer.⁵⁸⁵ Dennoch waren die Differenzen alles in allem zu groß und die beiden Charaktere zu dominant um nebeneinander zu bestehen, so dass es schlussendlich zum Bruch zwischen Kaiser und Kanzler kam.

Es bietet sich ein Vergleich mit der *Schlossfassung* der Kaiserproklamation in Versailles an. Nicht nur folgte der erste wirkliche Regentschaftswechsel seit der Proklamation (welche vor zu diesem Zeitpunkt bereits knapp 17 Jahren stattfand) und hatte sich mittlerweile die politische Landschaft verändert, auch künstlerisch und kompositorisch lassen sich sowohl Parallelen als auch Unterschiede erkennen.⁵⁸⁶

So spiegelt Werner in der Reichstagseröffnung die Komposition, der Betrachterstandpunkt hingegen ähnelt sich sehr. Umso mehr fallen die inhaltlichen Diskrepanzen auf. Die Akklamation erfolgt hier nicht mit erhobenen Säbeln, sondern im Stillen – schließlich wurde nicht voller Euphorie ein neues Reich begründet, sondern nach dem Verscheiden seiner beiden Vorgänger der dritte Kaiser innerhalb eines Jahres gekrönt.⁵⁸⁷ Anders als sein Großvater lässt sich Wilhelm II. außerdem nicht als *primus inter pares* darstellen, sondern gleicht vielmehr einem absolutistischen Herrscher. Er ist eindeutig der erste Mann im Staat, seine Position wird als gefestigt gezeigt. War Wilhelm I. noch inmitten seiner Getreuen zu sehen steht sein Enkel exponiert und vor den anderen Bundesfürsten. Die Reichstagseröffnung kann somit in eine Linie mit der Kaiserproklamation gestellt werden. Sie zeigt das veränderte Selbstverständnis des Deutschen Kaiserreiches und des amtierenden Monarchen. Es ist mittlerweile, ebenso wie der Kaisertitel, gefestigt; Realität geworden. Der Kaiser kann sich selbst als absoluten Herrscher herausstellen lassen und auch die Streitigkeiten und Dünkel der einzelnen Bundesstaaten sind kaum mehr der Rede wert. Die hinter ihm befindliche Kaiserin, der Kronprinz, Prinzregent Luitpold von Bayern und König Albert von Sachsen rücken in den Hintergrund. Sie erfüllen vielmehr den Zweck, die Macht Wilhelms II. zu unterstreichen und zu bezeugen. Bismarck, maßgeblich an der Einigung der deutschen Staaten beteiligt, hat seinen exklusiven Platz

⁵⁸⁵ Vgl. Born 1973, 217.

⁵⁸⁶ Die kurze Regierungszeit Friedrichs. III wird hier außer Acht gelassen.

⁵⁸⁷ Gemeint ist nicht, dass drei Kaiser in diesem Jahr gekrönt wurden, sondern, dass Wilhelm II. der dritte regierende Kaiser innerhalb eines Jahres war.

eingebüßt. Er wird nicht mehr als dem Kaiser gleichwertig oder auch nur zugehörig dargestellt: seine Zeit im Zentrum der Macht ist (auch bildlich) vorbei.

Wurde Davids *Sacre* wohl bereits bei der *Schlossfassung* als Vorbild genutzt, treten die Ähnlichkeit zur Komposition des französischen Künstlers im vorliegenden Beispiel noch deutlicher zutage. Die beiden Monarchen nehmen nicht nur eine ähnliche Position ein, auch die Personengruppen sind in vergleichbarer Weise angeordnet. Werner verändert die Komposition und Bildaussage jedoch insofern, als dass durch die schmalere und näher an den Bildrand gerückte Gasse der Blick noch mehr auf den Kaiser zentriert wird. Inhaltlich gibt es eine weitere auffallende Gemeinsamkeit: Bismarck wurde seiner Macht beraubt dargestellt. Ebenso findet sich der im *Sacre* sitzende Papst Pius VII. an ähnlicher Stelle machtlos wieder – statt den Kaiser zu krönen muss er sich damit zufriedengeben, ihm lediglich seinen Segen zu erteilen. Die beiden Vergleichsbeispiele deuten bereits künstlerisch an, was sich während der Regentschaft Wilhelms II. auch politisch fortsetzen wird – der Kaiser sieht sich nicht als *primus inter pares*, sondern hat einen alleinigen und absoluten Herrschaftsanspruch.

4.3 Wilhelm I. auf dem Sterbebett

Dass Wilhelm II. der legitime (politische) Erbe seines Großvaters ist, stellt das Gemälde *Wilhelm I. auf dem Sterbebett*⁵⁸⁸ (Abb. 41) heraus. Fertiggestellt wurde Werners Werk zehn Jahre nach dem Tod des Monarchen. Vorher waren nur Reproduktionen seiner Zeichnungen im Umlauf. Es ist davon auszugehen, dass Pietätsgründe hierfür eine Rolle spielten.⁵⁸⁹ In einem kleinen Alkoven liegt der sich im Sterben befindliche Kaiser. Hinter dem Bett steht sein Leibarzt, Doktor von Lauer, der auf seiner Taschenuhr den exakten Todeszeitpunkt abliest. Prinz Wilhelm beugt sich über das Bett und wendet sein Gesicht dem Großvater zu, ganz so als lauschte er dessen letzten Worten. Es ist bezeichnend, dass der Prinz dargestellt wurde und nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, sein Vater und eigentlicher Nachfolger des Kaisers; Kronprinz Friedrich Wilhelm. Dieser weilte aufgrund seiner körperlichen Gebrechen zum Zeitpunkt des Geschehens zur Kur in Italien – und traf erst im Palast ein, als sein Vater bereits verstorben war. Nichtsdestotrotz konnte er sich noch über den Toten beugen, so dass auch eine Darstellung mit Vater und Sohn möglich gewesen wäre, zumal auch Werner erst nach dem Tod des Kaisers eintraf, um diesen zu zeichnen (womit er sich auch zum von ihm dargestellten Zeitpunkt nicht in des Kaisers Kammer befand). Dies belegt der Vermerk auf seiner Zeichnung⁵⁹⁰: „Gez. v. A. Werner im Kgl. Palais 9. März 1888 früh 9 Uhr eine halbe Stunde nach dem Hinscheiden Sr. Majestät des Kaisers Wilhelm“ (Abb. 42a).

Eine spätere Einfügung des Kronprinzen wäre somit, wie bereits oft in Werners Werken gesehen, möglich gewesen. Ebenfalls nicht während des Todeszeitpunktes anwesend waren Bismarck und Moltke, welche sich jedoch im hinteren Bereich des Raumes wiederfinden lassen. Eine Einfügung dieser beiden Personen als langjährige Wegbegleiter Wilhelms I. war also durchaus realisierbar.⁵⁹¹ Die oft gezeigte Trias Bismarck, Moltke, Roon hingegen konnte auf dem Gemälde keine Umsetzung finden, da der Generalfeldmarschall bereits seit neun Jahren verstorben war. Zwei der wichtigsten Gefährten des Kaisers (und essenzielle Figuren der Reichsgründung) konnten jedoch ohne den Verlust von Authentizität in das Bild eingefügt werden. Bismarck wurde zwar auf dem einige Jahre zuvor fertiggestellten Gemälde zur Reichstagseröffnung nach seiner Entlassung durch Wilhelm II. in den Hintergrund gedrängt. Ein Platz auf dem Gemälde zum Gedenken an Wilhelm I.

⁵⁸⁸ Anton von Werner: Kaiser Wilhelm I. auf dem Sterbebett, 1898, Öl auf Leinwand, 189,5 x 284 cm, Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover.

⁵⁸⁹ Vgl. Bartmann 1993, 384.

⁵⁹⁰ Anton von Werner: Wilhelm I. auf dem Sterbebett (Skizze), 1888, Universitätsarchiv der Universität der Künste, Berlin.

⁵⁹¹ Vgl. Werner 1913, 528.

konnte/sollte ihm jedoch aufgrund der gemeinsamen Vorgeschichte der beiden Staatsmänner augenscheinlich nicht verwehrt werden – wozu beim vorliegenden Beispiel zudem keinerlei Anlass bestand.⁵⁹² Vielmehr wird durch den ‚Schmied der Einheit‘ als ausgewiesenem Gegner Wilhelms II. die Richtigkeit und Korrektheit des Vorganges bezeugt. Denn wie noch aufgezeigt wird, handelt es sich bei dem Gemälde um die bildhafte Darstellung der Weitergabe des politischen Erbes Wilhelms I. an seinen Enkel.

Die drei weiteren anwesenden Personen, bei denen es sich um den Großherzog von Baden, die Großherzogin von Baden sowie Kronprinzessin Victoria handelt, waren wohl tatsächlich beim Verscheiden des Kaisers zugegen. Aufschluss hierüber gibt auch die Ausgabe der *Vossischen Zeitung* (Königlich privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen) vom Folgetag – nachdem der Tod des Monarchen von ihr bereits am Abend des Todestages bekannt gegeben wurde – welche zudem noch tiefergehende Informationen enthält:

Gestern früh von 8 Uhr wurde Anton von Werner durch einen Korpsgendarm auf höchsten Befehl nach dem kaiserlichen Palais geholt. Als er dort 8 ¼ Uhr eintraf, war der Kaiser so eben verschieden. Vom Großherzog von Baden, welcher mit dem Kronprinzen [sic] und der Kronprinzessin von Schweden sich im Sterbezimmer befand, wurde er an das Sterbebett des Kaisers geführt, um denselben zum letzten Mal zu zeichnen. Der Kaiser befand sich in halbsitzender Stellung auf seinem schlichten Feldebett, nur mit einer Steppdecke bedeckt, bekleidet mit einer weißen Jacke, unter welcher eine dunkelrothe Unterjacke am Halse und der Brust etwas sichtbar wurde. Sein Antlitz war in stillem Frieden verklärt, wie das eines eben ruhig Eingeschlafenen. Eine Lampe beleuchtete den Kopf von der rechten Seite, während das trübe Morgenlicht gerade von vorn das Antlitz mit seinem bleichen Schimmer übergoß. Während Anton v. Werner zeichnete, knieten graubärtige Generale an der Seite des Lagers nieder und küßten die kaiserliche Hand; die Dienerschaft wurde zugelassen und umstand laut schluchzend das Lager. Nach und nach füllte sich das enge, schlichte Sterbezimmer dicht mit Offizieren. Die Kronprinzessin Wilhelm schickte einen Korb frischer Blumen, weiße Rosen und Maiglöckchen mit dem Befehl an Anton v. Werner, damit das Sterbebett zu schmücken. Der Maler gab dem Kaiser drei weiße Rosen in die Hand und bestreute die Decke mit Maiglöckchen.⁵⁹³

Die von Werner drapierten Blumen lassen sich auf seiner Zeichnung wiederfinden, nicht jedoch auf dem Gemälde – was nicht weiter verwunderlich ist, da der Kaiser zum dargestellten Zeitpunkt sein ‚Testament‘ an seinen Enkel weitergab und noch nicht verstorben war. Ob der Zeitungsartikel in seiner Gänze der Wahrheit entspricht, lässt sich jedoch bezweifeln: Laut Bericht war der Kronprinz anwesend, obwohl er nachweislich nicht im Palais weilte. Womöglich sollte der Bevölkerung gegenüber dargestellt werden, dass er als designierter Nachfolger bei seinem Vater war und als sein

⁵⁹² Dies spricht ebenfalls für die Intention Wilhelms II., mit einer Änderung der Figur Bismarcks auf dem Reichstagsbild seine Macht zu demonstrieren: Direkt bei seinem ersten offiziellen Auftritt weist er den scheinbar omnipotenten Bismarck in die Schranken und lässt sich hierdurch selbst als umso mächtigeren Monarchen abbilden. Nun, zehn Jahre später, war dies nicht länger nötig, zumal Bismarck im Hintergrund erscheint und der aktuelle sowie der designierte Kaiser die Hauptpersonen des Bildes sind.

⁵⁹³ Zitiert nach Bartmann 1993, 384.

Erbe dessen letzte Worte vernahm – was vor allem im Hinblick auf die Darstellung Prinz Wilhelms im späteren Gemälde von Bedeutung wäre. Denn Prinz Wilhelm war derjenige, welcher das Testament seines Großvaters empfing und während des Todeseintritts bei ihm war. Der Deutsche Reichsanzeiger schreibt korrekterweise am Folgetag, der Kaiser „rief dann den Prinzen Wilhelm in seine unmittelbare Nähe“⁵⁹⁴.

Die Frage, weshalb Prinz Wilhelm nach der anfänglich abweichenden Berichterstattung im späteren Bild schließlich doch anstelle des Kronprinzen als eigentlich designiertem Nachfolger über den Kaiser gebeugt dargestellt wird, lässt sich einfach und schnell beantworten: Friedrich III. regierte nur 99 Tage. Zum Anfertigungszeitpunkt des Gemäldes war Wilhelm II. seit fast zehn Jahren im Amt. So ist es in der Tradition der inneren und äußeren Wahrheit im Deutschen Kaiserreich nur konsequent, dass er als direkter und unmittelbarer Erbe des ‚ersten‘ Kaisers dargestellt wird. Die politische Aussage des Bildes steht über der familiären Bindung (zumal der Enkel wie noch aufgezeigt wird ein wesentlich besseres Verhältnis zu seinem Großvater hatte als dessen Sohn). Es wird eine bewusste Auswahl der Personen getroffen, die der bezweckten Darstellung dienlich ist. Eine längere Regentschaft Friedrichs III. hätte höchstwahrscheinlich ihn, trotz seiner eigentlichen Abwesenheit, an der Seite des sterbenden Kaisers gezeigt. Nun lässt sich in der endgültigen Fassung lediglich eine leichte Porträtähnlichkeit zwischen ihm und dem Großherzog von Baden feststellen. Das Bild ist auf das Nötigste reduziert und genau das dargestellt, was für die gewünschte Aussage notwendig war. Besonders deutlich wird dies im Vergleich zu der bis zum Tode Wilhelms I. letzten Gemälde-Darstellung eines Hohenzollernmonarchen auf seinem Sterbebett: Friedrich Wilhelms III.⁵⁹⁵ Das 1842 von Julius Schoppe fertiggestellte Werk⁵⁹⁶ zeigt den sterbenden König inmitten seiner Familie (Abb. 42b). Ein Kronleuchter hängt von der Bildmitte etwas nach links versetzt von der Decke, die Wand im Hintergrund wird von zahlreichen Gemälden geschmückt, im rechten Bildteil gibt ein halb geöffneter Vorhang den Blick durch ein Fenster frei. Außer dem Herrscher befinden sich noch 25 weitere Personen in dem Raum, um ihm die letzte Ehre zu erweisen. Das Gemälde zeigt die letzte Ehrbezeugung für den Toten im Kreise seiner versammelten Familie und Liebsten, während das wernersche Bild in stiller Erhabenheit vor allem die Weitergabe der Kaiserwürden vom alten auf den neuen Kaiser abbildet.

⁵⁹⁴ Berner 1906, 427.

⁵⁹⁵ Friedrich Wilhelms IV. Tod wurde in der Malerei offenbar nicht verstärkt behandelt. Vgl. Börsch-Supan 1997, 502.

⁵⁹⁶ Julius Schoppe: Die Familie am Sterbebett des Königs Friedrich Wilhelm III., 1842, Öl auf Leinwand, 143 x 189 cm, verschollen.

Dass von Werner ein Gemälde geplant war, welches nicht Prinz Wilhelm an der Seite seines Großvaters zeigen sollte, machen die Figurenstudien deutlich. So fertigte Werner neben der Zeichnung des sterbenden Kaisers noch im gleichen Jahr eine Figurenstudie Bismarcks und Moltkes an der Bahre des Verstorbenen an, allerdings keine des lauschenden Prinzen (oder überhaupt eine Studie des Prinzen). Diese erfolgte erst im Jahr 1898 – also dem Entstehungsjahr des Gemäldes. Bereits Wilhelm I. sah jedoch seinen Enkel als Nachfolger und nicht den von Krankheit geplagten Sohn, wie der Bericht Bismarcks und eine Order bezüglich der Regierungsgeschäfte zeigen: „Dann, an die Krankheit seines Sohnes denkend, verlangte er von mir das Versprechen, meine Erfahrung seinem Enkel zugutekommen zu lassen und ihm zur Seite zu bleiben, wenn er, wie es schiene, bald zur Regierung gelangen sollte.“⁵⁹⁷ Die Anordnung, dass der Prinz die Geschäfte des Kaisers in Stellvertretung übernehmen soll (falls dessen Gesundheit es erfordere) erging bereits am 17. November des Vorjahres. Bezeichnend für das Kunst- und Geschichtsverständnis der herrschenden Elite im Kaiserreich ist somit, dass, obwohl Prinz Wilhelm als Nachfolger seines Großvaters fungieren sollte, zunächst der nicht anwesende Kronprinz auf dem Gemälde eingeplant war. Dem liegt zugrunde, dass Friedrich Wilhelm zunächst offiziell die Kaiserwürden übernahm, wodurch das bekannte Muster der inneren und äußeren Wahrheit in der offiziellen Staatskunst des Deutschen Kaiserreiches fortgesetzt wurde – eine Wahrheit, deren Gehalt sich ändernden Gegebenheiten ohne Probleme angepasst werden kann.

Es handelt sich auch hierbei um kein singuläres Phänomen: Kompositionen werden, wie gesehen wurde, oftmals, je nach politischer Lage, während des Werkprozess angepasst. Eine Aufwertung des späteren Wilhelm II. fällt so beispielsweise auch auf dem Gemälde der *Verlobung des Prinzen Heinrich am 90. Geburtstag Kaiser Wilhelms I.*⁵⁹⁸ (Abb. 43a), welche am 22. März 1887 stattfand, auf. Eine Farbskizze aus dem Jahr 1887⁵⁹⁹ (Abb. 43b) zeigt Prinz Wilhelm noch in untergeordneter Rolle bei den anderen Familienmitgliedern des kaiserlichen Hofes am rechten Bildrand. Die fertige Version des Gemäldes von 1889 stellt ihn hingegen mit seinen engsten Angehörigen am linken Bildrand, als dessen Nachfolger dem Kaiser zugeordnet, dar, während sich die restliche Verwandtschaft weiterhin am rechten Bildrand befindet. Friedrich Wilhelm hingegen wird zwar immer noch

⁵⁹⁷ Berner 1906, 428.

⁵⁹⁸ Anton von Werner: Die Verlobung des Prinzen Heinrich am 90. Geburtstag Kaiser Wilhelms I., 1889, Öl auf Leinwand, 203 × 261 cm, Universitätsarchiv der Universität der Künste, Berlin.

⁵⁹⁹ Anton von Werner: Die Verlobung des Prinzen Heinrich am 90. Geburtstag Kaiser Wilhelms I. (Farbskizze), 1887, Aquarell über Bleistift, 63 x 92,5 cm, Royal Art Collection, Windsor.

prominent und auffällig, allerdings weniger frontal und nicht mehr als Mittelpunkt der Familie, dargestellt. Der Grund für diese Änderung wird von Werner nicht benannt. Es ist jedoch anzunehmen und naheliegend, dass er mit den Regierungswechseln von 1888 und der Krönung Wilhelms II. zusammenhängt. Eine Änderung der Komposition stellte für Werner aus bekannten Gründen kein Problem dar. Zudem war er während der Verlobung nicht zugegen, erst im Oktober desselben Jahres schilderte Wilhelm I. ihm im Zuge der Anfertigung von Figurenstudien den Vorgang.

Neben der Aufwertung des Prinzen Wilhelm (und leichten Abwertung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm) lassen sich zudem Parallelen zu der Diskussion zwischen Kaiser und Künstler bezüglich des weißen Kürasses von Bismarck auf der *Friedrichsruher Fassung* der Kaiserproklamation finden. Während Kronprinz Friedrich Wilhelm während der Verlobung eine dunkelblaue Generalsuniform trug, wollte Werner ihn gerne in der weißen Uniform der Kürassiere abbilden. Der Kaiser gab hierzu bezeichnenderweise diesmal seine Zustimmung.⁶⁰⁰ Zwar handelt es sich hier um die Darstellung eines Familienmitglieds und nicht um die des Kaisers Reichskanzler, doch hat, was zunächst nur als kleine, interessante Anekdote erscheinen mag, dennoch eine große Tragweite: Durch seine Darstellung Bismarcks in der weißen Uniform der Kürassiere hat Werner einen sichtbaren Präzedenzfall geschaffen und Geschichte ‚umgeschrieben‘. Er hat hierdurch direkten Einfluss auf mögliche zukünftige Darstellungen genommen und auf Abbildungen von Zeitgenossen und nachfolgenden Generationen maßgeblich eingewirkt.

⁶⁰⁰ Vgl. Bartmann 1993, 377ff.

4.3.1 Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay

Während der Kronprinz auf dem offiziellen Gemälde zum Tode seines Vaters nicht abgebildet ist, wurde ihm von Anton von Werner auf andere Art mit dem Werk *Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay*⁶⁰¹ (Abb. 44) ein ‚Denkmal‘ geschaffen. Vordergründig mag eine Ehrbekundung des Siegers über den Besiegten suggeriert werden, schnell fällt jedoch gleichzeitig das optische Gefälle in der Darstellung zwischen Deutschem und Franzosen auf. Es handelt sich weniger um die Ehrbezeugung eines Gegners (auch wenn dieses Element ebenfalls vorhanden ist) als vielmehr um eine positive, glorifizierende Memoria Friedrich Wilhelms, welcher eindeutig der Protagonist des Gemäldes ist.

Der aufrecht und mittig im Bild stehende Kronprinz erweist seinem gefallenem Gegner die letzte Ehre. Dessen Leiche ist eingesunken auf eine alte Matratze auf dem Boden gebettet, sein Kopf ruht auf einem umgekippten Stuhl. Ein Hund⁶⁰² liegt auf den von einer unordentlichen Decke verdeckten Beinen des Generals. Er schaut sein Herrchen nicht an, sondern blickt zum Kronprinzen empor. Der Leichnam liegt im Schatten, während Friedrich Wilhelm von durch das Fenster einfallendem Licht beschienen wird. Durch die konträre Darstellung der beiden Hauptpersonen wird aus der Ehrbezeugung in erster Linie ein Denkmal des Sieges(r)s. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch einen französischen Militärarzt im Vordergrund, der sich lässig gegen einen Tisch lehnt und auf den Toten, dessen Leben er nicht mehr retten konnte, herabblickt.

Auch wenn Becker richtig festhält, dass der Kronprinz eine Geste der Ritterlichkeit demonstriert, wird die „Achtung vor der Tapferkeit des unterlegenen Gegners“⁶⁰³ im Bild nicht so deutlich gezeigt wie sie gezeigt werden könnte. Ebenso ist nicht vollends zuzustimmen, wenn er schreibt „das auf dem Tisch stehengebliebene, von einer unterbrochenen Mahlzeit zeugende Geschirr und die Nähmaschine vor dem Fenster verbreiten vor allem eine Atmosphäre der Behaglichkeit“⁶⁰⁴. Vielmehr spiegelt sich hierdurch der, aufgrund der bevorstehenden Schlacht und einmarschierenden

⁶⁰¹ Anton von Werner: *Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay*, 1890, Öl auf Leinwand, 117 x 167 cm, Burg Hohenzollern, Hechingen.

Charles Abel Douay (1809–1870) war ein französischer General. Er fiel zu Beginn der Schlacht bei Weißenburg. Zum militärischen Werdegang Douays sowie der Schlacht bei Weißenberg vgl. Bartmann 1993, 247.

⁶⁰² Laut den Aufzeichnungen Friedrich Wilhelms handelte es sich um das ‚Schoßhündchen‘ des Toten. Vgl. Meisner 1926, 27.

⁶⁰³ Becker 2001, 468.

⁶⁰⁴ Ebd., 468.

preußischen Truppen, rasche Aufbruch der Bewohner der Bauernstube wider, welche zum Aufbahrungsort des französischen Generals umfunktioniert wurde. Selbst der eigentlich stille Moment der Andacht wird unterbrochen: Durch das geöffnete Fenster blickt ganz ungeniert ein preußischer Soldat in die Stube und direkt den preußischen Kronprinzen an. Außerhalb des Hauses sind zudem die bereits weiterziehenden preußischen Soldaten zu erkennen – der Krieg ist noch nicht vorüber, die Schlacht bei Weißenburg nur eine Etappe auf dem Weg zum Sieg über Frankreich.

So hält auch Börsch-Supan fest, es ginge dem Künstler eher „um die Verherrlichung eben erzielter Erfolge, die dem zeitgenössischen Betrachter, sofern er Deutscher war, das angenehme Gefühl einer Selbstbestätigung vermitteln“⁶⁰⁵. Dies erklärt auch den Ankauf des Gemäldes durch Wilhelm II.⁶⁰⁶ Die Darstellung soll nicht primär als Ehrbekundung gegenüber einem besiegten Gegner dienen. Vielmehr wird durch sie die Überlegenheit des Deutschen Kaiserreiches gegenüber Frankreich, personifiziert durch den deutschen Kronprinzen und einen französischen General, dargestellt. Gleichzeitig erfolgen eine Glorifizierung und Denkmalsetzung zu Ehren Friedrich Wilhelms, dem man laut Werner anmerkt „wie sehr seinem menschenfreundlichen Herzen, so sehr er auch durch und durch Soldat war, der Krieg als Metier zuwider war“⁶⁰⁷.

Die vorliegende Ausführung darf jedoch keineswegs so verstanden werden, dass der Feind despektierlich oder herabwürdigend dargestellt würde: Es herrschte Krieg, dem toten General wurde ermöglicht, was vor dem Hintergrund der notwendigen Improvisation machbar war. Eine Totenbahre wurde durch eine Matratze und einen umgekippten Stuhl hergestellt, ein Blätterkranz ruht auf der Brust des Generals. Besonders der Kronprinz drückt mit seiner strammen Haltung seinen Respekt für den Verstorbenen aus. Dennoch blickt er gleichzeitig auf den Franzosen herab, fühlt sich diesem (und den Franzosen im Allgemeinen) überlegen, wie auch sein Kriegstagebuch verdeutlicht:

Die zu Verbandplätzen hergerichteten Räume und Stallungen der Gebäude auf dem Geißberge waren natürlich sehr notdürftiger Art. Hier lag die Leiche des französischen Divisionsgeneral Douai, dessen Hündchen an ihm herumkroch; sein an seiner Seite verwundeter Adjutant, ein artiger, gebildeter Mann, sagte mir, der General sei [...] durch unsere sehr gut schießende Artillerie getroffen worden, eine Tatsache, welche ich unseren Artilleristen sofort mitteilte [...]. Ein Haufe entsetzlich schwatzhafter französischer Ärzte redete mich [...].⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Börsch-Supan 1992, 338.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd., 338.

⁶⁰⁷ Werner 1913, 37.

Ähnlich wiederfuhr Werner auch bei der Darstellung des Kronprinzen auf dem Hofball. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*.

⁶⁰⁸ Meisner 1926, 27.

Das durchaus vorhandene, soziale und bildhafte Gefälle zwischen dem Kronprinzen und General wird deutlicher, vergleicht man das Gemälde mit anderen Werken Werners. Denn niemals wäre ein hochdekoriertes deutscher General oder Bürger in einer Weise dargestellt worden, wie dies bei Douay der Fall ist. Ein Beispiel hierfür wurde bereits mit *Wilhelm I. auf dem Sterbebett* aufgezeigt. Wenngleich es sich hier um den verstorbenen Monarchen des Deutschen Kaiserreiches handelt und nicht um einen feindlichen General, gibt es eine Gemeinsamkeit: Bei beiden Werken steht nicht (nur) der Verstorbene im Vordergrund. Denn auch bei Wilhelms I. Darstellung nimmt jemand anderes – hier sein Enkel und Nachfolger – einen großen und essenziellen Part des Geschehens ein.

Dennoch wirkt er seinem Großvater nicht überlegen. Das Gemälde wird von einer Atmosphäre der ruhigen Erhabenheit beherrscht. Es findet sich keine Unordnung, wie im französischen Bauernhaus, die Farbgebung ist dunkel und zurückhaltend. Eine kleine Lampe auf dem Nachttisch spendet Licht, der verstorbene Kaiser und sein Sterbebett sind in hellen Tönen gehalten und heben sich so von den Anwesenden ab. Der Arzt blickt ernst auf seine Uhr; Bismarck, Moltke, der Großherzog und die Großherzogin von Baden sowie Kronprinzessin Victoria haben ihre Köpfe in stummer Trauer gesenkt. Wilhelm I. nimmt nicht nur den Platz des Verschiedenen ein, er transportiert eine Nachricht: Das Versprechen, dass das Kaiserreich unter seinem Enkel, als designiertem Nachfolger, weiterbestehen wird. Ein Gemälde mit dieser Botschaft konnte in dieser Form nur durch den Tod des Kaisers – und nicht durch den einer anderen Person – angefertigt werden. Er ist für dieses Werk durch niemand anderen ersetzbar und wird in stiller Würde dargestellt, während Abel Douay eine austauschbare Figur ist.

Im Vergleich zur Darstellung Wilhelms I. am Grab seiner Mutter wird ebenfalls deutlich, dass nicht der (oder die) Verstorbene der Protagonist des Gemäldes ist, sondern der Lebende in Person Friedrich Wilhelms. Denn *Am 19. Juli 1870* erhält ebenfalls erst durch die verstorbene Luise seine Botschaft und Berechtigung. Die dem Werk innewohnenden Aussagen hätten ohne den Verweis auf die Königin und ihre Geschichte nicht transportiert werden können. Zwar sind in beiden Vergleichsbeispielen die Lebenden die Hauptakteure des Bildes. Ohne die Toten oder im Sterben begriffenen Personen und ihr Lebenswerk würden die Gemälde jedoch nicht dieselbe Botschaft transportieren, so dass gleichzeitig auch eine Ehrung und Memoria der Verstorbenen stattfindet. General Abel Douay hingegen ist, wie gesagt, für die Bildaussage austauschbar und vergleichsweise unwichtig. Es könnte auch ein anderer General/Feldherr dort liegen – Friedrich Wilhelm würde dennoch eine Geste der Ritterlichkeit zeigen. Etwas drastisch und überspitzt formuliert könnte man festhalten: „Der Kronprinz mag dem toten Gegner die letzte Ehre erweisen; Werner erweist sie ihm nicht, denn

zu bewußt kontrastiert er die stattliche, isoliert dastehende Hühnengestalt von der ärmlich gebetteten wie eingeschrumpft daliegenden Leiche des Franzosen.“⁶⁰⁹ Dem ist jedoch in diesem Falle hinzuzufügen, dass dies auch nicht Werners Intention war. Denn gerade dem Kronprinzen als langjährigen Wegbegleiter wollte der Künstler wohl die letzte Ehre erweisen und eine Erinnerung für die Nachwelt schaffen.

Die agitatorische Verwendung von Verstorbenen betrifft im Kaiserreich nicht nur die Darstellung in Gemälden: Wilhelm II. versuchte den Tod Bismarcks propagandistisch für sich und die Hohenzollern zu nutzen. Er schrieb an dessen Sohn Herbert, dass er plane den Leichnam des Verstorbenen im Berliner Dom beizusetzen.⁶¹⁰ Er heuerte persönlich Reinhold Degas an, um einen Sarkophag zu entwerfen, Ernst Ihne und Anton von Werner sollten eine pompöse Leichenfeier planen. Den Katafalk wollte der Kaiser auf der Rampe des Reichstagsgebäudes errichten und einen Leichenzug – mit sich selbst an der Spitze – durch das Brandenburger Tor und Unter den Linden entlang bis zum Berliner Dom ziehen lassen. Lothar Machtan hält hierzu fest: „Wenigstens etwas von der mythischen Kraft des Toten sollte mit dieser symbolischen Handlung auf die Person des jungen Kaisers geleitet werden.“ Durch die Bestattung des Schmiedes der Deutschen Einheit unter der Regie des Kaisers solle der aktuellen Politik der Hohenzollern „zu einer höheren Form der Legitimität“⁶¹¹ verholfen werden.

Die Familie Bismarcks wehrte sich jedoch erfolgreich gegen die Absichten des Kaisers: Der ehemalige Reichskanzler und Widersacher Wilhelms II. hatte in seinem Testament verfügt, schlicht und in aller Ruhe in Friedrichsruh beigesetzt zu werden.⁶¹² So musste selbst ein solch hochgestellter Staatsmann wie Wilhelm II. in der Realität durchaus Konzessionen machen und Verzicht üben. Doch auch die Deutungshoheit im künstlerischen Bereich übte er insbesondere im Gedenken an Bismarck nicht unbestritten aus, wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch deutlich wird.⁶¹³

⁶⁰⁹ Börsch-Supan 1992, 338.

⁶¹⁰ Vgl. Röhl 2001a, 998–1002.

⁶¹¹ Machtan 1998, 133f.

⁶¹² Vgl. Röhl 2001a, 964f.

⁶¹³ Vgl. hierzu Kapitel 6.3 *Kaiser oder Kanzler-Kult? Kunst als Ausdruck politischer Sehnsüchte der Bevölkerung.*

4.4 Anton von Werner und das Deutsche Kaiserreich – eine ‚Analogie‘

Wechselspiele zwischen Kunst und Politik können, wie erläutert wurde, nicht nur anhand naheliegender Beispiele – wie zum Beispiel der Einflussnahme eines Politikers/Auftraggebers auf den physischen Gegenstand Gemälde durch die Beeinflussung des Künstlers – festgestellt werden, sondern existieren in vielen Komplexen. Auch politische Begebenheiten und Hintergründe weisen Wechselspiele mit Künstlern und Kunst auf. Dies kann einzelne Künstler (wie etwa Anton von Werner) betreffen; Künstler-Gruppierungen (wie beispielhaft die *Secession*, welche später noch Teil der Untersuchung sein wird) oder ganze Kunstgattungen (wie zum Beispiel die Historienmalerei). Die Begeisterung für Historienmalerei und insbesondere ‚gemalte Geschichte‘ während des Kaiserreiches wurde bereits thematisiert.⁶¹⁴ An dieser Stelle soll deshalb exemplarisch die durchaus Parallelen aufweisende Entwicklung der Karriere Anton von Werners und des Deutschen Kaiserreiches verglichen werden. Mit der Gründung des Kaiserreiches und dessen Festigung ging auch der Aufstieg Werners als Künstler einher. Deutlich wird dies – neben offensichtlichen Faktoren, wie seiner gesteigerten Stellung bei Hofe und in der Kunstwelt – auch in seinen bildlichen Werken; und zwar direkt ersichtlich für die Nachwelt auf seinen Selbstporträts und in seiner Selbstdarstellung.

Das früheste bekannte Selbstporträt Werners entstand 1859⁶¹⁵ und zeigt ihn als eifrigen Akademiestudenten. Er ist noch nicht erwachsen, sondern gerade einmal 16 Jahre jung (Abb. 45a). Fünf Jahre später stellt sich Werner auf einem weiteren Selbstporträt⁶¹⁶ wesentlich selbstbewusster dar: Er blickt in die Ferne und hält einen Scheffelbrief in der Hand (Abb. 45b). Er ist der Kindheit entwachsen und nimmt das Leben nun in die eigene Hand, wie er selbst in seinen *Jugenderinnerungen* über die Jahre 1861/2 schreibt: „Daraufhin faßte ich den Entschluß, die Berliner Akademie so bald wie möglich zu verlassen und meine Studien woanders fortzusetzen, wo ich dem Begriffe ‚Kunst‘ näher zu kommen hoffte – was gewiß naiv war [...]“⁶¹⁷ Eine Fotografie aus dem Jahr 1866⁶¹⁸ zeigt Werner schließlich als Künstler in seinem Atelier. Neben ihm auf einer Staffelei steht das Gemälde *Quartett im Maleratelier* (Abb. 45c). Es stellt vier Musiker dar, welche leger auf Stühlen sitzend ihre Instrumente spielen. Werner blickt den Betrachter direkt an, eine Hand steckt

⁶¹⁴ Vgl. hierzu Kapitel 1.2 *Historienmalerei, Geschichtsmalerei, Ereignisbild*.

⁶¹⁵ Anton von Werner: Selbstporträt, 1859, Öl auf Leinwand, 34 x 30 cm gestohlen.

⁶¹⁶ Anton von Werner: Selbstporträt, 1864, Öl auf Leinwand, 65 x 50 cm, Literarische Gesellschaften, Karlsruhe.

⁶¹⁷ Bartmann 1994, 59.

⁶¹⁸ Anton von Werner, 1866, Fotografie.

er in eine Hosentasche, die andere hält eine Farbpalette und Pinsel. Malutensilien befinden sich überall im Raum verteilt, es herrscht eine gewisse Unordnung. Werner präsentiert sich als Maler, der die Arbeit in seinem Atelier nur kurz unterbricht, um dem Fotografen Modell zu stehen und sich direkt danach wieder seinem Gemälde zuzuwenden.

Ein Selbstporträt Werners aus dem Jahr 1885⁶¹⁹ zeigt den Künstler wiederum in seinem Atelier (Abb. 45d). Auch hier finden sich zwei Werke im Hintergrund, an denen der Künstler zu dieser Zeit arbeitete: Die *Friedrichsruher Fassung* der Kaiserproklamation sowie eine Farbskizze des Gemäldes der Krönung Friedrichs I. Es zeigt den Stolz Werners auf die staatlichen Aufträge – und drückt gegenüber allen Kritikern seinen Status als ‚Hofmaler‘ aus. Der große Schritt, den der Maler seit der Fotografie von 1866 gemacht hat, ist deutlich zu sehen: Er muss sich – ebenso wie das Deutsche Kaiserreich gefestigte Realität geworden ist – nicht mehr als Künstler von Rang beweisen und sieht sich auch nicht länger ‚nur‘ als Künstler. Die ihn flankierenden Werke sollen ihn nicht als hart arbeitenden, aufstrebenden Maler bei seiner Arbeit zeigen, sondern legen vielmehr Zeugnis für das bereits Geleistete ab. Ebenso wie das Kaiserreich in seiner Darstellung auf der *Friedrichsruher Fassung* gefestigt ist, ist auch Werners Rang als ‚Hofmaler‘ und Kunstpolitiker mittlerweile mehr als gesichert. Auf einer weiteren Fotografie⁶²⁰, entstanden um 1895, sieht man Werner zusammen mit Kaiser Wilhelm II. (Abb. 45e). Sie wenden dem Betrachter den Rücken zu, gleichsam als wäre er gar nicht anwesend. Gemeinsam betrachten sie nachdenklich das Werk *Moltkes 90. Geburtstag*. Werner steht selbstbewusst mit Ausfallschritt, die rechte Hand mit dem Pinsel hinter seinem Rücken, in der Linken die Palette haltend.

Es handelt sich bei dieser Darstellung um keinen Einzelfall: Als ‚Hofmaler‘ mit äußerst guten Beziehungen zur politischen Elite bildet ihn auch eine andere Fotografie⁶²¹ in seinem Atelier ab (Abb. 45f), in welcher eine große Zahl seiner Werke zu sehen ist und der Künstler selbst eher in den Hintergrund rückt. Anton von Werner stellt mit steigender Reputation auf den Abbildungen seiner selbst oftmals heraus, dass er beste Kontakte zu den Staatsoberhäuptern und deutschen Fürsten unterhält und somit selbst durchaus eine wichtige Rolle im Staat einnimmt. Hieran zeigt sich ganz offensichtlich sein gestiegenes Selbstbewusstsein und verändertes Selbstverständnis. Auch das Deutsche Kaiserreich zielt mittlerweile auf einen herausragenden Platz in der internationalen Gemeinschaft ab.

⁶¹⁹ Anton von Werner: Selbstporträt, 1885, Öl auf Leinwand, 119 x 87 cm, Museum Viadrina, Frankfurt an der Oder.

⁶²⁰ Anton von Werner und Kaiser Wilhelm II., 1895, Fotografie.

⁶²¹ Anton von Werner in seinem Atelier, 1898, Fotografie, 18 x 24 cm, Berliner Illustrierte Zeitung vom 12.06.1898. Es existieren aus dieser Zeit zudem mehrere ähnliche Aufnahmen.

Ein weiteres Gemälde zeigt die Taufe von Werners Sohn in Anwesenheit des Kronprinzenpaares. Auf einem weiteren Bild stellt er sich selbst dar, wie er an den Vorstudien zum Mosaikfries für die Siegestsäule in Berlin arbeitet, während Generalfeldmarschall von Moltke ihm hierbei zuschaut. Börsch-Supan bescheinigt Werner einen bewussten Anschluss an die Obrigkeit aus opportunistischen Gründen:

Zur Größe fehlte dem Künstler der Horizont jenseits der eigenen Grenzen. Wie es zu geschehen pflegt, wenn der Ehrgeiz größer ist als die Fähigkeiten und die Kontrolle der Selbstkritik versagt, die Autorität Werners als Künstler und Mensch war nicht groß genug, um ihm bei seinen organisatorischen und kunstpolitischen Aufgaben das erforderliche Gewicht zu vermitteln. Der schnell gegen ihn anwachsenden Opposition begegnete er durch Anlehnung an die politisch Mächtigen, ein nicht ganz seltenes Verhalten.⁶²²

Es sei dahingestellt, ob der Künstler ohne seine exzellenten Beziehungen zur politischen Elite den gleichen Einfluss gehabt hätte – wahrscheinlicher ist in der Tat, dass dies nicht der Fall gewesen wäre. Er begegnete jedoch nicht erst der Opposition mit der Anlehnung an die Mächtigen, sondern vollführte diese bereits früher, zu Zeiten der Kaiserreichsgründung, und setzte sie während seiner weiteren Laufbahn konsequent fort. Es kann somit nicht die Rede davon sein, dass Werner aufgrund der Opposition den Anschluss an die Führung des Kaiserreiches suchte. Vielmehr ergriff er schon vorher die Chance, die sich ihm als Maler der Kaiserproklamation bot, um Kontakte zu wichtigen Persönlichkeiten zu knüpfen, seinen Status zu festigen und sukzessive auszubauen. Es handelt sich vielmehr um eine kontinuierliche Entwicklung. Hierdurch kam im Anschluss erst die Möglichkeit auf, eine Opposition entgegen seiner Stellung zu bekommen. Ebenso konnte auch im Kaiserreich erst eine geordnete Opposition aufkommen, nachdem es seinen Status gefestigt hatte.⁶²³

In der Literatur kann teilweise von Werners liberaler Einstellung gelesen werden. Diese mag möglicherweise vor dem Kaiserreich vorhanden gewesen sein – wurde nach dessen Gründung jedoch aufgrund seiner Rolle bei Hofe und der Anpassung an die politische Gesinnung der Herrschenden immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Gisold Lammel hält analog hierzu in seiner Untersuchung fest: „Bald nach seiner Übersiedlung nach Berlin im Jahre 1871 spielte er eine erhebliche Rolle im dortigen Kunstleben, die jedoch nach und nach immer konservativere Züge annahm.“⁶²⁴ Die Gründe hierfür liegen jedoch nicht ausschließlich in der politischen Einstellung des Künstlers selbst begründet. Sie sind, wie aufgezeigt wurde, ebenso innerhalb der Kreise seiner Gönner zu suchen, wie auch Kurt Düwell richtigerweise festhält:

⁶²² Börsch-Supan 1992, 340.

⁶²³ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

⁶²⁴ Lammel 1995, 144.

Er folgte damit z. T. aber nur den direkten Anweisungen des Monarchen, der auch den Direktor der Berliner Nationalgalerie, Hugo von Tschudi, durch sein persönliches Eingreifen hinderte, französische Impressionisten für die Galerie zu kaufen. Es ist bekannt, daß gegen diese persönlichen Interventionen des Kaisers nichts zu machen war, daß gegen seine Verdikte über ‚Rinnsteinkunst‘, ‚Elendskunst‘, ‚Armeleutemaler‘ – womit er Max Liebermann ebenso wie Käthe Kollwitz meinte (weil sie in sein gesellschaftliches Homogenisierungskonzept nicht paßten) – kaum jemand unter den ‚Offiziellen‘ den Mut zu opponieren hatte.⁶²⁵

Wenngleich Düwell etwas plakativ von Dingen schreibt, ‚die bekannt seien‘, darf seiner Einschätzung wohl zugestimmt werden. Werner hatte seine Nische gefunden, sich dort eingerichtet und hier durch seine Stellung auch durchaus einige Freiheiten. Es bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass er – ungeachtet seiner vermeintlichen oder tatsächlichen persönlichen Einstellung – keine offene Konfrontation zu seinen Auftraggebern suchte, sondern ihren und im Speziellen den Wünschen des (jeweils herrschenden) Kaisers entsprach.

In diesem Zusammenhang spricht Röhl vom *Königsmechanismus*: Die Entourage des Monarchen kannte dessen Vorlieben, so dass sie erst gar keine Projekte und Skizzen einreichte, welche das Missfallen des Kaisers erwecken könnten und den Mitarbeiter/Künstler (oder Berater/Juror etc.) so in Ungnade fallen ließen.⁶²⁶ Hierdurch musste etwa auch Wilhelm II. nicht immer direkten Einfluss ausüben. Stattdessen wurden allein durch vermutete kaiserliche Gunst oder Missgunst bestimmte Werke geschaffen beziehungsweise nicht angefertigt oder empfohlen. In diesem Sinne steht auch die Aussage Johannes Sievers aus dem Jahr 1966, in welcher er sich an eine Begebenheit von 1913 zurückerinnert. Er ließ seinem Chef, dem Ministerialdirektor Dr. Schmidt, das neu erschienene Exemplar seines Buches über das Werkverzeichnis der graphischen Arbeiten von Käthe Kollwitz zukommen – von deren Arbeiten Sievers laut eigener Aussage einzig der künstlerische Aspekt interessierte, während er allerdings keinerlei Interesse an den politischen Ansichten der Künstlerin hegte. Dennoch brachte es seinen Vorgesetzten offenbar in eine prekäre Lage:

Besonders unbeliebt muß ich mich durch das Erscheinen meines Werkverzeichnisses der graphischen Arbeiten von Käthe Kollwitz [...] gemacht haben, da die Künstlerin als Sozialistin [...] für die offiziell geförderte und vom Kaiser gebilligte staatliche Kunstpflege einfach nicht existierte. Noch heute, nach 50 Jahren muß ich über meine abgrundtiefe Naivität lächeln [...]. Der überaus vorsichtige Ministerialdirektor mußte fürchten, daß seine Behörde durch einen politisch links stehenden, jungen Mitarbeiter kompromittiert würde, weil es ihm, aller seiner Klugheit unbeschadet, einfach unmöglich war, Künstler oder Kunstwerk einzig nach ihrer Qualität zu beurteilen. Und wenn er auch gelegentlich das Richtige ahnte, er mußte sein Handeln stets danach einrichten, ob es möglich war, die Ansichten

⁶²⁵ Düwell 1983, 26.

Vereinfacht lässt sich die These aufstellen: Je konservativer und restriktiver die Politik in der Zeit von der ‚Saturiertheit des Deutschen Kaiserreiches‘ hin zum ‚Platz an der Sonne‘ wurde, umso konservativer wurde auch Werners kunstpolitisches Handeln.

⁶²⁶ Vgl. Röhl 1983, 555f und 567f.

fortschrittlicher Kreise mit der „Allerhöchsten Willensmeinung“ in Einklang zu bringen.⁶²⁷

Diese Episode steht sinnbildlich für das Kunstverständnis großer Teile des Kaiserreiches und veranschaulicht zugleich den *Königsmechanismus*. *L'art pour l'art* war kein Begriff, den man an offizieller Stelle im Deutschen Kaiserreich finden konnte. Kunst und Künstler wurden stets auch im politischen Kontext gesehen und bewertet – insbesondere Anton von Werner als ‚Hofmaler‘, der hierdurch in seinem Schaffen und seiner Karriere große Parallelen zur Entwicklung des Kaiserreiches aufweist.

⁶²⁷ Sievers 1966, 234f.

4.5 Exkurs: Marinemalerei

In einem Genre zeigt sich die Kursänderung in Kunst und Politik unter Wilhelm II. noch wesentlich deutlicher als in der Ereignismalerei: In der Marinemalerei. Sie lässt sich in ihrer Zahl der angefertigten Werke zwar nicht mit jener Frankreichs oder der ‚Seefahrernation‘ England vergleichen, verzeichnet nach 1888 aber einen enormen Anstieg – parallel zum Ausbau der deutschen Flotte.⁶²⁸ Mit dem Flottenausbau folgte das Kaiserreich zwar einem generellen europäisch/asiatischen Trend im 19. Jahrhundert, hatte jedoch – wie bereits Bismarck anmerkte – ungleich schlechtere geographische Voraussetzungen eine Seemacht zu werden als die meisten anderen Nationen.⁶²⁹ Wenngleich erste Schritte zur See bereits vor Wilhelm II. unternommen wurden, intensivierte dieser die Erstellung einer starken Flotte sowie vor allem die Verbesserung ihrer militärischen Schlagkraft.⁶³⁰

Die zweite der beiden bereits erwähnten Proklamationen Wilhelms II. vom 15. Juni 1888⁶³¹ behandelt einen Erlass an die Marine. Hierin betont der junge Kaiser sein enges Verhältnis zur Marine sowie sein großes Interesse an deren Fortschritt und Wachstum. Diese Proklamation ist insofern von besonderer Bedeutung, als dass es sich bei Wilhelm II. um den ersten preußischen Monarchen handelt, welcher bei seinem Amtsantritt direkt die Marine und ihre Wichtigkeit für seine Pläne anspricht. Diese war dementsprechend begeistert.⁶³² Der Kaiser wollte aus dem Kaiserreich eine globale Großmacht formen: „Auf der anderen Seite: der Meergott mit dem Dreizack in der Hand, ein Zeichen dafür, daß seitdem unser großer Kaiser unser Reich von neuem zusammengeschiedet, wir auch andere Aufgaben auf der Welt haben: Deutsche aller Orten [...]. Der Dreizack gehört in unsere Faust [...].“⁶³³ Hierzu war nach seiner Ansicht eine starke Flotte unerlässlich: „Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser [...].“⁶³⁴ Im Jahr 1895 beschreibt er bereits die großen Fortschritte, die beim Ausbau der Marine erzielt werden konnten, spricht aber auch das Verbesserungspotential, gerade bei Kriegsschiffen, an.⁶³⁵

Ein Beispiel aus dem Jahr 1897 verdeutlicht, dass die Flotte den ambitionierten Plänen des Kaisers auch neun Jahre nach Amtsantritt nicht genügte. Auf Kreta brachen Aufstände gegen die türkische

⁶²⁸ Vgl. Meyer-Friese 1981, 25f.

⁶²⁹ Vgl. Plagemann 1988a, 11; Salewski 1988, 44.

⁶³⁰ Vgl. ebd., 43.

⁶³¹ Vgl. hierzu Kapitel 4 *Von der Saturiertheit zum Platz an der Sonne – Der Kurswechsel in Politik und Darstellung in den Bildenden Künsten unter Kaiser Wilhelm II.*

⁶³² Vgl. Röhl 2001a, 22.

⁶³³ Obst 2011, 159f.

⁶³⁴ Ebd., 175.

⁶³⁵ Vgl. ebd., 105 – 128.

Herrschaft aus. Die Großmächte sandten Kriegsschiffe aus, um eine Seeblockade zu errichten. Lediglich das Deutsche Kaiserreich konnte statt eines Geschwaders nur einen schweren Kreuzer nach Griechenland schicken – welcher später abberufen und durch ein veraltetes kleines Linienschiff ersetzt werden musste. Diese von ihm als Schmach empfundene Schwäche gegenüber den anderen Mächten belastete den Kaiser offensichtlich stark.⁶³⁶ Um auch der Bevölkerung die vermeintliche Notwendigkeit des Flottenausbaus zu verdeutlichen, wurde von staatlicher Seite hoher Aufwand betrieben, indem zum Beispiel eine große Anzahl von Marinestücken produziert und teilweise auch für weniger gut betuchte Bürger zugänglich gemacht wurde:⁶³⁷

Als dann gegen Ende des 19. Jahrhunderts Deutschland infolge seines industriellen Aufstiegs in die vorderste Reihe der seefahrenden Nationen drängte, spiegelte sich dieses Bestreben in einer Hinwendung zur Marinemalerei wider, die, stark vom Kaiser protegiert, in wenigen Jahrzehnten einen erstaunlichen Leistungsstand erreichte.⁶³⁸

In der Folge wurde „ein Teil der Marinemalerei [...] zum Verkünder stolzer deutscher Seefahrt als der Zukunft der Nation, des Garanten des Friedens im Lande, der Sicherheit auf dem Meere und in Übersee“⁶³⁹. Die Regierung nutzte einmal mehr gezielt die Kunst als Mittel, um bei der Bevölkerung Propaganda zu betreiben und deren Stimmung zu lenken. So war es beispielsweise üblich, dass Lehrer am Ende ihrer Referendarzeit ein Buch mit Bilddrucken über *Deutschlands Seemacht sonst und jetzt*⁶⁴⁰ erhielten – inklusive eingedruckter Widmung des Kaisers.⁶⁴¹ Zwölf Bilder des Malers Max Schröder-Greifswald wurden als Sammelalbum unter dem Titel *Deutschlands Kriegsschiffe* herausgegeben. Es wurde in knapp 300 Zeitungen mit einer Auflage von circa drei Millionen besprochen. Des Weiteren wurden Reclame-Einlageblättchen mit Marinebildern in Millionenhöhe hergestellt.⁶⁴²

Wilhelm II. fertigte selbst gerne Marinebilder an, wie die Marinemaler und Lehrer des Kaisers, Carl Salzmann und Hans Bohrdt, berichten.⁶⁴³ Des Kaisers Affinität zur Marine zeigt sich auch bei einer Rede anlässlich eines Festmahls zur Taufe des Panzerschiffs *Kaiser Friedrich III.* am 1. Juli

⁶³⁶ Vgl. Wegener 1983, 89f.

Da der Öffentlichkeit kein Flottenkonzept vorgestellt wurde, das Reichsmarineamt jedoch beständig einen höheren Etat forderte, wurden die Pläne der Flottenverstärkung in der breiten Öffentlichkeit sowie im Reichstag mit wenig Begeisterung aufgenommen. Vgl. ebd., 96ff.

⁶³⁷ Sei es per Gemälde oder aber auch in Bilddrucken, Büchern, Zeitschriften, Jahrbüchern und Zigarettenbildchen-Alben. Vgl. Meyer-Friese 1981, 28f.; Plagemann 1988b, 306; Bruch 2005, 41.

⁶³⁸ Scholl 1986, 175.

⁶³⁹ Meyer-Friese 1981, 27.

⁶⁴⁰ Das Buch *Deutschlands Seemacht sonst und jetzt* aus dem Jahr 1896 wurde geschrieben von Kapitänleutnant a.D. Georg Wislicenus und durch 65 Bilder von Willy Stöwer erläutert. Vgl. hierzu Wislicenus 1896.

⁶⁴¹ Vgl. Plagemann 1988b, 306.

⁶⁴² Vgl. Wegener 1983, 190f.

⁶⁴³ Vgl. Plagemann 1988b, 302; Röhl 2001a, 1008f.

1896. Hier vergleicht er nicht nur die Taufe eines Schiffes mit der Taufe eines Kindes, sondern schwärmt gleichfalls von der Produktion des Schiffes und seiner Komplexität.⁶⁴⁴ Er förderte ganz konkret die Marinemalerei und ordnete an, dass

Maler, die sich speziell der Kriegsmarinemalerei vervollkommen wollen, für längere Reisen auf Schulschiffen, wie auch zu den Seemanövern auf den großen Panzern mitgenommen werden dürfen. Auch die großen Gesellschaften der Handelsmarine gewähren des öfteren Malern in entgegenkommender Weise vollständig freie Fahrten auf ihren großen Dampfern nach dem Norden wie auch nach den südlichen Ländern. Und so ist auch infolge des großen Interesses, das der Kaiser diesem Zweige der Kunst entgegenbringt, im Jahre 1894 aus eigener Initiative des Kaisers die Errichtung eines Unterrichts in der See- und Schiffsmalerei an der Königlichen Akademischen Hochschule für die Bildenden Künste in Berlin entstanden.⁶⁴⁵

Marinemaler erhielten zudem Schiffsfotos oder Modelle als Vorlagen. Das Reichsmarineamt arrangierte Ausstellungen und sorgte dafür, dass die Presse über diese berichtete.⁶⁴⁶ Die Motive waren durchaus, wie auch bei Ereignisbildern, aktueller Natur. So wurden neben Manövern und Scharmützeln auch Flottenparaden sowie Auslandsbesuche und sogar Stapelläufe gemalt.⁶⁴⁷ Wilhelm II. wurde als Förderer der Marine selbst auf einigen Bildern dargestellt – oder stellvertretend für ihn seine Yacht, die *Hohenzollern*, inklusive seiner wehenden Standarte. Auch generell wurde ein Bezug zwischen Kaiser und Marine durch entsprechende Standarten und Flaggen hergestellt.⁶⁴⁸ Schon in seiner Jugend begeisterte sich der Monarch für die Marine, wie er in seinen Aufzeichnungen beschreibt. Dies führt er zum einen dynastisch auf das von „mütterlicher Seite herrührende englische Blut“ sowie Besuche in verschiedensten Seebädern zurück.⁶⁴⁹ Auch sein Vater bestätigte diese Passion.⁶⁵⁰ Eine weitere Erklärung für die Vorliebe des jungen Kaisers bietet Michael Salewski: Sein Großvater hatte zusammen mit Bismarck an Land mithilfe des preußischen Heeres bereits nahezu alles erreicht was möglich war und so das deutsche Kaiserreich begründet – der Enkel wollte aus ihrem Schatten treten. Der Platz an der Sonne sollte über Kolonien erfolgen, im Wettlauf mit den anderen Großmächten. In der Folge richtete Wilhelm II. seinen Blick vom Land auf das Meer – eine Entwicklung, die sich, wie beschrieben wurde, auch massiv in Malerei und Kunst niederschlägt und so von dieser unterstützt wird.⁶⁵¹

⁶⁴⁴ Vgl. Obst 2011, 151ff.

⁶⁴⁵ Zitiert nach Röhl 2001a, 1009.

Bei Meyer-Friese findet sich eine Auflistung von Marinemalern unter Wilhelm II., die sie nach politischen und technischen Marinemalern sowie Seascape-Malern ordnet. Vgl. hierzu Meyer-Friese 1981, 146f.

⁶⁴⁶ Vgl. Wegener 1983, 190.

⁶⁴⁷ Vgl. Meyer-Friese 1981, 27.

⁶⁴⁸ Vgl. ebd., 35.

⁶⁴⁹ Zitiert nach Wittenauer 2007, 277.

⁶⁵⁰ Vgl. Grabein 1898, 146.

⁶⁵¹ Vgl. Salewski 1988, 43f.

4.6 Zwischenfazit

Nicht nur die zu Beginn der vorliegenden Arbeit untersuchten Proklamationsbilder erfuhren im Laufe der Zeit in den jeweils unterschiedlichen Versionen eine fundamentale Änderung ihrer Aussage. Ebenso änderte sich die (Selbst-)Darstellung des Kaiserreiches in den Bildenden Künsten analog zu den sich verschiebenden politischen Begebenheiten – mit einer speziellen ‚Zäsur‘ unter Wilhelm II. Es lässt sich außerdem eine stetige Entwicklung der Nation erkennen, die sich ebenfalls bildlich niederschlägt, sich wohl auch ohne den Herrscherwechsel in irgendeiner (möglicherweise anderen) Form fortgesetzt hätte und nicht ausschließlich personengebunden ist.

Die Versionen der Proklamation entfernten sich immer weiter von der ursprünglichen Botschaft – weg von einer Ehrung des Bündnisses der deutschen Staaten und hin zu Preußen als dominierenden Part des Ereignisses. Das Ereignis selbst trat hierbei immer weiter in den Hintergrund und diente schließlich in der *Friedrichsruher Fassung* vornehmlich als Bühne zur Ehrung wichtiger preußischer Persönlichkeiten. Auch das Deutsche Kaiserreich erfuhr eine Genese: Nach einer anfänglichen Episode der Legitimierung und Festigung unter Wilhelm I., in welcher der Staat als saturiert dargestellt wurde, entwickelte sich unter der Regentschaft Wilhelms II. – und auf den Abgang Bismarcks folgend – ein gänzlich anderes Selbstverständnis.

Wilhelm II. sah nicht nur Preußen als die vorherrschende Macht im Kaiserreich, sondern das gesamte Deutsche Kaiserreich als den anderen europäischen Großmächten (potenziell) überlegen. In den Punkten, in denen es seiner Ansicht nach nicht der Fall war, versuchte er dies zu erreichen, wie eindrucksvoll am Beispiel des Flottenausbaus gesehen werden konnte. Viele Veränderungen in der Darstellung der Bildenden Künste und Strömungen im Kunstleben während des Deutschen Kaiserreiches können, nicht nur in Bezug auf Ereignisbilder, direkt auf die Politik bezogen werden und korrelieren miteinander. Besonders augenfällig wurde dies, abseits der Ereignisbilder, in einem anderen Bereich der Malerei, den Marinebildern.

Diese veränderte Sichtweise – weg von einer gemeinsamen Anstrengung der Deutschen Staaten, hin zu einem von Preußen dominierten Kaiserreich – ist nicht nur selbstreflexiv innerdeutsch zu beobachten, sondern spätestens ab den 1890er-Jahren offenbar auch international durchaus geläufig und vorzufinden: So existiert eine Baumwollgardine aus England⁶⁵², welche einen Ausschnitt der

⁶⁵² Richard Birkin: Darstellung der Kaiserproklamation, um 1900, Baumwolle/Spitze, 339 x 161 cm, Kimberley.

*Zeughausfassung*⁶⁵³ wiedergibt (Abb. 46). An diesem Beispiel zeigt sich einmal mehr, wie sich die Erinnerung an ein Ereignis potenziell verändern kann. Der Blick auf das Geschehen und die Kaiserproklamation verändert sich nicht schlagartig zu einem bestimmten Zeitpunkt, etwa zum Regentenwechsel im Jahr 1888, nach dem Ende des Deutschen Kaiserreiches oder nach der Zerstörung der *Schlossfassung* im Zweiten Weltkrieg. Es handelt sich vielmehr um einen stetigen und teilweise simultan ablaufenden Prozess, der nur bedingt von den am Werkprozess beteiligten Personen gesteuert werden kann, welche sukzessive die Deutungshoheit über die bildliche Darstellung verlieren. Durch die Existenz einer parallelen Lesart wird die *Schlossfassung* nicht länger als einzige, maßgebliche Wiedergabe der Kaiserproklamation betrachtet – und zwar nicht nur vom Betrachter vor dem Original oder im betreffenden Land, sondern auch von Bürgern anderer Länder und in Form von Reproduktionen.

Durch die gesamte Arbeit ziehen sich wie ein roter Faden die Begriffe ‚innere und äußere Wahrheit‘, ‚historische Korrektheit‘ und ‚konstruierter Geschichtsrealismus‘. Auch unter Wilhelm II. lassen sich diese Sicht- und Denkweisen in Bezug auf Kunst und Geschichte, analog zur Herrschaft seines Großvaters, wiederfinden. Wenngleich sich die Bildaussagen teils stark unterscheiden: Die grundlegenden Prinzipien im vorherrschenden Geschichtsverständnis bleiben erhalten, ebenso wie die Darstellung historischer Ereignisse in den Bildenden Künsten.

In Werners Gemälde *Wilhelm I. auf dem Sterbebett* gibt der dahinscheidende Kaiser sein Erbe an den Enkel weiter. Diese ‚historische Wahrheit‘ wurde erst durch den frühen Tod Friedrichs III. und die kurz darauf folgende Thronbesteigung Wilhelms II. auch ‚künstlerische Realität‘. Zuvor war eine Darstellung Wilhelms II. nicht geplant, da sein Vater der geplante und legitime Nachfolger des Regenten war. Auch werden ganz selbstverständlich die beim Ereignis nicht anwesenden Bismarck und Moltke an der Seite des im Sterben liegenden Monarchen gezeigt. Dieses Vorgehen hat in den Augen der Zeitgenossen jedoch keinesfalls etwas mit Geschichtsverfälschung zu tun. Es handelt sich, in deren Augen, im Gegenteil sogar um eine korrekte Dar- und Richtigstellung: Im Moment seines Todes begleiten den Kaiser zwei seiner wichtigsten Weggefährten – und sein Erbe empfängt die letzten Worte des Monarchen. Die nachfolgenden geschichtlichen Ereignisse haben das dargestellte Ereignis überholt, es visuell neu geschrieben und bildliche Realität werden lassen.

⁶⁵³ Oder aufgrund der links neben Bismarck stehenden Figur möglicherweise sogar der *Friedrichsruher Fassung*.

Ähnlich liegt der Fall bei der Darstellung Bismarcks zur Eröffnung des Reichstags. Bismarck war zum Fertigstellungszeitpunkt des Gemäldes faktisch seiner Macht beraubt. In diesem Beispiel kann jedoch mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass Wilhelm II. bewusst beim Künstler intervenierte, um den einstigen Rivalen unvoreilhaft und nicht mit der gleichen Autorität wie den Kaiser darzustellen. Hier muss das Argument der historischen Korrektheit spezifiziert werden. Der Politiker nutzt seine Macht, um den aktuellen politischen *Status quo* auf dem Bild wiederzugeben. Eingangs wurde bereits erwähnt, dass ‚historische Korrektheit‘ (auch) ein sehr subjektiver Begriff ist, der nicht pauschalisiert werden darf. Das vorliegende Beispiel zeigt: Solcherlei ‚Korrekturen‘ wurden zwar nicht *per se* als problematisch oder verfälschend angesehen – die individuelle Sichtweise, wie diese ‚historische Wahrheit‘ und etwaige Anpassungen auszusehen hatten, konnte jedoch durchaus stark variieren.

So hatte Anton von Werner beispielsweise zum Saarbrücker Rathauszyklus eine andere Vorstellung hiervon, als die Kommission. Teilweise konnte er diese durchsetzen, teilweise musste er sich den Wünschen der Kommission beugen. Es werden Kompromisse geschlossen und so eine bildliche Wahrheit erschaffen, die als Konsens die Sichtweise verschiedener Akteure wiedergibt. Auch bei der *Friedrichsruher Fassung* gab es in der bildlichen Darstellung zunächst Uneinigkeit mit dem Kaiser, der sich jedoch von den Argumenten des Künstlers überzeugen ließ. So können, wie bereits eingangs in diesem Kapitel beschrieben wurde, auch voneinander abweichende Varianten, wie die *Schlossfassung* und *Zeughausfassung*, nebeneinander koexistieren, solange Anmutung und Wirkung des Gemäldes überzeugen und die jeweilige bildhafte Darstellung den Erwartungen des Betrachters entspricht.

Während *Wilhelm I. auf dem Sterbebett* zur Zeit des Deutschen Kaiserreiches somit als allgemein anerkannte und akzeptierte, folgerichtige Korrektur der Geschehnisse verstanden werden kann, wird die Meinung zur Darstellung in der *Eröffnung des Reichstags*, je nach politischem Lager, wesentlich kontroverser gewesen sein. Eine Darstellung des Reichskanzlers in solch prominenter und auffälliger Pose und Positionierung wie noch auf der Skizze zum Gemälde oder etwa einige Jahre zuvor der *Zeughausfassung* zu sehen, ist unter dem neuen Monarchen weder gewünscht noch geduldet – und bei von offizieller Stelle in Auftrag gegebenen Ereignisbildern war die Sichtweise des Auftraggebers auf das Ereignis in letzter Instanz maßgeblich. Dies bedeutet jedoch keinesfalls eine Veränderung zur vormaligen Sichtweise: Auch beispielsweise Wilhelm I. griff, wie beschrieben wurde, durchaus in den Werkprozess ein.

Wechselspiele von Kunst und Politik müssen folglich immer individuell, im jeweiligen Kontext betrachtet und bewertet werden. Es kann nicht nur in Kategorien, wie den verschiedenen ‚Epochen‘ des Kaiserreiches, gedacht oder anhand der jeweiligen politischen Umstände bewertet werden: Auch müssen die involvierten Akteure sowie ihre Intentionen und Hintergründe in die Untersuchung einbezogen werden. Diese Thematik und die jeweiligen Protagonisten werden daher in den folgenden Kapiteln einer genaueren Betrachtung unterzogen.

Während Politik und führende Politiker meist direkten Einfluss auf die Kunst nehmen konnten, war dies im umgekehrten Fall nicht im gleichen Ausmaß möglich. Dies hängt, zu großen Teilen, nicht zuletzt mit dem bereits oben erwähnten Dienstherrn-Dienstleister-Verhältnis zusammen. Ein Gemälde braucht zudem einige Zeit in der Anfertigung. Er wirkt nicht auf die unmittelbare Rezeption des dargestellten Ereignisses und den direkt hierauf folgenden Zeitraum ein. Werner kann mit seinen Werken hierbei, aufgrund seiner herausragenden Stellung bei Hofe, als ein Sonderfall unter den Künstlern gelten – jedoch nicht in allen Bereichen, denn auch er war in seiner Entscheidungsfreiheit limitiert. So drapierte und ordnete er (sofern es ihm möglich war) Raum und Personen während des Ereignisses bereits so an, wie sie auf dem späteren Werk erscheinen sollten. Doch auch ihm war, wie aufgezeigt wurde, dieses Vorgehen nicht immer möglich. Seine Möglichkeiten vergrößerten sich jedoch mit fortschreitender Anstellung bei Hofe beträchtlich. Größere Einflussmöglichkeiten besaßen Künstler nichtsdestotrotz in der Regel bei der ‚Nachbearbeitung‘ und ‚Aufbereitung‘ des Ereignisses: Der Anfertigung des Gemäldes. Zwar waren ihnen auch hier Grenzen gesetzt und einige Personen versuchten, auf die bildliche Darstellung einzuwirken. Dennoch boten sich dem findigen Künstler durchaus einige Optionen, seine künstlerische Freiheit zu entfalten.

Ereignisbilder entfalten ihre Wirkung sowohl zum Zeitpunkt der Fertigstellung (welcher in den seltensten Fällen *unmittelbar* auf das dargestellte Ereignis folgte, sondern meist einige Jahre später) als auch insbesondere auf die nachfolgenden Generationen. Auch hier muss somit die Ausgangslage individuell betrachtet werden. Ein gutes Beispiel für den Einfluss auf spätere Generationen liefert der *Besuch Wilhelms II. am Grab seiner Großeltern*: Es ist sehr wahrscheinlich, dass das Gemälde Werners zum Besuch Wilhelms I. am Grabmal seiner Mutter den Enkel zu seinem Besuch inspirierte. Durch das allgemein bekannte ‚bildliche Zeugnis‘ des Besuchs seines Großvaters, konnte schnell und einfach der Bezug zwischen den beiden Ereignissen hergestellt werden.

Das Kaiserreich und die Hohenzollern legitimieren sich in den offiziellen Ereignisbildern (und generell in der Kunst) oftmals durch Bezüge auf die Vergangenheit – auch nach der Phase der Legitimierung und Festigung. Die gesamte Geschichte der ‚Deutschen‘ kumuliert laut hohenzollernscher Lesart in der Herrschaft ihres Geschlechts und der Gründung des Deutschen Kaiserreiches unter preußischer Führung. Fleckners Aussage zu Ereignisbildern kann deshalb zumindest nicht für das Kaiserreich gelten:

Wie das klassische Historienbild so beruht auch das Ereignisbild bezeichnenderweise auf einer Ideologie des Augenblicks, die ungebrochen davon ausgeht, dass sich Geschichte durch instantane Begebenheiten vollzieht und nicht etwa durch langandauernde strukturelle Prozesse oder sich allmählich verschiebende Konstellationen politischer, sozialer, wirtschaftlicher und kultureller Kräfte. [...] In aller Regel [...] wird der so frucht- wir oft genug furchtbare Augenblick in den meisten neuzeitlichen Gemälden, die sich zeitgeschichtlichen Themen widmen, ausschließlich durch den Hinweis auf die entscheidende Aktion bestimmt [...].⁶⁵⁴

So liegt es in der Natur der Sache, dass ein Ereignisbild einen bestimmten Augenblick darstellt. Dennoch ist dieser oftmals nur der oberflächliche Anlass für die Anfertigung des Ereignisbildes – die eigentliche Motivation sowie die Rückbezüge liegen zumeist wesentlich tiefer und werden ebenfalls übermittelt. Der Krieg mit Frankreich wird im Gemälde *Am 19. Juli 1870* unter anderem als Folge der ‚Erbfeindschaft‘ am Beispiel der Demütigung Königin Luises durch Napoleon I. dargestellt und legitimiert. Er wird hierdurch zu einem notwendigen und gerechtfertigten Feldzug stilisiert. Folgerichtig schließen sich die deutschen Staaten zusammen, um gegen weitere Aggressionen des Nachbarn gefeit zu sein. In der ersten Version der Kaiserproklamation wird durch die Deckenmalerei auf die vorherigen Auseinandersetzungen mit Frankreich und durch die Komposition auf die deutsche Waffenbrüderschaft verwiesen. Dementsprechend wird nicht nur das dargestellte Ereignis übermittelt. Das Deutsche Kaiserreich wird explizit als ein durch einen lang andauernden Prozess erwachsener Staat dargestellt.

Die beiden späteren Versionen der Kaiserproklamation fallen ebenfalls nur vordergründig in das von Fleckner beschriebene Raster (insbesondere die *Friedrichsruher Fassung* ist verstärkt unter dem Begriff ‚Historienbild‘ zu betrachten). Der historische Kontext rückt nur insoweit in den Hintergrund, als dass eine Hervorhebung/Erhöhung Preußens stattfindet. Auch hierbei handelt es sich jedoch nicht um die bloße Darstellung eines Augenblicks: Dieser Vormachtstatus im Deutschen Kaiserreich bildet die Realität zum Anfertigungszeitpunkt und ebenso das Geschichtsverständnis

⁶⁵⁴ Fleckner 2014, 12.

der Auftraggeber ab. Man muss die These somit vielmehr umdrehen: Denn gerade sich „verschiebende Konstellationen politischer, sozialer, wirtschaftlicher und kultureller Kräfte“⁶⁵⁵ machen die unterschiedlichen Abbildungen erst möglich und beeinflussen maßgeblich die Darstellung in Ereignisbildern.

Gewisse Prinzipien blieben somit durch den Machtwechsel intakt – andere Dinge änderten sich hingegen sukzessive oder gar grundlegend. So ist der Aspekt der Legitimierung des Deutschen Kaiserreiches (durch die ‚Geschichte‘) in der offiziellen Kunst unter Wilhelm II. weiterhin vorhanden – wird jedoch mit einem größeren Machtstreben des Kaiserreiches durchsetzt. Der Schwerpunkt der Legitimation hat sich verlagert: Es genügt dem aufstrebenden Staat nun nicht mehr länger, den *Status quo* zu sichern und zu erhalten. Man fühlt sich zu Größerem berufen und ersehnt einen ‚Platz an der Sonne‘. Dies zeigt eindrucksvoll ein Vergleich des Berliner Kongresses mit der Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II. auf (sowohl bei der politischen Botschaft an das In- und Ausland als auch in der bildlichen Darstellung). Dieser vermeintliche ‚Bruch‘ innerhalb der Geschichte des Kaiserreiches wird im Folgenden weitergehend untersucht werden. Es kann jedoch bereits an diesem Punkt festgehalten werden: Die herrschende Elite hat einen signifikanten Einfluss auf die jeweilige Politik, welche sich wiederum in den Bildenden Künsten niederschlägt. Sie beeinflussen maßgeblich die Entwicklung des Staates und seiner Bürger, so dass Wechsel in dieser Position mit einem sehr hohen Grad an Neuausrichtung einhergehen können. Dass die politische und künstlerische Landschaft unter der Regentschaft Friedrich III. oder eines Reichskanzlers wie Bismarck an der Seite Wilhelms II. auch nach 1888 wohl gänzlich anders ausgesehen hätte, wurde bereits angedeutet und wird im weiteren Verlauf der Untersuchung vertieft.

Dennoch müssen, wie beschrieben wurde, gleichzeitig die politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen für das Handeln der jeweiligen Protagonisten gegeben sein. Demgegenüber können politische und gesellschaftliche Entwicklungen führende Politiker verstärkt zu bestimmten Handlungen drängen und ihre Entscheidungen in eine bestimmte Richtung lenken. Diese äußeren Faktoren können jedoch nicht als alleinige Gradmesser dienen: Die handelnden Akteure und ihre speziellen Intentionen sowie persönlichen Hintergründe müssen in jedem Fall immer mit in die Betrachtung und Bewertung einbezogen und mit den äußeren Umständen in einen Zusammenhang gesetzt werden.

⁶⁵⁵ Ebd.

Bisher wurden die Wechselspiele von Kunst und Politik ausgehend von historischen Ereignissen und Entwicklungen sowie den dazugehörigen Gemälden als Untersuchungsbasis hergestellt und verdeutlicht. Die Protagonisten der Wechselspiele wurden vornehmlich anhand des spezifischen Ereignisses und Gemäldes thematisiert. Im folgenden Kapitel wird nun explizit auf eine Auswahl der Akteure dieser Wechselspiele im Deutschen Kaiserreich eingegangen und diese in einen breiteren Kontext gesetzt. Betrachtet werden ebenso ihre persönlichen und politischen Einstellungen, wie auch ihr konkretes Handeln und Wirken. Einbezogen werden hierbei bereits bekannte Personen, wie etwa Wilhelm I., Friedrich III. (aufgrund seiner kurzen Regentschaft vornehmlich zu seiner Zeit als Kronprinz), Wilhelm II. oder Anton von Werner; aber auch Vereinigungen und Gruppierungen, wie zum Beispiel der Verein Berliner Künstler oder die *Berliner Secession*.

5 Die Protagonisten der Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich

Nicht nur die bisher vornehmlich in die Untersuchung einbezogenen Reichsfürsten, Politiker und Maler beschäftigten sich mit Kunst und Politik oder traten hierzu in Wechselspiele. In Teilen der Bevölkerung war der Spagat zwischen politischer Kunsterziehung und reinen Kunstwerken ebenfalls ein nicht unwesentliches Thema – und die Thematik vielen Bürgern durchaus bewusst. So sahen sich beispielsweise die Leipziger Verleger Benedictus Gotthelf Teubner und Robert Voigtländer im Jahr 1902 genötigt, den Kunstwart zu einer Richtigstellung aufzufordern:

In Heft 14 des Kunstwartes führt Karl Meißner aus, daß die von uns herausgegebenen Künstler-Steinzeichnungen in mehreren der zuletzt erschienenen Blättern nicht ganz dem ursprünglichen Programm zu entsprechen schienen, daß sie Mitteldinge zwischen reinen Kunstwerken und lehrhaften Anschauungsbildern darstellten. Er führt dies darauf zurück, daß die Künstler vielleicht durch eine Reihe unkünstlerischer, pädagogischer Forderungen gebunden gewesen seien. Thatsächlich liegen die Verhältnisse so, daß die Künstler in den angedeuteten Fällen bei der Gestaltung der Bilder volle Freiheit gehabt haben [...]. Auch für die Bilder ist nach wie vor der künstlerische Wert bestimmend gewesen.⁶⁵⁶

Diese Episode soll zunächst einmal verdeutlichen, dass in kunsthistorischen Untersuchungen zwar meist Politiker und Künstler einer näheren Betrachtung unterzogen werden – jedoch auch der ‚einfache Bürger‘ von ihren Entscheidungen und der Kunst(-politik) betroffen war und sich in entsprechende Diskussionen durchaus einschaltete. Die Bevölkerung muss, als vornehmlicher Adressat von Ereignisbildern, bei der Betrachtung ebenfalls im Blick behalten werden. Neben dem Kunstobjekt selbst, gab es für sie noch weitere Möglichkeiten der Informationsbeschaffung – beispielsweise über Zeitschriften und Magazine – und zwar sowohl für das Ereignis als auch für das Kunstwerk. Potenzielle Wechselspiele von Ereignisbildern beziehen sich somit nicht nur auf Kunst und Politik, sondern sind wesentlich komplexer. Es muss an dieser Stelle deshalb nochmals vergegenwärtigt werden: Die vorliegende Arbeit kann hierdurch nur einen Teil dieses Komplexes abbilden, muss eine Auswahl treffen und Schwerpunkte setzen. Weitergehende Punkte können daher oft nur oberflächlich behandelt werden.

Es kann in jedem Fall nicht davon ausgegangen werden, dass die Bevölkerung ‚blind‘ alles glaubte, was ihnen von der Regierung bildlich vorgesetzt wurde. Darstellungen wurden teilweise durchaus kritisch hinterfragt. Dennoch gibt ein Kunstwerk, sobald es ausgestellt wird, ein bestimmtes Bild wieder und verankert dieses in den Köpfen des Großteils der Betrachter. Bei Ereignisbildern ist

⁶⁵⁶ Kunstwart XV.2, 180.

dies sogar noch stärker der Fall: Der erzieherische Auftrag ist oftmals schwer zu erkennen und zu extrahieren. Sie wurden von der Bevölkerung oftmals als ‚historisches Dokument‘ angesehen. Diese Sichtweise wurde von Auftraggeber und Künstler bewusst suggeriert: in vielen Fällen mit dem Künstler als vermeintlich objektiven ‚Augenzeugen‘ und Betrachter oder zumindest in der Rolle des kundigen und vor allem neutralen Zeitzeugen.

Diese Erkenntnisse sollten im Hinterkopf behalten werden, wenn im Folgenden die Reichsfürsten, hohe Politiker sowie ‚geistigen Eliten‘ und ihre Einflussnahme auf Kunst und Politik untersucht werden. Die vorliegende Betrachtung stellt keinesfalls eine allumfassende Sammlung jedes denkbaren und vorhandenen Aspektes der Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich dar, sondern bildet im Gegenteil einen kleinen (aber nichtsdestotrotz immens wichtigen), ausgewählten Teil der Gesamtbevölkerung und künstlerischen Gattungen ab, welche allerdings die größten Möglichkeiten zu mannigfaltiger Einflussnahme besaßen. Denn alle bereits besprochenen und nachfolgend behandelten Personen und Gruppen betreiben auf ihre Weise Kunstpolitik – und nehmen hierdurch maßgeblich (und oft bewusst) Einfluss auf die gesamte Bevölkerung wie auch die Nachwelt.⁶⁵⁷

⁶⁵⁷ Wenngleich hieran (mit unterschiedlichen Einflussgraden) noch weitere Personenkreise mitwirken, wie etwa Publizisten, Kunstkritiker etc.

5.1 Preußische Staatsmänner und das Berliner Kunstleben ab 1871

Anton von Werner liefert ein gutes Beispiel für einen Künstler, der mit der jeweiligen politischen Ausrichtung des Deutschen Kaiserreiches (zumindest in der Darstellung auf seinen Gemälden) völlig konform ging. Seine durchgängig hohe Stellung unter der Regentschaft aller drei Monarchen ist durchaus bemerkenswert. Diese besaßen nämlich jeweils eine abweichende Auffassung von Kunst und Kunstpolitik – und auch ihr politisches Handeln sowie die Ausrichtung des Kaiserreiches unter der einzelnen Herrschaft unterschieden sich mitunter stark. Werner diente also unter drei sehr unterschiedlichen Charakteren und pflegte gleichzeitig ein gutes Verhältnis zu ihnen allen. Den späteren Wilhelm II. unterrichtet er sogar persönlich in der Kunst. Durch seine direkte Nähe zum jeweiligen Kaiser, war Werner in seinem Handeln nicht nur abhängig von den Beschlüssen und Wünschen des Staatsoberhauptes, sondern konnte umgekehrt auch unmittelbar Einfluss auf dessen Meinung und Entscheidungen nehmen. Es zeigt sich hieran zudem einmal mehr das durchgängig gleiche Geschichtsverständnis der Hohenzollern und ihres Gefolges im Deutschen Kaiserreich: Ein Konsens, den alle Akteure teilten und der als gemeinsame Basis dienen konnte. Zwar unterschieden sich die Blickwinkel der einzelnen Personen auf ein historisches Ereignis – allerdings bestand Einigkeit darüber, dass die (bildliche) Erinnerung an ein historisches Ereignis adaptiert werden kann und sollte, hierbei aber natürlich der äußere Schein einer objektiven und wirklichkeitsgetrauen Darstellung gewahrt werden muss, so dass gewisse Punkte nicht abgeändert werden konnten. Diese konstant zu beobachtende Sichtweise der Zeitgenossen wurde vom Autor bereits unter dem Begriff *konstruierter Geschichtsrealismus* eingeführt.

Anton von Werner, der als Künstler diesem Begriff im Deutschen Kaiserreich den bildhaften Ausdruck verlieh, hatte aufgrund der engen Bindungen bei Hofe viele persönliche und berufliche Vorteile, da der Kaiser als Staatsoberhaupt, ebenso wie sein Gefolge, einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Kunstpolitik (vor allem in den preußisch geprägten Gebieten) des Kaiserreiches besaß. Der Monarch ernannte nicht nur den Kultusminister, sondern konnte auch auf Berufungen in die Akademie direkten und indirekten Einfluss ausüben sowie beispielsweise Medaillen auf der Großen Berliner Kunstausstellung verleihen⁶⁵⁸ – oder deren Verleihung an ungeliebte Künstler verhindern. So griff allein Wilhelm II. drei Mal in die Vergabe der Goldenen Medaille des Salons ein.⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ Die Jury durfte nur Empfehlungen aussprechen.

⁶⁵⁹ Vgl. hierzu Kapitel 5.2 *Die Königliche Akademie der Künste in Berlin und der Verein Berliner Künstler*.

Ogleich alle drei Kaiser ein gesteigertes Interesse an Kunst zeigten, ist ihr Umgang mit selbiger teilweise sehr unterschiedlich. Im Folgenden wird daher zunächst vornehmlich die politische Einstellung und Einflussnahme der drei Kaiser, insbesondere im Hinblick auf den Kunstbetrieb, erörtert. Es gilt jedoch festzuhalten, dass besonders in Berlin und den preußischen Gebieten aktiv von ihnen in das Kunstleben eingegriffen wurde, während dies in den anderen deutschen (Kunst-)Metropolen, wie etwa München, nicht derart ausgeprägt umsetzbar war. Dieser Umstand mag vor allem daran liegen, dass die Kompetenzen im Bereich Kunst und Wissenschaft nach Artikel 4 der Reichsverfassung in den Händen der jeweiligen Bundesstaaten lagen. Die Kaiser besaßen also schlicht nicht die Möglichkeiten, außerhalb preußischer Gebiete regulierend in den Kunstbetrieb eingreifen zu können.⁶⁶⁰

Es ging hierbei nicht nur ein ‚Riss‘ durch die innerdeutsche Politik, sondern ebenfalls durch die Kunstwelt. So wurde beispielsweise in den Künstlerkreisen Münchens abwertend von „Berliner Kunst“ gesprochen. In erster Linie Anton von Werner war als ‚bildliches Sprachrohr‘ der Regierung das Objekt der Abneigung.⁶⁶¹ Neben seinen Vorteilen als ‚Hofmaler‘, hatte er somit auch Nachteile, wie etwa die Aversion von weniger traditionalistischen Malern. Als Adressat dieser Kritik war vor allem die staatlich geförderte Historienmalerei gemeint. Dieses Konkurrenzdenken und die unterschiedliche Kunstpolitik beeinträchtigte das Kunstleben im Deutschen Kaiserreich jedoch nicht nur. Denn gerade die föderalistische Struktur des Kaiserreiches bereicherte und förderte die vielfältige Entwicklung in Kunst und Kultur maßgeblich. Im Gegensatz zu vielen anderen Staaten – wie beispielsweise Frankreich, in welchem Paris das unumstrittene künstlerische und kulturelle Zentrum darstellte – gab es nicht nur einen kulturellen Mittelpunkt, sondern viele verschiedene, unterschiedliche Standorte, etwa Berlin, München, Dresden, Düsseldorf oder Weimar.⁶⁶² Aufgrund des bereits mehrfach erwähnten, begrenzten Umfangs der vorliegenden Arbeit sollen jedoch vornehmlich die preußischen Einflussgebiete (und hier vor allem Berlin als Hauptstadt) sowie die dort ansässigen Akteure und Gruppierungen, untersucht werden – an geeigneten Stellen wird exemplarisch auf die anderen deutschen Kulturzentren verwiesen.

⁶⁶⁰ Vgl. Feldenkirchen 1982, 37.

⁶⁶¹ Vgl. Schmid 1906, 238.

⁶⁶² Vgl. Mommsen 1994, 29f.

5.1.1 Wilhelm I.

Wilhelm I. hatte ein, im Vergleich zu seinen Nachfolgern, eher nüchternes Verhältnis zur Kunst. Oberflächlich ließe es sich mit den Worten umschreiben, dass er kein Anhänger der *art pour l'art* war, sondern Kunst in erster Linie als erzieherisches Mittel ansah.⁶⁶³ Diese starre Einordnung wird dem Monarchen jedoch nur in Teilen gerecht und pauschalisiert enorm. Sie zeichnet ein eindimensionales Bild des Kaisers und spricht ihm nahezu jegliches künstlerisches Interesse ab.

In der Forschung findet sich dementsprechend mancherorts das Fazit, er hätte ein sehr geringes oder gar nicht vorhandenes Interesse an Kunst und Kunstpolitik.⁶⁶⁴ Zudem fände er keinen großen Gefallen an Allegorien und favorisiere lediglich sachliche Sujets sowie eine historisch genaue Wiedergabe nationaler Ereignisse – wobei gerade über diesen Begriff, wie bereits mehrfach beobachtet werden konnte, natürlich trefflich gestritten werden kann. Historisch genau meint bei Wilhelm I., ebenso wie bei den anderen in der vorliegenden Arbeit auftretenden ‚Protagonisten‘, die Wahrnehmung der Ereignisse im Rahmen eines subjektiven Geschichtsverständnisses, abgebildet in einer Form, die eine objektive und spontane Wiedergabe des Ereignisses suggeriert. So legte er insbesondere auf eine möglichst genaue Wiedergabe der Kleidung, Orden, Lokalitäten etc. großen Wert – also vor allem auf die äußere Erscheinung der Ereignisse.

Dass die oben beschriebene Sicht auf den Kaiser zu kurz greift, wurde bereits mehrfach in dieser Arbeit ersichtlich. Die Episode in Weimar zeigt exemplarisch, dass Wilhelm I. etwa gegen Allegorien nicht vorging, sondern sie teilweise sogar förderte und aktiv in den Entstehungsprozess des Kunstwerkes eingriff.⁶⁶⁵ So untersagte er dem Künstler, ihn in kriegerischer Pose mit gezogenem Degen abzubilden; ein Vorgehen, welches bei der monumentalen, dauerhaften Malerei in einem geschichtsträchtigen Gebäude als Bildträger durchaus ein hohes Maß an diplomatischer Weitsicht sowie das Bewusstsein für die Bedeutung und Tragfähigkeit bildlicher Botschaft beweist. Birgit Kulhoff hält zudem zur ausdrücklich vom Kaiser geforderten Darstellung von Allegorien und Personifikationen anstelle von historischen Persönlichkeiten während der Siegesfeier in Berlin fest:

Denn auch der Kaiser weist der bildenden Kunst eine zentrale Rolle bei der Glorifizierung und symbolischen Ueberhöhung der neuen Nation zu. Am Beispiel der Siegesfeier wird deutlich, dass Wilhelm I. das bürgerlich- liberale Kulturkonzept für seine eigenen politischen Zwecke wohl zu nutzen weiss, indem er seine politischen Vorstellungen, die mit der Reichseinigung verbunden sind,

⁶⁶³ Wobei erzieherisch hier nicht in Form von verbesserter Bildung der Bürger zu verstehen ist, sondern vielmehr propagandistisch.

⁶⁶⁴ Vgl. Speitkamp 1996, 158.

⁶⁶⁵ Vgl. hierzu Kapitel 2.3 *Wislicenus und die Kaiserpfalz*.

bewusst ausklammert und die Widersprüche zwischen demokratischen und monarchischen Nationalideen mit nationalkulturellen Elementen überspielt.⁶⁶⁶

Wilhelm I. war kunstpolitisch also keineswegs uninteressiert oder ungebildet. Er griff oftmals in das Kunstleben ein und beeinflusste nicht nur einzelne Künstler und Kunstwerke. Dass der Monarch hierbei durchaus großen Sachverstand besaß und lebhaftes Interesse zeigte, verdeutlicht folgende Begebenheit: Als vorgeschlagen wurde, Theodor Fontane zum ständigen Sekretär der Berliner Akademie zu ernennen, äußerte der Kaiser Bedenken und riet dazu, Fontane dieses Amt zunächst nur auf Probe zu verleihen. Die Berechtigung dieser Zweifel zeigte sich, als Fontane bereits nach wenigen Monaten von seinem Posten zurücktrat.⁶⁶⁷

Es kann also keinesfalls die Rede davon sein, dass Wilhelm I. keinerlei Interesse an Kunst gehabt oder keinen Kunstsachverstand besessen hätte, denn er war bestens über aktuelle Entwicklungen informiert. Auch bei der Anfertigung der Siegestsäule griff er mehrmals in die vorgelegten Entwürfe ein, bestimmte selbst den Bauplatz wie auch die ausführenden Künstler und drängte mehrere Male auf eine schnelle Fertigstellung des Denkmals. Hierbei bewies er zudem eigenes künstlerisches Geschick und kombinierte die Entwürfe zweier Bewerber zur Ausgestaltung der Säule.⁶⁶⁸ Wilhelm I. griff also aktiv in die Planung von Kunstwerken ein und ließ etwa bei der Siegestsäule noch kleinste Details ändern.⁶⁶⁹ Gegenüber Großherzog Friedrich Franz II. von Mecklenburg-Schwerin, bezeichnet der Kaiser den Tag der Enthüllung des Siegesdenkmals in Berlin zudem als „denkwürdigen Tage“⁶⁷⁰.

Wilhelm I. förderte vor allem Kunstwerke, die in ihrer Darstellung dem Vorteil Preußens und der Hohenzollern gereichten. Während er die Wiederherstellung der Marienkirche im Jahr 1868 finanzierte, unterstützte er die Restaurierung der Nürnberger Sebaldus-Kirche im Februar 1888 nicht.⁶⁷¹ Gerade die Sebaldus-Kirche und ihre Anfrage(n) nach finanzieller Unterstützung sind für eine Beurteilung und einen Vergleich der Kunstpolitik der drei deutschen Kaiser hoch interessant: In der Zeit von 1888–1889 wurde jeder von ihnen mit einer Anfrage der Gemeinde, die um Unterstützung zur Restaurierung der Kirche bittet, konfrontiert.⁶⁷²

⁶⁶⁶ Kulhoff 1990, 26.

⁶⁶⁷ Vgl. Paret 1983, 359f.

⁶⁶⁸ Vgl. Alings 1996, 162f.

Zur Berliner Siegestsäule vgl. Kapitel 6.2.1 *Die Siegestsäule in Berlin*.

⁶⁶⁹ Vgl. Alings 2000, 73.

⁶⁷⁰ Berner 1906, 292.

⁶⁷¹ Vgl. Speitkamp 1996, 158.

⁶⁷² Vgl. hierzu Kapitel 5.1.2 *Friedrich III.*; Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

Sein ‚Hofmaler‘ Anton von Werner beschreibt den Kaiser als einen sehr auf Details fixierten Mann, der sich von seiner Meinung nur schwer abbringen ließ. Als Beleg für diese Einschätzung, führt er unter anderem seine *Zeughausfassung* der Kaiserproklamation sowie Bleibtreus Wandbild in der Ruhmeshalle des Zeughauses an.⁶⁷³ Wilhelm vermisste auf Bleibtreus Wandbild Kaiser Alexander von Russland, an dessen Stelle Blücher an der Seite des deutschen Kaisers ritt. Kriegsminister Georg von Kameke erklärte dies damit, dass entweder Alexander wohl beim gezeigten Ereignis nicht anwesend gewesen sei oder Bleibtreu Blücher aus patriotischen Gründen ins Bild gemalt habe. Der Monarch ließ sich von dieser Aussage jedoch nicht beirren:

„Nein, nein, das ist unrichtig,“ erwiderte der Kaiser, „ich erinnere mich ganz genau, daß ich mit dem König und dem Kaiser Alexander zusammen nach Breslau zurückgeritten bin, Blücher aber war nicht dabei. Der Künstler soll aus Blücher den Kaiser Alexander machen, dem wir zu großem Danke verpflichtet sind.“⁶⁷⁴

Der Einwand des Kriegsministers, eine schlichte Übermalung würde in diesem Falle wohl nicht genügen, wird von Wilhelm lapidar beiseite gewischt: „Na, er kann es ja 'mal erst mit dem Übermalen versuchen. Wenn's nicht glückt, kann der Putz ja immer noch abgeschlagen werden.“⁶⁷⁵ Es kann nicht gesichert nachverfolgt werden, wer schlussendlich an der Seite des Monarchen geritten ist. Möglicherweise hat Wilhelm I. auch bereits in seiner Erinnerung die Geschichte solcherart umgeschrieben, wie sie seiner Ansicht nach hätte sein sollen. In dieser Episode scheint in jedem Fall ganz klar des Kaisers Kunstbild durch: Seine Sichtweise auf das Ereignis ist die historisch korrekte und bildlich zu bewahrende Perspektive.

Obleich der Wahrheitsgehalt der Aussage nicht nachgeprüft werden kann, bemängelten bereits während des Kaiserreiches Zeitgenossen das Eingreifen solcher Art *von oben* und reagierten durchaus sensibel hierauf:

Auf Kommando von oben müssen dann alle möglichen guten, mittelwertigen und unfähigen Historienmaler die Wände bepinseln und das zu behandelnde Thema, das nicht etwa aus dem Herzen des Künstlers kommen darf, sondern das Rechenexempel den Leuten aufgegeben wird, wird dann natürlich ohne Liebe, oberflächlich, dekorativ heruntergemalt, und die Auftraggeber sind vollkommen zufrieden, wenn die Porträts der Könige und Generäle gut getroffen sind und die Orden auf der richtigen Stelle sitzen.⁶⁷⁶

⁶⁷³ Vgl. Mai 2010, 290; Werner 1913, 356f; Kapitel 2.2.2 *Die Zeughausfassung*.

⁶⁷⁴ Werner 1913, 356.

⁶⁷⁵ Ebd., 356.

⁶⁷⁶ Khaynach 1893, 12.

Werner jedenfalls bezeichnet Wilhelm I. nach dessen Tod als „den Künsten und Wissenschaften ein starker Schirmherr und Förderer“⁶⁷⁷. Natürlich kann dieser Aussage viel Pathos und posthume Ehre unterstellt werden. Der Kaiser schätzte zwar Kunst und fand durchaus auch Gefallen an ihr – sah in der Förderung der Kunst allerdings vorrangig die Möglichkeit, preußische Interessenpolitik zu betreiben und nutzte/sah sie zuvorderst als Mittel zum Zweck. Für Wilhelm I. gilt, was in Teilen ebenfalls auf seinen Enkel zutrifft: Kunst soll in erster Linie erzieherisch auf das Volk einwirken. Der künstlerisch/ästhetische Aspekt ist zwar nicht unwichtig, steht hierbei jedoch an zweiter Stelle.⁶⁷⁸ Besonders die Episode um das bleibtreusche Bild zeigt, dass für Wilhelm I. Kunst mehr ein Handwerk als ein künstlerischer Prozess ist. Gerade vor einem solchen Hintergrund mag das, eingangs erwähnte, einseitige Bild des Kaisers entstanden sein.

Im Gegensatz zu seinen Nachfolgern, blieb er in seiner Ansicht von Kunst als erzieherischem Mittel jedoch treuer und konsequenter. Gleichzeitig hat er hierdurch ein differenzierteres Verhältnis zu ihr. Der Kaiser tritt in der Darstellung seiner Person zurück, sofern ihm dies für den gewünschten Effekt zweckdienlich oder angemessen erscheint. Denkmäler zur expliziten Ehrerbietung seiner selbst lehnte er ab. Bruno Meyer gibt an, dass auf ausdrücklichen Befehl des Monarchen bei der Errichtung der Siegesssäule eine porträtartige Darstellung Wilhelms I. und Napoleons III. vermieden wurde. An ihrer Stelle stehen Symbolfiguren: Eine Germania sowie eine Allegorie des Cäsarentums (was einmal mehr eine strikte und rigorose Ablehnung des Kaisers von Allegorien widerlegt).⁶⁷⁹

An dieser Stelle tritt erneut der vielschichtige Charakter der Kaisers zutage. Wenngleich er Denkmäler seiner selbst ablehnte, verschenkte Wilhelm I. gerne Kunstwerke an Freunde und Untergebene. Hierunter lassen sich zwar einige Variationen finden, jedoch handelt es sich oftmals um Konterfeis seiner selbst. So schreibt er am 22. Dezember 1871 an einen Soldaten:

In dankbarer Erinnerung an den mir unvergeßlichen Augenblick, wo Sie, schwer verwundet in Gorze am 19. August 1870, mir eine Rose nachsendeten, als ich, Sie nicht kennend, an Ihrem Schmerzenslager vorübergefahren war, - sende ich das beikommende Bild, damit noch in späteren Zeiten man wisse, wie Sie in solchem Momente Ihres Königs gedachten, und wie dankbar er Ihnen bleibt!⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ Werner 1896, 32.

Wenngleich diese Beschreibung wenig überrascht, da der Kaiser und seine Familie doch zu den größten Förderern des Künstlers gehörten. Eine Beziehung, die Werner wohl nicht durch leichtfertige Kritik aufs Spiel setzen wollte. Dennoch hatten beide, wie im Laufe des Kapitels noch aufgezeigt wird, durchaus nicht nur ein rein professionelles, sondern durchaus vertrautes Verhältnis.

⁶⁷⁸ Vgl. Berghahn 2006, 209f.; Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

⁶⁷⁹ Vgl. Meyer 1876, 170; Malkowsky 1912, 212; Kulhoff 1990, 24.

⁶⁸⁰ Berner 1906, 272.

Am 24. Dezember 1871 sendet er ein Bildnis an Kriegsminister Roon als Zeichen der Dankbarkeit für den Einsatz im Krieg gegen Frankreich: „Empfangen Sie als Zeichen meiner Dankbarkeit die Züge dessen, der nie aufhören wird, sich Ihrer Mühen zu erinnern!“⁶⁸¹ Auch der Reichskanzler wird (zu Weihnachten 1871) von seinem Kaiser beschenkt: „[...]ch benutze dazu das heutige Fest, um Ihnen meine Büste in Marmor zu senden, da dieser Stoff einigermaßen imstande ist, meine Gesinnungen für Sie auf die Nachwelt zu bringen.“⁶⁸² Und nochmals bedenkt er Graf von Roon zu seinem Ausscheiden aus dem aktiven Dienst am 9. November 1873: „Als Andenken an den schweren Augenblick der Trennung sende ich Ihnen meine Büste in Marmor.“⁶⁸³ Wilhelm I. steht mit dem Verschenken von Büsten und Bildern an verdiente Untergebene nicht alleine dar. Nach seinem Tod wird auch sein Enkel diese ‚Tradition‘ fortsetzen, wie Moltke der Jüngere zu berichten weiß: „Gestern schickte der Kaiser durch den Oberstleutnant v.B. Seine außerordentlich gut gemachte Büste in Lebensgröße (Gips) an Onkel Helmuth [...]“.⁶⁸⁴

Es lässt sich somit festhalten, dass Wilhelm I. für seine Überzeugung von Kunst als Mittel zur Erziehung und Beeinflussung der Bevölkerung und Nachwelt – wenn nötig – auch eigenen Dünkel hinten anstellte und die gewünschte Botschaft in den Vordergrund rückte. Gleichzeitig beharrte er jedoch auf eine ‚historisch korrekte‘ Darstellung gemäß seiner Ansicht/Erinnerung. Der Kaiser konnte sich jedoch ebenfalls persönlich für Kunst und Kunstwerke begeistern sowie diese auch entsprechend als ‚Kunst‘ würdigen – ebenso wie die Arbeit des entsprechenden Künstlers. Anton von Werner berichtet in diesem Sinne über die Reaktion des Kaisers zur Eröffnung des Sedan-Panoramas am 1. September 1883:

Er verweilte etwa anderthalb Stunden im Panorama und ich stand während der ganzen Zeit, weil ich die nötigen Erläuterungen geben mußte, neben ihm auf einer für diesen Tag besonders hergestellten kleinen Erhöhung auf der großen Plattform [...]. Einmal hatte der Kaiser den Feldmarschall Moltke zu sich herangewinkt, wobei er zu mir mit jener herzugewinnenden, schwer zu schildernden Freundlichkeit, die für ihn so charakteristisch war, sagte: ‚Gehen Sie mal bei Seite, damit Sie doch nicht alles Schöne hören, was ich von Ihnen sagen will.‘⁶⁸⁵

Wolfgang Mommsen hält hierzu folgerichtig fest, was bereits zu Beginn des Kapitels beschrieben wurde: „In Anton von Werner fand der Kaiser einen Historienmaler nach seinem Geschmack

⁶⁸¹ Ebd., 273.

⁶⁸² Ebd., 273.

⁶⁸³ Ebd., 297.

⁶⁸⁴ Moltke 1922, 145.

⁶⁸⁵ Werner 1913, 375f.

[...].“⁶⁸⁶ Werner fertigte seine Werke sehr akribisch an – war jedoch gleichzeitig flexibel genug, Änderungswünsche des Monarchen einzupflegen.

Es existieren einige weitere Punkte die eindeutig dem Bild widersprechen, Wilhelm I. habe kein Interesse an Kunst und Kunstpolitik besessen. Auch wenn er das Primat in seiner Auffassung und Wertschätzung von Kunst nicht auf Ästhetik und Schönheit legte wusste er trotzdem Kunst, Künstler und Kunstwerke zu würdigen. Dennoch sah der Kaiser Kunst an erster Stelle als eine Möglichkeit der Propagierung preußisch-/hohenzollernscher Interessenvertretung. Bärbel Holtz hält hierzu richtig fest: „Unter Wilhelm I. waren Museums- und Kunstpolitik zu Machtpolitik geworden.“⁶⁸⁷ Dieser Aspekt wird unter Wilhelm II. sogar noch stärker und deutlicher zutage treten. Zunächst wird jedoch der Nachfolger Wilhelms I., der sogenannte ‚99-Tage-Kaiser‘ Friedrich III. adressiert, und seine Bedeutung für Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich untersucht.

⁶⁸⁶ Mommsen 1994, 28.

⁶⁸⁷ Holtz 2015, 69.

5.1.2 Friedrich III.

Friedrich III. regierte zwar nur eine sehr kurze Zeit als Kaiser, besaß jedoch, unter anderem auch durch seine Frau, ein ‚innigeres‘ und ‚persönlicheres‘ Verhältnis zur Kunst als sein Vater. Er selbst sah sich gerne als gebildeten Mann und Förderer der *Schönen Künste*.⁶⁸⁸ Da Friedrich Wilhelm nur 99 Tage in der Funktion als Kaiser agierte, fällt eine erschöpfende Bewertung seines Umgangs mit den Bildenden Künsten während seiner Regentschaft schwer. Bereits zu seinem Amtsantritt litt er unter einer schweren Krankheit und konnte den Regierungsgeschäften kaum mehr nachgehen.

Doch auch zu seiner Zeit als Kronprinz nahm er merklichen Einfluss auf das Kunstleben im Kaiserreich und musste seinen Vater schon vor seinem offiziellen Amtsantritt zeitweise vertreten. Er übernahm beispielsweise im Jahr 1878, nach einem Attentat auf den Kaiser, vorübergehend die Regierungsgeschäfte.⁶⁸⁹ Die (Fach-)Literatur bewertet Friedrich Wilhelm meist konträr zu seinem Vater: Schon als Kronprinz deutete sich an, was er in der kurzen Periode als Staatsoberhaupt fortführte – er hielt sich weitestgehend aus dem Kunstgeschäft zurück und ließ den Künstlern als ‚liberaler‘ Politiker und Kunstliebhaber sowohl im Allgemeinen als auch bei Auftragsarbeiten vergleichsweise viele Freiheiten.⁶⁹⁰ Gleichzeitig förderte und beriet er sie.⁶⁹¹

Das im Jahr 2013 erschienene Werk von Frank Lorenz Müller zeichnet ein anderes, kontroverseres Bild des Kronprinzen, entgegen des oben beschriebenen und weit verbreiteten Urteils. Eine Episode aus dem Leben Friedrich Wilhelms zeigt exemplarisch, warum die vorherigen Bewertungen in der Forschung teilweise grundlegende Fehler aufweisen oder zu einseitig sind. Im September 1883 wurde das Sedan-Panorama im Beisein von Kaiser Wilhelm I. und Generalfeldmarschall von Moltke eingeweiht.⁶⁹² Leiter des großen Projekts war einmal mehr der ‚Hofmaler‘ der Hohenzollern und Freund des Kronprinzen: Anton von Werner. Besuchte Friedrich Wilhelm während des Herstellungsprozesses der Kaiserproklamation anfangs häufig das Atelier des Künstlers, tat er dies während der Anfertigung des Sedan-Panoramas kein einziges Mal. Auch der Eröffnungsfeier

⁶⁸⁸ Vgl. Müller 2013, 175.

⁶⁸⁹ In diese Zeit ist auch das Gemälde *Kaiser Friedrich als Kronprinz auf dem Hofball* zu datieren. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*.

⁶⁹⁰ Vgl. Bühler 1960, 127ff.; Berg-Ehlers 1997, 58; Schwinger 2011, 251.

Es handelt sich allerdings um eine eher einseitige Bewertung des Kronprinzen, welche so nicht korrekt ist. Müller merkt richtigerweise an, dass der Kronprinz (wie auch sein Vater sowie sein Sohn) selbst nicht die vollkommene Kontrolle über seine öffentliche Bewertung hatte und durchaus von verschiedenen Interessengruppen ein bestimmtes Bild in ihn hineinprojiziert wurde. Vgl. Müller 2013, 154ff.

⁶⁹¹ Vgl. ebd., 131.

⁶⁹² Vgl. Sellin 2015, 430.

wohnte er nicht bei.⁶⁹³ Werner erklärt dies damit, dass der Kronprinz eine Aversion gegen Schlachtemgemälde habe. Dies berichtete ihm dessen Frau, angesprochen auf die ausbleibenden Besuche ihres Gatten während der Arbeiten: „Die Frau Kronprinzessin äußerte auf eine gelegentliche Bemerkung von mir, daß ihr Gemahl solche Schlachtenbilder nicht liebe [...]. Er war auch bei der feierlichen Eröffnung des Panoramas nicht anwesend, die am 1. September in Gegenwart Kaiser Wilhelms stattfand.“⁶⁹⁴ Die vorgegebene Begründung schien sich jedoch nicht stets in gleichem Maße auszuprägen, da der Kronprinz durchaus Enthüllungen besuchte und Werkprozesse begleitete, deren Sujet Schlachten beinhaltete.

Einen wesentlich plausibleren Grund für das Fernbleiben liefert allerdings die Aussage des ebenfalls am Projekt beteiligten Malers Eugen Bracht. Hiernach versuchte Friedrich Wilhelm mit allen Mitteln, auf dem Bild dargestellt zu werden. Um dieses Vorhaben umzusetzen, schreckte er angeblich auch nicht davor zurück, eine Änderung des Sujets anzuregen. Als jedoch alle Versuche sich in das Bild malen zu lassen scheiterten, ignorierte er das fertige Werk schlichtweg.⁶⁹⁵ Das Wort ‚solche‘ im oben erwähnten Zitat bezieht sich somit wohl (ungewollt) nicht darauf, dass Friedrich Wilhelm keine Schlachtenbilder liebte, sondern vielmehr darauf, dass er keine Schlachtenbilder liebte, auf denen er selbst nicht dargestellt wurde.

Statt der geplanten Kampfszene bei Floing, bei welcher er nicht persönlich anwesend war, wünschte sich der Kronprinz die Darstellung der Einnahme von Bazeilles, bei der er selbst partizipierte. Das ‚Panorama-Comité‘ überließ hingegen Werner als Verantwortlichem die Entscheidung, welches Ereignis abgebildet werden sollte, welcher an der ursprünglich gewählten Szene festhielt.⁶⁹⁶ Hieraus lassen sich für die vorliegende Untersuchung gleich mehrere Schlussfolgerungen ziehen, die sich in der bisherigen Betrachtung bereits mehrfach andeuteten: Zum einen war auch die Machtfülle eines Kronprinzen nicht unbegrenzt. Zum anderen konnte Werner sich in seinem künstlerischen Schaffen mit seinen Vorstellungen gegen den Willen einer ranghohen Persönlichkeit, wie etwa eines Kronprinzen, durchsetzen (und tat dies offenkundig auch). Er wählte zudem persönlich aus, welche Szene des Deutsch-Französischen Krieges ‚erinnerungs-/abbildungswürdig‘ ist und verteidigte diese Entscheidung gegen die vehemente Intervention Friedrich Wilhelms. Außerdem zeigt sich am vorliegenden Beispiel einmal mehr, dass das Bild Friedrich Wilhelms und auch

⁶⁹³ Der Kronprinz war ein häufiger Gast in Werners Atelier. Bereits beim ersten Aufenthalt des Künstlers in Versailles, besuchte Friedrich ihn um seine Skizzen zu betrachten. Vgl. Werner 1913, 21.

⁶⁹⁴ Ebd., 374.

⁶⁹⁵ Vgl. Müller 2013, 154f.

⁶⁹⁶ Vgl. Bracht 1973, 107; Baldus 2001, 192f; Becker 2009, 470f.

Anton von Werners durchaus differenzierter gezeichnet werden muss, als in der Forschung oftmals geschehen.

Die Bedeutung des ‚Sedantages‘ für das Kaiserreich wurde bereits aufgezeigt. Es liegt nahe, dass Werner den Kronprinzen durch Nennung der wahren Beweggründe nicht bloßstellen konnte und wollte, weshalb er einen scheinbar plausiblen Grund vorschob, um das Fernbleiben Friedrich Wilhelms (auch nach dessen Ableben) zu erklären. Diese Episode zeigt einmal mehr, wie einfach Begebenheiten nachträglich verändert und angepasst werden können, wodurch eine Person als komplett anderer Charakter erscheinen kann. Friedrich Wilhelm sollte nicht als ‚Kleingeist‘ mit gekränktem Ego dargestellt werden, sondern weiterhin als altruistischer und weltoffener Kunstförderer, -kenner und -liebhaber. Dass es sich bei einem derartigen Vorfall um keinen Einzelfall in der Familie der Hohenzollern handelt und das Verhalten unliebsame Werke zu ignorieren nicht nur auf Friedrich Wilhelm zutrifft, wurde bereits beispielhaft anhand des Verhaltens seines Sohnes bei der Eröffnung zur Ausmalung der Goslarer Kaiserpfalz aufgezeigt.⁶⁹⁷ Ebenso wird deutlich, dass die Auswahl eines Sujets – sowohl das grundlegende Thema als auch Ort und Zeit – bezüglich eines erinnerungswürdigen Ereignisses sehr subjektiv sein kann.

Das Kronprinzenpaar war auch ansonsten kunstpolitisch sehr umtriebig. Als Schirmherr unterstützte Friedrich Wilhelm die Kronprinz-Friedrich-Wilhelm-Stiftung, welche Stipendien an mittellose aber begabte Kunsthandwerker vergab, um ihnen so eine Ausbildung zu ermöglichen. Dies geschah jedoch wohl nicht aus bloßen altruistischen Gründen oder aus reiner Nächstenliebe als ‚stummer‘ Förderer. Er stattete der Stiftung jährlich einen Besuch ab. Hierbei begutachtete er nicht nur Arbeiten der geförderten Künstler, sondern hielt auch engen Kontakt mit dem Lehrpersonal und ließ sich im Jahr 1885 schließlich selbst zum Prüfer ernennen und konnte so unmittelbaren Einfluss ausüben.⁶⁹⁸

Auch die Kronprinzessin verstand ihre Position zu nutzen und, wie ihr Mann, massiv in das Kunstleben des Kaiserreiches einzugreifen. Sie betätigte sich zudem selbst aktiv als Künstlerin und Sammlerin.⁶⁹⁹ Victoria war gebürtige Engländerin und ihrem Heimatland stark verbunden. In der Folge versuchte sie oftmals Erwerbungen von Kunstschatzen aus Großbritannien zu verhindern,

⁶⁹⁷ Vgl. hierzu Kapitel 2.3 *Wislicenus und die Kaiserpfalz*.

⁶⁹⁸ Wilhelm II. versuchte 1894 selbst einen Preis zu spenden: Den *Kaiserpreis zur Förderung des Studiums der Antike*. Die gestellte Aufgabe sowie den jeweiligen Sieger wollte er selbst bestimmen. Die Einreichung der Vorschläge und auch die Resonanz der Künstler waren so unergiebig, dass der Wettbewerb (trotz einer Erhöhung des Preisgeldes von 1.000 Mark auf 3.000 Mark) bereits fünf Jahre später eingestellt wurde. Vgl. Röhl 2001a, 1017.

⁶⁹⁹ Zum Verhältnis von Victoria zur Kunst vgl. Dobler 2001.

weshalb die Berliner Museumsdirektoren ihren Mann baten, geplante Einkäufe seiner Frau gegenüber zu verschweigen.⁷⁰⁰

Bei den bisher genannten, eher negativ konnotierten Aspekten darf nicht vergessen werden: Friedrich Wilhelm interessierte sich tatsächlich auch persönlich sehr für die Kunst und sah sie nicht als bloßes politisches Machtinstrument. Der Kronprinz und seine Gattin waren generell am Austausch mit Künstlern sehr interessiert und suchten diesen aktiv. Oftmals luden Friedrich Wilhelm und Victoria verschiedene Künstler für gemeinsame Gespräche zu sich nach Hause ein, wobei es sich hierbei nicht nur um deutsche Vertreter handelte. So bekamen etwa im Jahr 1877 zwei Belgier eine Einladung in das Neue Palais: Der Maler Emile Wauters sowie der Bildhauer Guillaume de Groot.⁷⁰¹ Während des Deutsch-Französischen Krieges wandte sich sogar ein französischer Maler mit einer Bitte an den Kronprinzen: Seine Studien und Skizzen befanden sich noch in seinem Atelier, welches mittlerweile innerhalb der deutschen Linien lag. Der Maler bat Friedrich Wilhelm nun, diese zu retten, welcher der Bitte entsprach.⁷⁰²

Bereits im Jahr 1871 wurde der Kronprinz von seinem Vater zum Protektor der preußischen königlichen Museen ernannt. In diesem Amt zeigte Friedrich Wilhelm großes Geschick. Es gelang ihm, das Budget der Museen mehr als zu verfünffachen.⁷⁰³ Am 22. März 1877, dem achtzigsten Geburtstag Wilhelms I., wurde das Hohenzollernmuseum eröffnet, dessen Protektorat der Kronprinz de facto ebenfalls übernommen hatte. Es sollte die besondere Rolle der Hohenzollerndynastie für Preußen und Deutschland herausstellen und war im Schloss Monbijou untergebracht – in direkter Sichtweite zum Stadt- und Residenzschloss der Hohenzollern. Schon zuvor waren hier viele Sammlungsstücke der Dynastie ausgestellt, jedoch der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemacht. Nach der Übernahme des Protektorats durch den Kronprinzen wurde die Sammlung zunächst stark erweitert und schließlich für die Öffentlichkeit geöffnet. Selbst das Pferd Wilhelms I., auf welchem er 1866 in den Krieg geritten war, wurde ausgestopft und ausgestellt. Für Soldaten und Schulklassen war der Besuch des Museums gar verbindlich. Friedrich Wilhelm war allerdings nicht der ursprüngliche Initiator des Projekts. Erst nachdem der Kronprinz erfuhr, dass der Bibliothekar und Kammerherr

⁷⁰⁰ Vgl. ebd., 66.

⁷⁰¹ Vgl. Werner 1913, 197.

⁷⁰² Vgl. ebd., 37.

⁷⁰³ Vgl. Müller 2013, 173ff.

Robert Dohme sein Bedauern darüber zum Ausdruck brachte, dass die Hohenzollern ihre Memorabilien nie der Öffentlichkeit zugänglich gemacht hatten – obwohl laut ihm kein Geschlecht mehr Grund hierzu gehabt hätte – wurde Friedrich Wilhelm in dieser Sache aktiv.⁷⁰⁴

Friedrich Wilhelm erachtete die Geschichte der Hohenzoller und ihre (sich stetig verbessernde) Stellung im Laufe der Jahrhunderte als sehr wichtig. Diese herausragende Rolle galt es, nach seiner Ansicht, ebenfalls der Bevölkerung nahe zu bringen, wofür er sich oftmals dem sehr anschaulichen und nachhaltigen Medium der Kunst bediente.⁷⁰⁵ Dennoch bemaß er den Stellenwert der jüngeren Hohenzollern-Dynastie anders als sein Vater und sein Sohn: Bei seiner Namensgebung als Kaiser wollte er sich zunächst nicht in der direkten Tradition des preußischen Herrschergeschlechts zeigen, sondern in der Nachfolge Karls des Großen. Hierfür plante er den Namen Friedrich IV. anzunehmen. Seine Entscheidung ist nicht nur auf seine hohe Mittelalter-Affinität zurückzuführen, sondern mag auch wesentlich an dem stark kriselnden Verhältnis zu seinem Vater gelegen haben. Die persönlichen Erfahrungen überlagern hier die dynastisch-familiären Bande, welche sein Vater in der Kaiserpfalz zu Goslar noch herausstellte. Der Kronprinz nahm die Idee im Laufe des Jahres 1885 mehrfach auf, bis schließlich Bismarck – ähnlich der Diskussion um die Titulierung seines Vaters in Versailles – intervenierte und ein Machtwort sprach.⁷⁰⁶

Friedrich Wilhelms Interesse am Mittelalter sowie der Geschichte Preußens, zeigt sich ebenso im Jahr 1888. Wie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt wurde, unterstützte sein Vater die Restaurierung der Sebaldus-Kirche in Nürnberg nicht. Im März 1888, also nur einen Monat nach der Ablehnung der Finanzierung durch Wilhelm I., sagte Friedrich Wilhelm diese hingegen zu. Das preußische Außenministerium argumentierte ihm gegenüber, die Anfänge des Hohenzollerngeschlechts seien eng mit der Geschichte der Stadt verknüpft. In der Folge (und auf Anraten des Ministeriums) stellte Friedrich Wilhelm mit 20.000 Mark den doppelten Betrag zur Verfügung, den der bayerische Kronprinz bereitstellte. Dass er hiermit, wie Speitkamp spekuliert, Preußen als „engagierten und leistungsfähigen Kulturstaat präsentieren“⁷⁰⁷ wollte, mag zwar stimmen. Doch nicht nur das Ansehen Preußens in der Gegenwart wird ihm am Herzen gelegen haben. Die Repräsentation der preußischen Geschichte und vor allem der Hohenzollerndynastie dürfte (nach den Erkenntnissen der bisherigen Untersuchung) für das Engagement Friedrichs wohl mindestens genauso ausschlaggebend gewesen sein, wie die Überlegung, den aktuellen Staat als Kulturstaat darzustellen

⁷⁰⁴ Vgl. ebd., 194f.

⁷⁰⁵ Vgl. ebd., 192.

⁷⁰⁶ Vgl. ebd., 128.

⁷⁰⁷ Speitkamp 1996, 158.

und in Konkurrenz zu Bayern zu treten – beziehungsweise sich gegenüber dem südlichen Teil des Kaiserreiches in diesem Bereich als überlegen zu zeigen.

Anhand der bisherigen Untersuchung wurde klar ersichtlich, dass eine Einschätzung Friedrichs III. als ‚Antipol‘ zu Wilhelm I. zu kurz greift. Keineswegs war er ein selbstloser Mäzen und altruistischer Kunstförderer. Auch er stellte aus eigenen Motiven die positive Darstellung Preußens und der Hohenzollern sowie seiner selbst in den Vordergrund. Ein wesentlicher Unterschied zu seinem Vater besteht jedoch zweifellos darin, dass er eine um ein vielfaches größere persönliche Bindung und Beziehung zur Kunst hatte und ihr auch privat einen höheren Stellenwert einräumte. Friedrich Wilhelm förderte Kunst nicht *vornehmlich* aus Berechnung und Pragmatismus, sondern *ebenfalls* zu großen Teilen aus persönlichem Interesse und dem Hang zu Kunst. Auch wenn beide Hohenzollern somit in vielen Bereichen durchaus verschiedenen Umgang mit und zu den Bildenden Künsten pflegten, haben sie zumindest eine essenzielle Eigenschaft gemeinsam: Sie versuchten massiv und mit Nachdruck die Kunst(-politik) in ihrem Sinne zu lenken und dies alles stets ganz im Sinne des durchgängig zu beobachtenden, subjektiven Geschichtsbildes.

5.1.3 Wilhelm II.

Wilhelm II. versuchte noch stärker und offensichtlicher als seine beiden Vorgänger die Kunst unmittelbar zu beeinflussen und für politische Aussagen einzuspannen. Besonders seine teils sehr offensichtlichen (und manchmal eher unbeholfenen) Versuche der Einflussnahme, führten wohl zu dem vorherrschenden Bild der Nachwelt, er habe wenig Sachverstand besessen und sich mit wenig Sachkenntnis in vielerlei Kunstfragen eingemischt. Dieser Einschätzung ist bei näherer Betrachtung nicht haltbar, wie sich im vorliegenden Kapitel schnell herauskristallisiert wird. Ausgangspunkt hierfür ist Wilhelms eigene Aussage über sein Verständnis von Kunst und Mäzenatentum:

Ich bin immer der Meinung, daß reiche Leute mit ihrem Gelde etwas schaffen sollen, woran auch andere ihre Freude haben. Ich mache es nicht so wie viele andere Fürsten, die teure Kunstwerke sammeln und in ihren Schlössern verbergen. [...] Ich gebe mein Geld aus, um für mein Volk etwas zu schaffen und Kunstwerke hinzustellen, an denen es seine Freude hat!⁷⁰⁸

Während seiner Regierungszeit stiegen denn auch die Sammlungen der Gemäldegalerie, Skulpturenabteilung sowie des Kupferstichkabinetts in Berlin zu internationalem Rang auf. Nicht einmal ein Jahr nach seinem Amtsantritt verfügte der junge Monarch, dass Sondermittel aus dem Allerhöchsten Dispositionsfond bereitgestellt werden sollten, um eine Sammlung der frühen Werke Menzels zu ermöglichen.⁷⁰⁹ Wilhelm ist zwar durchaus als ein Liebhaber traditioneller Kunstrichtungen einzuordnen und sah Kunstwerke in erster Linie als erzieherisches Mittel sowie zur Verherrlichung der Hohenzollerndynastie und Preußens an – gleichzeitig besaß er jedoch auch ein hohes persönliches Interesse an Kunstthemen und zeichnete selber.⁷¹⁰ Hierbei klingen bereits verschiedene Elemente an, die auch auf seine beiden Vorgänger zutrafen – in der folgenden Betrachtung wird ganz in diesem Sinne ersichtlich, dass Wilhelm II. beim Thema ‚Kunst‘ wohl der komplexeste und vielschichtigste der drei Kaiser war.

Wilhelm II. zielte mit seiner Kunstpolitik, wie seine Vorgänger, nicht nur auf einen kleinen, elitären Kreis von Rezipienten ab, sondern hatte durchaus die große Masse der Bevölkerung im Blick. Der Kaiser hatte ebenfalls keinerlei Probleme damit, seine Vorstellung des Sinnes der Kunst explizit und offensiv zu formulieren: „Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken

⁷⁰⁸ Zitiert nach Lembke 1912/13, 262.

⁷⁰⁹ Vgl. Röhl 2001a, 1015.

⁷¹⁰ Vgl. Lehnert 1998, 69.

[...].“⁷¹¹ Hierbei traf er jedoch – und dieser Punkt darf nicht unterschätzt werden – den Kunstgeschmack des Großteils der Bevölkerung und agierte keineswegs gegen die künstlerischen Vorlieben der Mehrheit. So hält Uta Lehnert fest: „Gleichzeitig wird deutlich, daß der Kaiser nicht etwa der Führer auf dem Gebiet der Kunst gewesen ist, als der er sich gern darstellte. Er gab vielmehr weit verbreitete Ansichten wieder, die er dadurch sanktionierte.“⁷¹² Das oftmals in der Fachliteratur gelesene Urteil von Wilhelm II. als ‚Einzelkämpfer‘ gegen die ‚Auswüchse der Moderne‘ greift hier also zu kurz und stellt den Monarchen einseitig und in falschem Licht dar.⁷¹³

Denn auch wenn der Kaiser aufgrund seines (vermeintlichen) Reaktionismus oftmals heftig in die Schusslinie geriet, war er durchaus auf dem neuesten Stand in der Kunstdebatte: So benutzte er Fachtermini und ging auf viele aktuelle Diskussionsthemen ein. Zudem wird ihm der Großteil der Bevölkerung in vielen Teilen seiner Ansichten zugestimmt haben, ebenso wie selbst einige der avantgardistischen *Secessionisten*, insbesondere Max Liebermann.⁷¹⁴ Dennoch stellt Adolf Behne⁷¹⁵ im Jahr 1913 konsterniert fest, es sei nunmehr das Band zwischen der offiziellen, staatlichen und der „lebenden Kunst, soweit sie wirklich ‚Kunst‘ ist, vollends zerrissen“⁷¹⁶.

Wilhelm war jedoch nicht bloß ein ‚ewiggestriger‘ Verfechter von traditioneller Kunst und vehementer Feind der modernen Künste, sondern duldete die Förderung modernerer Kunst und Künstler:

Trotz seiner persönlichen Ablehnung moderner Kunstrichtungen duldete der Kaiser die amtliche Förderung der Moderne in den staatlichen Museen. Im Übrigen befand er sich mit seiner rückständigen Kunstanschauung zwar nicht im Einklang mit der Mehrheit der Gebildeten, gewiß aber in Übereinstimmung mit der Mehrheit der Öffentlichkeit, wie mit der Mehrheit des Parlaments.⁷¹⁷

Sein Blick auf die Kunst war zudem breit gefächert und beschränkte sich nicht nur auf das Deutsche Kaiserreich. Er ermöglichte – durch persönliche Unterstützung – archäologische Expeditionen nach Vorderasien, in die Türkei sowie nach Ägypten. Mehrere außereuropäische Kunstsammlungen, welche vor allem Werke aus dem islamischen und asiatischen Raum beinhalteten, wurden während seiner Regierungszeit eingerichtet.⁷¹⁸

⁷¹¹ Obst 2011, 244.

⁷¹² Lehnert 1998, 250.

⁷¹³ Vgl. hierzu Daweke 1986, 20f; Paret 1990, 198; Sieg 2004, 99; Förster 2009, 10f.

⁷¹⁴ Vgl. Lehnert 1998, 250; Kapitel 5.2.1 *Die Berliner Secession*.

⁷¹⁵ Adolf Behne (1885–1948) war ein deutscher Architekt und Publizist. Er ist in seinen Ansichten sowie seinem Wirken als ‚Gegner‘ Wilhelms II. einzuordnen und unterstützte beispielsweise die Maler des *Blauen Reiter*.

⁷¹⁶ Behne 1913, 584.

⁷¹⁷ Huber 1969, 341.

⁷¹⁸ Vgl. Röhl 2001a, 1015.

Da Wilhelm II. Kunst jedoch tendenziell eher als ein Mittel der ästhetischen Erziehung seines Volkes sah und viele moderne Künstler zumeist für eine kleine Klientel malten, favorisierte er die traditionelle Malerei – welche sich, wie bereits mehrfach beobachtet werden konnte, gerade in Form der Historienmalerei ausgezeichnet hierfür eignete. Mit seinem Kunstgeschmack entsprach er, wie nochmals betont werden muss, auch dem Großteil der Bevölkerung.⁷¹⁹ Avantgardistische Kunst hat diese Bezeichnung nämlich aus eben dem Grund inne: Sie ist ein Vorreiter und (noch) nicht in der breiten Masse akzeptiert. Neben der Malerei interessierte sich Wilhelm II. zudem sehr für die Denkmalkunst. Hierin sah er das Medium, mit welchem er einen möglichst großen Teil des Volkes am nachhaltigsten und unkompliziertesten in seinem Sinn erreichen konnte.⁷²⁰

Obwohl Wilhelm II. sich oftmals in die Einkäufe der Berliner Museen einmischte, befand sich nicht nur dem Staat und Kaiser genehme Kunst in den Ausstellungshallen. Das oben angeführte Zitat zeigt bereits exemplarisch, dass er die Förderung moderner Kunstrichtung nicht unterband. Die jeweiligen Direktoren nahmen so durchaus auch modernere Kunst in ihren Bestand auf und machten diese der Bevölkerung zugänglich.⁷²¹ An diese Stelle ist erneut eine feine Unterscheidung geboten: Besonders die zeitgenössische Kritik an der Kunstauffassung des Monarchen und seiner Einmischung in die Kunstpolitik darf im Umkehrschluss nicht *per se* als Zusage dieser Kritiker an die modernen Kunstrichtungen gesehen werden. Sie stellt in erster Linie Kritik an der Einflussnahme des Kaisers in die Kunstpolitik dar.⁷²²

Wilhelm wollte das Kaiserreich, seine Regentschaft sowie seine Vorfahren möglichst vorteilhaft dargestellt wissen – nicht nur dem eigenen Volk, sondern auch ausländischen Besuchern gegenüber – und den Untertanen bestimmte Denkmuster nahebringen. Denn „jedes politische System ist für seine Stabilität auf das Bekenntnis der Gesellschaft zu ihm angewiesen. Es benötigt eine bestimmte Identifikation mit denen, die als Inhaber der gesamtgesellschaftlichen Steuerungskompetenzen politische Macht haben und öffentliche Ordnung gestalten“⁷²³. Dieser Aspekt ist eminent wichtig für die Untersuchung. Besonders Kunstgegenstände können gut steuerbar, effektiv und nachhaltig Identifikation mit der Regierung schaffen. So kann der staatliche Auftraggeber selber festlegen, wie diese Identifikation aussehen soll. Die Vielfalt in der möglichen Darstellung lässt sich besonders augenscheinlich am Beispiel der Darstellung unterschiedlicher Monarchen darlegen:

⁷¹⁹ Vgl. Paret 1983, 129; Sieg 2004, 99; Bruch 2005, 388.

⁷²⁰ Vgl. Röhl 2001a, 1016f.

⁷²¹ Vgl. Mommsen 1994, 49.

⁷²² Vgl. ebd., 56f.

⁷²³ Blessing 1979, 185.

- Friedrich der Große erscheint auf den Menzel-Bildern als nahbarer Charakter.
- Wilhelm I. fungiert am Grabmal seiner Mutter als Platzhalter, um die eigenen Wünsche, Ängste und Gedanken des Betrachters auf ihn zu projizieren.
- Werner bildet Friedrich Wilhelm als gebildeten Mann von Welt in der Mitte einiger der klügsten Köpfe des Kaiserreiches ab.
- Wilhelm II. zeigt sich – ähnlich wie Wilhelm I. zu seiner Königskrönung – anlässlich der Eröffnung des Reichstags als unangefochtener Herrscher.

Es existieren selbstverständlich noch viele weitere Möglichkeiten zur Identifikationsstiftung wie auch Darstellungsweisen mit sehr unterschiedlichen Facetten und Schwerpunkten. Identifikation meint in diesem Zusammenhang nicht zwangsläufig, dass sich der Betrachter in der dargestellten Person selber wiederfindet. Ebenso kann er sich beispielsweise mit ihren Zielen und Taten identifizieren oder zu ihr aufblicken und so das wiederfinden, was er für sich selbst wünscht. Es existieren also viele Ebenen, um eine Identifikation zu schaffen, die allerdings alle eines gemeinsam haben: Sie zielen (mehr oder weniger subtil) darauf ab, ein bestimmtes Bild beim Betrachter zu implementieren.

Wilhelm II. hält am 18.12.1901, anlässlich der Enthüllung des letzten Denkmals auf der Berliner Siegesallee, eine Rede:

Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volke. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt!⁷²⁴

Diese (Selbst-)Beschreibung des kaiserlichen Kunstverständnisses bestätigt auch Werner, wenn er schreibt, „daß Er es als eine der vornehmsten Pflichten des Herrschers ansehe, in Seinen Landen die den Menschen veredelnde Kunst zu fördern und auf deren gesunde Entwicklung Sein Augenmerk zu richten“⁷²⁵. Der Monarch war hierbei durchaus engagiert und beispielsweise auch spontan

⁷²⁴ Obst 2011, 244.

Es handelt sich hierbei um einen Abschnitt aus der sogenannten *Rinnsteinrede*.

⁷²⁵ Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1903, 135.

bereit, bei Denkmalsenthüllungen, Brückeneinweihungen und anderen kulturellen Anlässen zu erscheinen.⁷²⁶ Auch bestimmte er in manchen Fällen die Aufstellungsorte von Denkmälern, wie beispielsweise des Reiterstandbilds Friedrichs III. am Deutschen Eck in Koblenz.⁷²⁷

Ganz in der ‚Tradition‘ seines Vaters griff also auch Wilhelm II. massiv in das Kunstgeschehen ein – oftmals, wenn Kunstwerke vermeintlich nicht den ihnen vorgesehenen pädagogischen Zweck erfüllten. So wurden beispielsweise die ersten Entwürfe für den Berliner Märchenbrunnen von ihm abgelehnt. Besonders aufgrund der im Park spielenden Kinder waren dem Kaiser zwei Punkte von gesteigerter Wichtigkeit: Zum einen musste das Ensemble für Kinder gut verständlich dargestellt sein; zum anderen sollte der poetische Hauch der deutschen Märchenwelt eingefangen werden. Da dies laut dem Kaiser in den vorgelegten Entwürfen nicht der Fall sei, löste er das Projekt in mehrere, kleine Gruppen auf (welche einzelne Episoden aus verschiedenen Märchen zeigten).⁷²⁸ An diesem Beispiel zeigt sich anschaulich, dass Wilhelm II. durchaus Sachverstand besaß und verschiedene Aspekte in seine Überlegungen einbezog.

In der oben zitierten *Rinnsteinrede* zeigt sich an anderer Stelle Wilhelms eher antiquiertes Verhältnis zum Kunstbetrieb. Er beantwortet die – rhetorisch von sich selbst gestellte – Frage, wie ein solch großes Projekt wie die Siegesallee verwirklicht werden konnte, obwohl so viele unterschiedliche Künstler hieran gearbeitet haben:

Ich hatte, als Ich an die Lösung dieser Frage herantrat, im Auge, wenn es Mir gelingen sollte, der Welt zu zeigen, daß das Günstigste für die Lösung einer künstlerischen Aufgabe nicht in der Berufung von Kommissionen, nicht in der Ausschreibung von allen möglichen Preisgerichten und Konkurrenzen besteht, sondern daß nach altbewährter Art, wie es in der klassischen Zeit und so auch später im Mittelalter gewesen, der direkte Verkehr des Auftraggebers mit dem Künstler die Gewähr bietet für eine günstige Gestaltung des Werkes und für ein gutes Gelingen der Aufgabe.⁷²⁹

Deutlich spricht er sich für eine direkte Kommunikation zwischen Auftraggeber und Künstler aus, ohne den (für ihn lästigen) Umweg über Kommissionen oder Ausschreibungen. Dies hat für den Auftraggeber nicht nur den Vorteil, dass er sich den Künstler seiner Wahl direkt und ohne Konzessionen aussuchen kann und genau weiß, was für ein Werk er zu erwarten hat. Er kann notfalls unmittelbar regulierend eingreifen und auf den Künstler einwirken. Im Falle einer Ausschreibung oder des Einsetzens einer Kommission hingegen gibt er das Heft des Handelns aus der Hand, seine Möglichkeiten den Künstler/Werkprozess zu steuern sind wesentlich beschränkter.⁷³⁰ Gleichzeitig

⁷²⁶ Vgl. Sieg 2004, 98.

⁷²⁷ Vgl. Röhl 2001a, 1016.

⁷²⁸ Vgl. Seidel 1907, 181.

⁷²⁹ Obst 2011, 241.

⁷³⁰ Wie beispielsweise die Episode Werners mit der Kommission beim Saarbrücker Rathauszyklus zeigte. Vgl. hierzu

gibt es bezüglich vieler Wünsche keinen schriftlichen Verkehr zwischen Kaiser und Künstler und somit auch keine Aufzeichnung der erteilten Befehle – Wilhelm II. gab seine Anweisungen vornehmlich mündlich an den Künstler weiter und erwartete absolute Diskretion.⁷³¹

Die Vorteile für den Auftraggeber bei einer direkten Kommunikation mit dem Künstler sind offensichtlich. Der Kunsthistoriker Paul Seidel stellt in diesem Sinne nach einer Auflistung verschiedenster kultureller und künstlerischer Betätigungsfelder fest: „[A]uch der kleinsten derartigen Aufgabe widmet der Kaiser eingehendes Interesse, instruierte am liebsten persönlich den ausführenden Künstler über Seine Wünsche, wenn Er nicht gar, wie es sehr häufig geschieht, einen selbstgefertigten Entwurf der Arbeit zugrunde legt.“⁷³² Die von Wilhelm II. präferierte Methode setzt ein gewisses Kunstverständnis beim Auftraggeber voraus – welches bei ihm, wie bereits gezeigt wurde und im Verlauf dieses Kapitels weiter ersichtlich wird, durchaus gegeben war.

Der Kaiser erfährt mit seinen Ansichten zur Kunst nicht nur Ablehnung. Die *Grenzboten* schreiben in Bezugnahme auf die *Rinnsteinrede* und moderne Kunst:

In diesem Hexensabbat tönt jetzt klar und scharf die Rede des Kaisers, wie ein Trompetensignal, das die sammeln soll, die noch mit klaren Augen gegen den Unsinn kämpfen, damit sie einen festen Damm gegen die Schlammflut bilden, die alles gesunde Kunstleben zu ersticken droht. [...] Die Worte, die der Kaiser gesprochen hat, sind nicht schöne Worte, die ein Handeln erst versprechen, sondern sie sind das Schlußwort einer in stiller Arbeit langsam geförderten That.⁷³³

Wilhelm II. zeigte kunstpolitisch ebenfalls taktisches Geschick und machte sich zunutze, dass viele Künstler untereinander zerstritten waren und um die Gunst des Kaisers buhlten. Der Monarch wusste diesen Umstand gekonnt auszunutzen und fasst im Februar des Jahres 1893 gegenüber seiner Mutter süffisant zusammen:

Die Kunstkreise sind alle mehr oder weniger in hitzige Rivalkämpfe entzündet. Begas ist mit Ihne wegen Großpapas Denkmal in Fehde. Calandrelli wird heruntergezogen, da sein Modell für Friedrich den ersten Kurfürsten angenommen worden ist. v. Heyden und Werner sind verfeindet. [...] Insgesamt eine schrecklich nette Familie.⁷³⁴

Auch die Deutsche Rundschau konsterniert im Sinne des Kaisers (noch zur Regierungszeit Wilhelms I.), dass die Kunst vom Staat und den Obrigkeiten gefördert werden sollte und zieht gar einen Vergleich mit dem französischen Nachbarn: „Ein großer Theil des Weltmarkts [...] bleibt uns damit

Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus*.

⁷³¹ Vgl. Lehnert 1998, 69f.

Dies mag auch einer der Gründe für das Missfallen der Kommission bezüglich des Wunsches Werners, ihr Gespräch schriftlich festzuhalten, sein. Vgl. hierzu Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus*.

⁷³² Seidel 1907, 255.

⁷³³ *Grenzboten* 1902, 553.

⁷³⁴ Zitiert nach Röhl 2001a, 989f.

verschlossen, während alle Welt den Franzosen zinsbar ist [...]. Und womit wurde der Grund gelegt? mit der Sorge für die große Kunst von Seiten des Staates, von Seiten der Herrscher, was dort ja dasselbe war.“⁷³⁵

Neben eindeutig einem Lager zuzuordnenden Meinungen, gab es auch gemäßigte Vertreter. Ferdinand Avenarius besaß in diesem Punkt eine sehr differenzierte Sichtweise: Er billigt dem Kaiser das Recht auf eigene Meinung und Kunstgeschmack zu, macht aber zugleich deutlich, dass es ein Fehler sei, „den Kaiser auch zum Kaiser der Kunst machen zu wollen“⁷³⁶. Die breite Öffentlichkeit und auch das private Umfeld des Kaisers stelle sich nicht genug gegen ihn, was zur Folge habe, dass vermeidbare ‚schlechte‘ Kunst- und Bauwerke errichtet wurden (was wiederum einen weiteren schönen Beleg für den *Königsmechanismus* darstellt).

Der Kaiser entwarf gerne selbst Zeichnungen, die er vom Historienmaler Hermann Knackfuß zur Ausführung bringen ließ. Avenarius empfand die Zusammenarbeit der beiden jedoch in solch „schwächerer Weise [...], daß es für uns nicht einzusehen war, weshalb die Meinung, sie rührten vom Kaiser selbst her, nicht in des Kaisers Interesse dementiert wurde“⁷³⁷. Offenbar teilten große Teile des Auslands diese Einschätzung. Wilhelm arbeitete zusammen mit Knackfuß eine Skizze mit dem Titel *Völker Europas, wahrt Eure heiligsten Güter*⁷³⁸ (Abb. 47) aus, welche später als Radierung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Der Erzengel Michael⁷³⁹ ist auf einer Klippe zu sehen. Hinter ihm befinden sich die Nationalallegorien der weiteren Völker Europas, über ihnen schwebt ein strahlendes Kreuz. Alle Figuren sind bewaffnet, Michael weist auf eine europäische anmutende Landschaft im Osten, in welcher Gewitterwolken und ein heran schwebender Buddha zu erkennen sind. Der Kaiser ließ die Radierung nach dem japanischen Sieg über China anfertigen und wünschte mit dem Bild öffentlichkeitswirksam auf die „Gefahr“ aus dem Osten aufmerksam zu machen.⁷⁴⁰ Dem russischen Zaren Nikolaus II. ließ er ein Blatt mit der Zeichnung sowie einer Erläuterung als Zeichen seiner „aufrichtigen Freundschaft“ überbringen. Der Zar telegraphierte

⁷³⁵ Rodenberg 1876, 134f.

⁷³⁶ Kunstwart XX.2, 451.

⁷³⁷ Kunstwart XV.1, 87.

⁷³⁸ Hermann Knackfuß: *Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter!*, 1895, Federlithographie, Liwadija-Palast, Ukraine.

⁷³⁹ Beim Erzengel Michael handelt es sich um den Schutzpatron der Deutschen.

⁷⁴⁰ Vgl. Brückmann 1999, 79.

Das Bild wurde später auf die im Jahr 1900 gehaltene, sogenannte *Hunnenrede* bezogen. Zu den verschiedenen Versionen und Veröffentlichungen der Rede vgl. Obst 2011, 201–209.

Für eine Interpretation und Untersuchung der verschiedenen Bedeutungsebenen der Rede vgl. Klein 2013, 164–177.

dem deutschen Kaiser am nächsten Tag seinen Dank für „the charming picture“.⁷⁴¹ In seinem Tagebuch vermerkte Nikolaus hingegen: „Empfang den Flügeladjutanten des Kaisers, Moltke, mit einem Brief und einer Gravur für mich vom langweiligen Herrn Wilhelm.“⁷⁴²

Noch in der Forschung des späten 20. Jahrhunderts wird konstatiert, dass „[...] so förderlich und z. T. sogar progressiv das ‚persönliche Regiment‘ Wilhelms II. in der Wissenschaftspolitik auch sein mochte, so fürchterlich war doch im allgemeinen sein Einfluß auf die Kunstpolitik“⁷⁴³. Weiterhin heißt es: „Kunstdilettantismus und Kunstdiktat gingen bei ihm oft spektakuläre Mischung ein.“⁷⁴⁴ Wilhelm II. wird bezüglich seiner Kunstpolitik überwiegend als ein ‚Despot‘ beschrieben, welcher sich viel und oft einmischte – aber wenig bis keinerlei Gespür für Kunst(-politik) habe.⁷⁴⁵ Besonders die *Rinnsteinrede* wird als vermeintlicher Beleg hierzu angeführt und Passagen zitiert, die lediglich Wilhelms reaktionären Ansichten des Kunstbetriebs und persönliche Meinungen zum Ausdruck bringen, wie beispielsweise: „[...] eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf Kunst nie werden“⁷⁴⁶. Argumente und Formulierungen, die auf eine Expertise des Monarchen in Kunstfragen schließen lassen, werden hingegen nicht oder nur wenig beachtet.

Kritik kam jedoch auch dahingehend auf, dass der Kaiser die deutsche Kunst nicht genug gegenüber anderen Ländern schütze und an dieser Stelle wiederum zu wenig in den Kunstbetrieb eingreife. Im Jahr 1897 wurde der Regierung vorgeworfen, dass sie die deutsche Kunst sowie den deutschen Kunstmarkt verderbe – und zwar, indem sie eine große Anzahl zollfreier Kunstimporte dulde. Auch internationale Ausstellungen und Preisvergaben an ausländische Künstler wurden kritisiert. Man müsse erkennen, dass es „eine vaterländische Ehrenpflicht ist, der deutschen Kunst die nötige Gunst zu erweisen, um sie zu großen Leistungen anzuspornen“⁷⁴⁷. Kaiser und Kultusministerium sahen in ihrem Vorgehen jedoch offenbar kein Problem, was der vermeintlich kompromisslosen und reaktionären Sicht, die ihnen oftmals unterstellt wird, widerspricht.

⁷⁴¹ Vgl. Röhl 2001a, 1009f.

⁷⁴² Zitiert nach Heresch 1992, 101.

Offenbar war Wilhelm II. ein häufiges und bevorzugtes Ziel des geheimen Spottes von Nikolaus II. in dessen Tagebuch. Vgl. ebd., 85.

⁷⁴³ Düwel 1983, 25.

⁷⁴⁴ Mai 2010, 290.

⁷⁴⁵ Wie bereits gesehen, werden Parallelen zur Sicht einiger Zeitgenossen und Wissenschaftler auf Werner sichtbar. Diesem wurde jedoch nicht der Kunstsachverstand *per se* abgesprochen, sondern ‚lediglich‘ jedwede Phantasie und schöpferische Kraft. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.1 *Die Schlossfassung*.

⁷⁴⁶ Vgl. Grenzboten 1902, 550f; Mai 2010, 292.

⁷⁴⁷ Reichsbote, 14. Februar 1897.

Gleichwohl der Kaiser in seiner Kunstauffassung durchaus als konservativ eingestuft werden muss, sind die harten und überwiegend negativen Urteile über ihn zu einseitig; denn diese Einschätzung trifft auch auf seine beiden Vorgänger zu. Auch die Einmischung in die Kunstpolitik, wurde bereits von seinem Vater lebhaft betrieben. Es wird das Bild eines Monarchen gezeichnet, der ohne Sachverstand blind jedwede neuere Kunstrichtung verteufelt und lediglich an ‚Althergebrachtem‘ Gefallen findet und hierbei jeglichen Sachverstand vermissen lässt. Dass die Sachlage wesentlich komplexer ist, wurde aufgezeigt. Die Argumente für eine differenzierte Bewertung lassen sich weiterführen.

Der Hang Wilhelms II. zur Kunst und seine künstlerische Ader zeigt sich in mehreren – von Paul Seidel tradierten – Aussagen: „Wäre ich nicht der Kaiser, so möchte ich Bildhauer sein.“⁷⁴⁸ „Ich kenne keine ‚Richtungen‘ in der Kunst, ich erkenne nur das wahrhaft Schöne, i.e. die Kunst.“⁷⁴⁹ Seidel schreibt weiterhin, „daß der Kaiser auf allen Gebieten der graphischen Künste [...] vollständig vertraut und unterrichtet ist und jedesmal fachmännische Instruktionen gab, wie der Auftrag ausgeführt werden soll“⁷⁵⁰. Doch auch mit neuen Medien und Innovationen machte sich der Monarch offenbar vertraut. So berichtet Seidel ebenfalls von des Kaisers Interesse, Farbaufnahmen zu machen:

Durch Vorträge der Fachleute, vor allem [...] von der technischen Hochschule in Charlottenburg, und durch Vorführung der betreffenden Versuche ist der Kaiser über die verschiedenen [...] Arbeiten auf diesem Gebiete völlig orientiert, und kein Fortschritt wird bekannt ohne daß der Kaiser Bericht darüber einfordert.⁷⁵¹

Trotz dieser Neugierde, präferierte Wilhelm dennoch vor allem traditionelle Malerei und Kunst; und hier besonders solche, die ihn und sein Geschlecht in angenehmem Licht darstellt. Sievers erinnert sich an Arbeiten im Kultusministerium und vor allem die Probleme bei der Anfertigung von Kaiserbildnissen: „Ferner bearbeitete der Fachreferent das unerfreuliche Thema der Staatsaufträge auf dem Gebiet von Malerei und Plastik. Als besonders prekär gehörte auch die Anfertigung von Kaiserbildnissen für Regierungsbauten und Behörden in dieses Gebiet.“⁷⁵² Wilhelm II. war kein glühender Anhänger und Verfechter neuer Kunstrichtungen und –stile und ein streitbarer Cha-

⁷⁴⁸ Seidel 1907, 22.

⁷⁴⁹ Ebd., 194.

⁷⁵⁰ Ebd., 212f.

⁷⁵¹ Ebd., 212ff.

⁷⁵² Sievers 1966, 235.

rakter. Episoden wie die oben beschriebene zeigen jedoch gleichzeitig weitere Facetten des Herrschers und zeichnen ein wesentlich detaillierteres Gesamtbild von ihm, als dies in vielen Untersuchungen der Fall ist.⁷⁵³

An dieser Stelle lohnt sich ein kleiner Exkurs zum ‚Hofmaler‘ der drei Kaiser, der ein wichtiges Bindeglied zwischen den Bildenden Künsten und der Politik war. Im Gegensatz zu Bismarck schaffte es Werner die Thronwechsel von 1888 unbeschadet zu überstehen und gerade unter Wilhelm II. den Höhepunkt seines Einflusses auf die deutsche Kunstwelt und -politik zu erreichen. So zählte er zu der ‚berühmtesten‘ Künstler-Kamarilla, welche Wilhelm II. beratend zur Seite stand. Bis in die späten 1890er-Jahre hatte Werner auf die Berliner Kunstszene einen immensen Einfluss, der fast bis ans Ende des Deutschen Kaiserreiches bestehen blieb. Es ist hierbei durchaus wichtig, sich nochmals in Erinnerung zu rufen, dass Werner zum Zeitpunkt der Kaiserproklamation erst 27 Jahre alt war. Er war also im Gegensatz zu vielen Kollegen, wie etwa Adolph Menzel, noch relativ jung und unerfahren, konnte aber während des Kaiserreiches den Höhepunkt seines Schaffens erreichen. Georg Brandes führt, neben einigen der bereits genannten Gründen, ein weiteres Argument an, warum gerade der junge Künstler nachträglich betrachtet, im Gegensatz zu den bereits profilierten, etablierten Malern, die perfekte Wahl für die bildliche Ausführung der Kaiserproklamation darstellte, welche den Geschmack der meisten Zeitgenossen gut traf:

Werner entsprach vortrefflich der nach der Reichsgründung herrschenden Stimmung in der Bevölkerung. Sie legte weniger Wert auf persönliche als auf nationale Anschauung und weniger auf die künstlerische und malerische Qualität als auf das monumentale Festhalten des historischen Moments.⁷⁵⁴

Durch die Eindrücke Brandes wird die weiter oben getätigte Aussage, Wilhelms II. Kunstgeschmack entspräche auch dem Kunstgeschmack des Großteils seines Volkes, bekräftigt. Anton von Werner seinerseits gelang es, sowohl zur Reichsgründung als auch in der Folgezeit während der Festigung des Staates und dem Streben nach einem Platz an der Sonne, den Nerv vieler Zeitgenossen zu treffen.

⁷⁵³ So geht beispielsweise Klaus Daweke besonders hart mit dem Kaiser ins Gericht und bescheinigt: „Wilhelms ‚persönliches Regiment‘ [...] war [...]h]insichtlich der Kunstführung schlichtweg Größenwahn“ und spricht von einem „Mißverhältnis Wilhelms II. zur Kunst seiner Zeit“ (Daweke 1986, 22f). Es steht außer Frage, dass Wilhelm II. bereits zu Lebzeiten ob seiner Eingriffe in Kunst und Kunstbetrieb massiv in der Kritik stand. Gerade seine kunstpolitische Einstellung passte jedoch hervorragend in ‚seine Zeit‘. Auch bei die Kunst betreffenden Diskussionen war er durchaus auf dem neuesten Stand – seine Ablehnung/Befremdung gegenüber modernen Kunstrichtungen hingegen ist nicht ihm eigen, sondern betrifft auch seine Vorgänger sowie einen großen Teil der Bevölkerung.

⁷⁵⁴ Christensen 1989, 20.

Seinem ‚ersten‘ einflussreichen Gönner, dem Großherzog von Baden, der ihn schließlich auch nach Frankreich einlud, begegnete Werner bereits vor der Kaiserproklamation. Durch den nachfolgenden Auftrag zur Herstellung des Proklamationsbildes lernte er schließlich auch die zu porträtierenden Offiziere und Fürsten kennen. Besonders zum Kronprinzen und zu dessen Gattin entwickelte er ein freundschaftliches Verhältnis, durch welches er bei Hofe eingeführt wurde und die kaiserliche Familie und deren Umfeld kennenlernte. Er stieg zum Hauptberater der kaiserlichen Familie in Kunstfragen auf und beeinflusste sie in vielerlei Hinsicht. So versäumte der Künstler es auch nicht, seinen langjährigen Gönner, Wilhelm I., nach dessen Tod lobend zu erwähnen:

Der mächtige Aufschwung, welchen Kunst und Kunstgewerbe in den letzten zwanzig Jahren genommen haben, die monumentalen Bauten und Kunstwerke, welche unter Kaiser Wilhelm's Regierung entstanden sind, sind lautredende Zeugen dafür, daß der grosse Monarch auch unter den eisernen Pflichten Seines hohen Amtes den Blick und das richtige Gefühl für die Bedeutung der Kunst und die idealeren Seiten unseres Daseins nicht verloren hat.⁷⁵⁵

Werner besaß großen Einfluss auf das Berliner Kunstleben und prägte es über mehrere Jahrzehnte maßgeblich mit: Er fungierte als Direktor der Königlichen Akademie der Künste in Berlin (1875), war Mitglied der preußischen Landeskunstkommission (1875) und der Vorsitzende des Vereins Berliner Künstler (1887–1895, 1899–1901 und 1906/7), womit auch der Hauptvorsitz der Berliner Sektion der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft einherging. Besonders während der Regentschaft Wilhelms II. war er also auf dem Zenit seiner Machtfülle. Gleichzeitig verspürte er während der 90er-Jahre verstärkten Gegenwind seiner Kritiker, was sich vor allem in den sogenannten *Munch-* und *Tschudi-Affären* zeigte.⁷⁵⁶ Hugo von Tschudi übernahm 1896 das Direktorat der Nationalgalerie in Berlin. Er kaufte eine große Anzahl von modernen Kunstwerken aus Frankreich und Deutschland an. Aufgrund von Platzmangel, wollte er die modernen französischen Künstler bevorzugen und die älteren deutschen Kunstwerke in ein höheres Geschoss verlegen. Der hierdurch aufkommende Streit ging so weit, dass er mehrfach im Landtag diskutiert wurde und schließlich auch Wilhelm II. persönlich intervenierte, weshalb an dieser Stelle wieder der Rückbezug auf den Kaiser genommen werden soll.

Der Monarch besuchte die Galerie im Jahr 1899. In seiner Begleitung befand sich unter anderem Werner. Diesem gab der ebenfalls anwesende Referent des preußischen Kultusministeriums, Ludwig Pallat, anschließend die Schuld dafür, dass der Kaiser gegenüber dem Ansinnen des Leiters der Galerie eine ablehnende Haltung einnahm:

Er [Der Kaiser] verhehlte dabei nicht seine Ablehnung der modernen, insbesondere der französischen

⁷⁵⁵ Werner 1896, 29.

⁷⁵⁶ Vgl. hierzu Kapitel 4.2.1 *Die Berliner Secession*.

Kunst, scheint sich aber nicht besonders scharf geäußert zu haben. Dagegen verbreiteten die Tschudi feindlich gesinnten Künstler, an ihrer Spitze Anton von Werner, ablehnendere Äußerungen des Kaisers, mit der Französelei müsse ein Ende gemacht werden, die Franzosen müßten wieder aus der Galerie heraus und ähnliches. Wenn der Kaiser so vielleicht auch nicht gesprochen hat, so scheinen ihn jene Kreise doch in ihrem Sinne beeinflußt zu haben.⁷⁵⁷

Diese Aussage ist ein weiteres Indiz für die Einflussnahme der Künstler auf Politik und Politiker. Auch rückt sie Wilhelm II. in ein gemäßigteres Licht und zeigt ihn, trotz seiner Ablehnung der modernen Kunst, als zumindest zeitweise eher besonnenen Kritiker. Die Kollegen und direkten Konkurrenten Tschudis und der modernen Künstler sind hingegen die ärgsten Kritiker modernerer, insbesondere ausländischer Kunstströmungen und beeinflussten laut dem Referenten den Monarchen massiv in ihrem Sinne. Der von Pallat gescholtene Künstler erinnerte sich aus dem Gedächtnis an die Gespräche zwischen dem Kaiser und Tschudi während des Rundgangs, welche die Abneigung des Kaisers unabhängig der ihn beratenden Künstler darstellt:

Herr von Tschudi erläuterte die Bilder. Zu Böcklin's Porträt mit dem Todtengerippe, v. Tsch.: daß nach Krankheit Böcklin's entstanden mit Anklängen an Todtentanz. Se.M.: Er sähe lieber an Stelle des Gerippes einen Genius od. Dgl. Se.M. verhehlte seine Abneigung gegen Böcklin nicht. Die Natur sähe nicht so aus, Er möge das Phantastische, Unwahre nicht [...]. Bei Ad. Menzel's ‚Eisenwalzwerk‘ Se.M. zu v. Tschudi: ‚Sehen Sie, das ist ächt und wahr, eine Verherrlichung der Arbeit, und nicht all das Schmutzige Verkommene und Widerliche, was die Modernen bei Darstellung der Arbeiter jetzt immer betonen.‘ [...] Von Liebermann u. F. v. Uhde wollte Se.M. nichts wissen [...] Bei Millet versuchte v.Tsch. Auf die Aufforderung Sr.M., ‚Nun erklären Sie mir mal, was Sie daran finden‘ Millet zu einer Art Rembrandt zu machen. Se.M.: ‚Nee, nee, dann wollen wir doch lieber den wirklichen Rembrandt.‘ Auch die anderen, wie Fragiaco, Segantini erregten bei Sr.M. Kopfschütteln und Widerspruch.⁷⁵⁸

Ob aus eigenem Antrieb oder auf Anraten seiner Vertrauten: Wilhelm II. nahm den Besuch zum Anlass, einen Erlass zu verabschieden. Dieser hatte zur Folge, dass alle Neuerwerbungen der Nationalgalerie der Erlaubnis des Kaisers bedurften und die Impressionisten an wenig prominenter Stelle in den zweiten Stock umgehängt wurden. Hiernach wagte die Tschudi vorgesetzte Behörde (trotz sehr großem Etat) es aus Angst vor der Missgunst des Kaisers nicht, einige Gemälde anzukaufen oder als Schenkung anzunehmen, da sie diese hierfür Wilhelm II. empfehlen – und dessen mögliche Missbilligung in Kauf nehmen – mußte.⁷⁵⁹ Ähnliches lässt sich bei den Statuen für die Siegesallee in Berlin beobachten: Jedes Modell musste vom Kaiser abgesegnet werden, bevor den Künstlern die Honorare ausgezahlt werden konnten/durften. Aufgrund dessen brachte keiner der

⁷⁵⁷ Zitiert nach Bartmann 1985, 217f.

⁷⁵⁸ Zitiert nach ebd., 217.

⁷⁵⁹ Vgl. Mommsen 1994, 55; Röhl 2001a, 1013f.

An dieser Stelle sei nochmals auf den bereits mehrfach erwähnten *Königsmechanismus* verwiesen.

Künstler den Mut auf, auch nur ein kleines Stück von den (zahlreichen) kaiserlichen Bestimmungen abzuweichen.⁷⁶⁰

Laut Christopher With ging der Erlass nicht unmittelbar auf seine Erfahrungen während des Besuchs zurück. So besuchte der Kaiser die Berliner Galerie in den frühen Monaten des Jahres 1899, fand jedoch keinen Grund zur Beanstandung. Sein Dekret erging erst einige Monate später, im August desselben Jahres. Dies sei eine Überraschung nach dieser langen Zeit gewesen und habe mit dem Einfluss einiger Künstler zu tun. With schränkt jedoch ein, dass es hierfür keinen gesicherten Beweis gäbe.⁷⁶¹ Es ist in jedem Fall anzunehmen, dass verschiedene Künstler Einfluss auf den Kaiser ausübten; sei es bereits während der Besichtigung oder in den kommenden Wochen und Monaten gewesen (oder zu beiden Gelegenheiten, was die wahrscheinlichste Option darstellen dürfte). Besonders die Künstler Ihne, Raschdorff, Schwechten, Salzmann, Bohrdt, Begas, Knackfuß – und natürlich allen voran Werner – hatten großen Einfluss auf das Urteil Wilhelms in Kunstfragen.⁷⁶² Man muss hierzu jedoch einschränkend sagen: Ohne eine gewisse (Ab-)Neigung seitens des Kaisers, wäre eine solche Entscheidung trotz aller Beeinflussungen eher schwer denkbar gewesen.

Tschudis Anstellung nach seiner Entlassung in Berlin, zeigt einmal mehr, dass sich das Hauptaugenmerk des Kaisers und seine Möglichkeiten der Einflussnahme vor allem auf die preußischen Gebiete richtete: Er wurde Museumschef in München.⁷⁶³ Dieser Fokus auf Berlin/preußische Gebiete war allerdings, wie ebenfalls erörtert wurde, nicht nur eine bewusste Entscheidung des Kaisers, sondern schlichte Realpolitik. Diese erfolgte aufgrund der teils sehr beschränkten Möglichkeiten des Monarchen – oder der ungünstigen Folgen für seine Interessen und Außendarstellung bei einer zwanghaften Durchsetzung – durch den Föderalismus der deutschen Staaten, welcher ihm oftmals nicht ermöglichte, effektiv in die Politik der anderen Bundesländer einzugreifen.

Dies wird insbesondere an einer Episode deutlich, bei welcher der Kaiser direkt in den bayerischen Kunstbetrieb eingriff. Im August des Jahres 1902 wurde von der Zentrumsparterie der Kultusetat um 100.000,- Mark, welche für den Ankauf von Kunstwerken vorgesehen waren, gestrichen. Auslöser hierfür war, dass der konservative Kultusminister Robert von Landmann aufgrund von Differenzen bezüglich der Frage des Schulbedarfsgesetzes von seinen liberalen Kollegen zum Rücktritt ge-

⁷⁶⁰ Vgl. ebd., 1020.

⁷⁶¹ Vgl. With 1986, 107.

⁷⁶² Vgl. Röhl 2001a, 1014.

⁷⁶³ Vgl. Mommsen 1994, 55; Nolte 2013, 204.

zwungen wurde. Dieser Streichung des Etats durch die Partei richtete sich vor allem als ‚Denkzettel‘ gegen den aktuellen Prinzregenten, Luitpold von Bayern. Wilhelm II. bot daraufhin Luitpold nicht nur an, den Betrag zu übernehmen, sondern echauffierte sich auch in der sogenannten *Swinemünder Depesche* über die Zweite Kammer und deren Undankbarkeit gegenüber dem Prinzregenten.

In der Folge entlud sich seitens der bayerischen Bevölkerung und Zentrumspartei ein Sturm der Entrüstung, da der Kaiser sich in inner-bayerische Angelegenheiten einmische.⁷⁶⁴ Hierdurch konnten die Sozialdemokraten einige neue Anhänger und Sympathisanten in der Bevölkerung gewinnen, so dass sogar die Tagespresse bat, der Kaiser möge sich künftig nicht mehr in den Parteikampf einmischen.⁷⁶⁵ Wilhelm II. unterbreitete dem Prinzregenten sein Angebot auf eigene Faust, ohne Rücksprache mit seinem Reichskanzler Bernhard Fürst von Bülow. Dass dieser Akt längerfristige Folgen hatte und auch von den eigenen Gefolgsleuten nicht goutiert wurde, zeigt ein Telegramm des Reichskanzlers an Martin Rucker Freiherr von Jenisch, datiert auf den 12.11.1908. Sechs Jahre nach dem Vorfall scheint nämlich zumindest Bülow den Vorfall noch nicht vergessen zu haben und nennt ihn in einer Reihe mit der *Hunnenrede* sowie den *Krupp-Reden* und deutet an, dass es noch viele weitere negative Beispiele gäbe, in denen der Kaiser (ihn) nicht um Rat gefragt hätte.⁷⁶⁶

Wesentlich feinfühlicher ging der Kaiser auf Anraten von Philipp Eulenburg hingegen im Jahr 1894 vor. Wilhelm II. wurde von Graf Schack die Sammlung seiner Galerie vermacht. Es gab viele Stimmen, die eine Verlegung der Sammlung in die Hauptstadt forderten. Eulenburg hingegen machte den Kaiser darauf aufmerksam, dass es große politische Vorteile hätte, die Sammlung in München zu belassen – allerdings in einem Sonderbau, welcher kaiserliches Eigentum sein sollte. So könne der Bevölkerung und auch den süddeutschen Fürsten jeden Tag vor Augen geführt werden, wem sie diese Spende zu verdanken habe.⁷⁶⁷ Der Kaiser befolgte den Rat seines Diplomaten:

Dieser den Münchener Künstlern und Bürgern sowohl als allen Deutschen liebgewordene Kunstschatz soll München erhalten bleiben. Möge Münchens Bevölkerung hieraus einen neuen Beweis Meiner Kaiserlichen Huld und Meines Interesses an ihrem Wohlergehen ersehen, ebenso wie Ich Mich freue, in Ihrer schönen Stadt ein Haus als Kaiserliches Wahrzeichen zu besitzen, in dessen Hallen ein jeder Anhänger der Kunst Mir willkommen sein soll.⁷⁶⁸

⁷⁶⁴ Vgl. Albrecht 2003, 404f.

⁷⁶⁵ Vgl. Canis 2013, 19.

⁷⁶⁶ Vgl. Winzen 2002, 235f.

⁷⁶⁷ Vgl. Röhl 2001a, 1016.

⁷⁶⁸ Seidel 1907, 144.

Wilhelm II. würden laut Eulenburg so nicht nur Dankbarkeit und Anerkennung gewiss sein: auch die Reichsidee würde gefördert und ein gewisser Druck auf Bayern ausgeübt werden – denn der Kaiser konnte jederzeit androhen, die Sammlung doch noch nach Berlin zu überführen. Die politischen Vorteile eines Verbleibs in München überwogen so deutlich den künstlerischen Nutzen der Sammlung in Berlin.⁷⁶⁹ Der Plan verfiel offenbar, wie Eulenburg bereits kurze Zeit später (in einem geheimen und zu verbrennenden Brief) an Bernhard von Bülow berichten konnte:

Die Affäre der Bildergalerie Schack verlief glänzend. S.M. war wahrhaftig großartig und kaufte ohne Augenzwinkern das Haus für 400.000 Mark. Nichts hat ihn im Süden populärer machen können als dieser Coup! Die partikularistisch-ultramontane Partei ist fassungslos über dieses *Kaiserhaus* in München.⁷⁷⁰

Nicht jeder dem Kaiser zugetragene Rat und jede seiner Entscheidungen musste also negative Folgen nach sich ziehen.

Wie zuvor dargestellt, machten viele Künstler, die in Opposition zum Kunstverständnis und der Kunstpolitik des Kaisers standen, Werner und die Wilhelm beratende Künstler-Kamarilla für den aus ihrer Sicht „schlechten Geschmack“ und die „falschen Entscheidungen“ des Monarchen verantwortlich. Zu nennen sind hier stellvertretend Muther, Olde und Corinth. Gerade Letzterer sparte nicht mit herber Kritik und unterstellte Wilhelm II. mit seiner Kunst- und Kulturpolitik lediglich den Zweck der Verherrlichung seiner Vorfahren zu verfolgen. Schlägt man in diversen Lexika den Begriff der Kulturpolitik nach, so ist im Endeffekt genau dies zu großen Teilen ihre Definition:

Kulturpolitik ist die Gesamtheit aller politischen Bestrebungen innerhalb eines Staates, besonders jedoch die Maßnahmen des Staates selbst, das kulturelle Selbstverständnis (kulturelle Identität) einer Nation oder Gesellschaft zu bewahren, kulturelle Produktion zu fördern [...]. Kulturpolitik korrespondiert mit Bemühungen, auf dem Wege über ein bestimmtes Verständnis von Kultur Grundvorstellungen ebenso wie Herrschaftsstrukturen zu erhalten.⁷⁷¹

Es ist somit zwar durchaus gerechtfertigt, dem Kaiser diesen Vorwurf zu machen, jedoch verfolgten auch die kritisierenden Künstler kunstpolitisch vornehmlich ihre Ziele und legten hierbei lediglich andere Schwerpunkte.

Zudem ging es Wilhelm II. nicht *nur* um die bloße Verherrlichung seiner Vorfahren. Eher verfolgte er, wenn es ihm angebracht erschien, ebenfalls eine nüchterne, leidenschaftslose Realpolitik, wie eine weitere Episode um die Restaurierung der Sebaldus-Kirche in Nürnberg aufzeigt: Im Mai 1889, also ein Jahr nach den Zuschüssen Friedrichs und des bayerischen Kronprinzen, bat die Gemeinde

⁷⁶⁹ Vgl. Röhl 1979, 1286f.

⁷⁷⁰ Ebd., 1301.

⁷⁷¹ Brockhaus 1990, 587f.

erneut um Geld. Diesmal riet das preußische Außenministerium dem Kaiser von einer Spende ab. Es argumentierte, auch der bayerische Kronprinz hätte diesmal kein Geld beigetragen. Der Monarch folgte diesem Rat und lehnte den Antrag ab. Wilhelm I. und Wilhelm II. entsprachen dem Ersuchen somit nicht, wohingegen Friedrich III. eine Geldsumme spendete

Hieraus zu folgern, Wilhelm I. und Wilhelm II. wären nur reaktionäre Kräfte gewesen, während Friedrich III. die Restaurierung mit Geldern unterstützte, ist allerdings zu kurz gedacht. So riet das preußische Außenministerium Friedrich ausdrücklich, den gewünschten Betrag im Hinblick auf die Spende und das Engagement des bayerischen Kronprinzen zu tätigen, während es seinem Vater sowie seinem Sohn explizit hiervon abriet. Friedrich sah durch seine Spende als zusätzlichen Nebeneffekt die Möglichkeit, die Geschichte seines Geschlechts hervorzuheben und zu glorifizieren – ein Vorwurf, der Wilhelm II. von den progressiven Künstlern gemacht wurde. Friedrichs Unterstützung geschah somit nicht aus reiner Wohltätigkeit und Liebe zur Kunst, sondern entstand aus dessen persönlicher Vorliebe für die Geschichte seiner Ahnen und politischem Kalkül.

Unter der Regentschaft Wilhelms II. sollte die Reichsdominanz künstlerisch gezeigt werden. Seine Kunstpolitik war teilweise von politischem Opportunismus geprägt und konzentrierte sich – auch in ihrer Förderung – vornehmlich auf die preußischen Gebiete. Dies wird vor allem im Jahr 1895 deutlich, als beschlossen wurde, dass preußische Projekte bei finanzieller Unterstützung den Vorrang erhalten sollen. Nichtpreußische Gemeinden waren demnach nicht zu unterstützen, außer es lägen ‚preußische Interessen‘ vor und es erscheine ratsam, den Kaiser als Schirmherr auch außerhalb Preußens positiv darzustellen.⁷⁷²

Das Bestreben Wilhelms II. waren nicht nur der Erhalt des Deutschen Kaiserreiches und die Festigung der Macht der Hohenzollern, sondern vor allem die Expansion beider Punkte. Wie bereits beschrieben wurde, war das Kaiserreich mittlerweile gefestigte Realität und es konnten neue Ziele in Angriff genommen werden. Dieses Streben zieht sich wie ein roter Faden durch sein Handeln, insbesondere auch in der Kunstpolitik. Es ist somit zu kurzgefasst, wenn noch in der neueren Forschung ‚jegliche Stetigkeit in der Verfolgung seiner Ziele‘⁷⁷³ vermisst wird. Zwar wurde auch in der vorliegenden Arbeit sein zeitweise zu erkennender Opportunismus aufgezeigt. Trotzdem lassen sich bestimmte Muster und Ziele feststellen. Denn Stetigkeit findet sich gerade in der Darstellung

⁷⁷² Vgl. Speitkamp 1996, 158.

Ein Beispiel hierfür liefert das oben beschriebene Vorgehen im Fall der Sammlung Schack aus München.

⁷⁷³ Mommsen 2005, 53.

der Hohenzoller als legitime Herrscher über das Deutsche Kaiserreich unter preußischer Führung und einem stetig steigenden Großmachtanspruch. Dies erklärt auch die große Verehrung für seinen Großvater, der die Deutschen Staaten durch militärische Erfolge einte und dessen Andenken der junge Herrscher besonders förderte. Wilhelm II. versuchte einen Dynastienkult zu generieren, der bis hin zu Friedrich dem Großen weit in die Vergangenheit reicht und in der Herrschaft seines Großvaters wie auch seiner eigenen kumuliert.⁷⁷⁴

Er griff im Gegensatz zu Wilhelm I. unter anderem so häufig regulierend in den Kunstbetrieb ein, da er sich in einer gänzlich anderen Situation wiederfand als sein(e) Vorfahre(n). So verfolgte vor allem Kronprinz Friedrich Wilhelm die Überhöhung des Hohenzollerngeschlechts sehr massiv. Er stand als Kronprinz jedoch nicht so stark im Fokus der Öffentlichkeit wie der Kaiser und agierte unter gänzlich anderen Voraussetzungen. Sowohl die außenpolitische als auch die innenpolitische Lage hatte sich bis zum Jahr 1888 verändert und ist wesentlich komplexer geworden. Als Wilhelm II. Kaiser wurde, war die Gründungseuphorie verflogen. Das Kaiserreich an sich war zwar gefestigt; viele Bürger waren dennoch (oder gerade aufgrund der friedvollen Phase) mit dem *Status quo* unzufrieden.

Der Monarch musste mit innenpolitischen Problemen an vielen Fronten kämpfen. Zum einen konnte der Rückbezug auf seinen Großvater an die damalige Aufbruchsstimmung von 1870/71 erinnern. Zum anderen konnte eine Legitimation seiner Politik – nicht nur des Kaiserreiches an sich, sondern im nächsten Schritt auch des Kaiserreiches als prädestinierten *global player* – erreicht werden. Es handelte sich somit vornehmlich um die bereits erwähnte, schlichte Real(-kunst-)politik und politisches Kalkül. Aus diesem Grund genießt auch Bismarck bei ihm (und der von ihm favorisierten/in Auftrag gegebenen Kunst) nicht mehr den hohen Stellenwert, den er noch wenige Jahre zuvor innehatte: Der Kanzler wurde als einer der Reichsgründer und -einer gesehen, als ‚Architekt‘ und ‚Schmied‘ des Deutschen Kaiserreiches.

Diese Verbindung hebt zwar die Verdienste Preußens hervor und erinnert gleichzeitig an die Gründerjahre. In gleichem Maße widerspricht es jedoch dem Ziel Wilhelms II., die Hohenzollern als die Protagonisten der Einheit darzustellen und sich selbst in der (dynastischen) Nachfolge seines Großvaters als Einer der Deutschen und siegreichen Feldherr über die verfeindeten Nationen. Zudem gingen die Ansichten der beiden Politiker, was die zukünftige Ausrichtung des Kaiserreiches betrifft, weit auseinander. Aus diesem Grunde war es nur folgerichtig, den (ehemaligen) Kanzler nicht

⁷⁷⁴ Vgl. Förster 2009, 19f.

nur politisch, sondern auch bildhaft ins Abseits zu stellen, wie in der *Eröffnung des Reichstags* zu sehen.

Dass sich die Zeiten gewandelt haben, zeigt gleichzeitig der Status Bismarcks, da auch der Reichskanzler – nicht zuletzt aufgrund der oben erwähnten außenpolitischen Probleme – in der öffentlichen Wahrnehmung nicht länger unangefochten war. Bereits ab 1885/6 kam es zu mehreren außenpolitischen Krisen. Das wiedererstarkte Frankreich und Russland drohten sich anzunähern, so dass die potenzielle Gefahr eines Zweifrontenkriegs wuchs. Zusätzliche Spannungen traten durch die *Bulgarische Krise* und hierdurch aufkommende, massive Streitigkeiten zwischen Österreich-Ungarn und Russland, auf. Dies gipfelte im faktischen Zerschlagen des Dreikaiserbundes. Die Bündnispolitik Bismarcks sowie des Kaiserreiches stand aufgrund der sich veränderten (welt-)politischen Lage vor wesentlich größeren und komplexeren Problemen und Herausforderungen als noch zur Zeit der Kaiserreichsgründung.

Es konnten in den vergangenen Kapiteln einige Gemeinsamkeiten aber auch Unterschiede in der Kunstpolitik sowie dem künstlerischen Verständnis der drei deutschen Kaiser herausgearbeitet werden. Diese werden an späterer Stelle noch einmal zusammengefasst und aufbereitet sowie im Zusammenhang zur der dieser Arbeit zugrunde liegenden Fragestellungen gesetzt.⁷⁷⁵ Zunächst werden jedoch weitere Protagonisten der Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich einer näheren Betrachtung unterzogen, um ein umfassenderes Bild des Komplexes zu erarbeiten.

⁷⁷⁵ Vgl. hierzu Kapitel 5.5 *Zwischenfazit*

5.2 Die Königliche Akademie der Künste in Berlin und der Verein Berliner Künstler

Die Monarchen konnten vor allem auf die Kunstpolitik und Maler in preußischen Gebieten einwirken. Sie hatten einen geographisch begrenzten Einfluss – und auch in Berlin und den preußischen Gebieten waren sie nicht allmächtig, sondern mussten durchaus mit einigen Beschränkungen und Kompromissen leben. Hierbei nahmen sie nicht nur gezielt Einfluss auf einzelne Künstler und Kunstwerke, sondern auch auf ganze Gruppen. Gerade diese waren für das Kunstleben im Deutschen Kaiserreich von großer Bedeutung, weshalb an dieser Stelle exemplarisch die großen Künstlervereinigungen in Berlin zur Zeit des Kaiserreiches einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

„Kunst“ besaß im Deutschen Kaiserreich durch fast alle Bevölkerungsschichten hindurch einen hohen Stellenwert. Besonders in den unmittelbar auf die Reichsgründung folgenden Jahren lässt sich ein erhöhtes Wachstum der ordentlichen Ausgaben für Wissenschaft und Kunst feststellen.⁷⁷⁶ Die großen Kunstakademien hatten im Gegensatz zu kleineren Vertretern meist ein eher „traditionelles“ Kunstverständnis und erhofften sich von der Reichsgründung

eine nationale und staatliche Präsenz und Repräsentanz mittels Kultur und Wissenschaft, die Kunst und Staat in ein engeres, von Gegenseitigkeit getragenes Verhältnis setzen und Verbindlichkeiten für ein mit hohem Enthusiasmus und neuen Aufgaben ausgestattetes Kunstschaffen setzen ließ. Akademie und Staatskunst, das bedeutete, schien zu bedeuten: hohe Kunst, monumentale Kunst, akademische Kunst.⁷⁷⁷

Das Berliner Kunstleben beherrschten vor allem zwei traditionelle Gruppierungen: die *Königliche Akademie der Künste* und der *Verein Berliner Künstler*, wobei die Akademie zunächst den etwas größeren Einfluss besaß. So richtete sie beispielsweise die jährliche Kunstaussstellung in Berlin aus. Während die Akademie schon im Jahr 1696 von Kurfürst Friedrich III. gegründet wurde, existierte der Verein erst seit 1841, erhielt jedoch bereits 1867 ein königliches Privileg. Dieses hatte zur Folge, dass Subventionen seitens der Regierung oder sogar aus dem Privatvermögen des Kaisers ausgestellt wurden. Gleichzeitig war bei bestimmten Fragen (wie etwa Satzungsänderungen) eine königliche oder ministerielle Zustimmung erforderlich. Zudem mussten die neuen Mitglieder später vom Kaiser bestätigt werden.⁷⁷⁸ Obwohl das Privileg also den Vorteil einer gesicherten Finanzierung für

⁷⁷⁶ Vgl. Feldenkirchen 1982, 40.

⁷⁷⁷ Mai 2010, 279.

⁷⁷⁸ Vgl. Ziegler 2004, 158.

Publikationen oder Ausstellungen brachte, war der Verein hiermit zwangsläufig stärker an die Regierung und ihr Wohlwollen gebunden – und somit weit anfälliger für etwaige Einflussnahmen. Ab dem Jahr 1892 war der Verein hinsichtlich der Salonveranstaltung gleichberechtigt mit der Akademie, was einen großen Mehrgewinn an Prestige und Möglichkeiten der kunstpolitischen Gestaltung mit sich brachte.

Dieser Einigung zur Gleichberechtigung ging ein langer Streit voraus, welcher einmal mehr die Wechselspiele von Kunst und Politik veranschaulicht. Wilhelm II. wollte dem von ihm geförderten Verein ursprünglich die führende Rolle im Kunstleben Berlins übertragen, was einen heftigen Streit mit der Akademie zur Folge hatte. Erst die Vermittlung Werners (welcher in beiden Institutionen großen Einfluss besaß) zwischen den verschiedenen Parteien ermöglichte eine Übereinkunft, die beide Institutionen gleichberechtigt nebeneinander bestehen ließ.⁷⁷⁹ Werners Einfluss auf den Monarchen wird, ebenso wie sein hoher Stellenwert im Berliner Kunstleben, an dieser Stelle besonders deutlich. Durch den Einsatz des Künstlers wurde eine zu große Konkurrenzsituation der beiden Institutionen sowie ein möglicher, offener Bruch verhindert, der massive Probleme und Feindseligkeiten nach sich gezogen und letztlich beiden Parteien geschadet hätte.⁷⁸⁰

Für Werner selbst stellte das oben erwähnte staatliche Patronage und die damit verbundene Abhängigkeit kein Problem dar, sondern war vielmehr eine Notwendigkeit. Eine Anlehnung an den Staat war von ihm durchaus gewünscht, da sie nicht nur Nachteile, sondern, neben den finanziellen Aufwendungen, ebenfalls einige weitere Vorteile mit sich brachte. Es zeigt sich außerdem, dass der Künstler sich seine eigenen Gedanken zu dem Thema macht, reflektiert und ihm durchaus bewusst war, dass der Staat (im Speziellen seine Oberhäupter) Kunstakademien zum Ausbau der eigenen Macht nutzte:

Perikles hat als Oberhaupt des athenischen Staates seine Fürsorge der Kunstpflege vielleicht aus persönlicher Freude an der Kunst, vielleicht auch aus politischen Rücksichten, um den Glanz seiner Stellung und des von ihm geleiteten Staates zu erhöhen, gewidmet, zweifellos hat er damit aber etwas geschaffen, was auch für die Aufgaben des modernen Staates als mustergiltig betrachtet werden kann. [...] Die staatliche Pflege der Kunst kann meines Erachtens keine andere Aufgabe haben, als die Pflege und Festhaltung des Schönheitsgedankens, etwa ähnlich so, wie eine internationale Kommission über die Sicherheit und Zweifellosigkeit des modernen Metermaasses wacht.⁷⁸¹

⁷⁷⁹ Vgl. Paret 1983, 17–26.

Kiaulehn hingegen spricht Werner jegliche Führungs- und Autoritätsqualitäten ab, indem er sagt: „Unter Anton von Werners Führung vergaß die Berliner Akademie für dreißig Jahre, was eigentlich Kunst ist. Es waren die fetten dreißig Jahre zwischen 1870 und 1900 [...]. Jetzt hätte die Akademie einen Direktor haben müssen, dessen Autorität imstande gewesen wäre, den Goldstrom richtig auf die Mühlen der Kunst zu führen.“ Kiaulehn 1997, 294f.

⁷⁸⁰ Vgl. Paret 1983, 61.

⁷⁸¹ Werner 1896, 42.

Werner seinerseits profitierte stark von Akademie und Verein: Er wurde im Jahr 1887 zum Vorsitzenden des Vereins Berliner Künstler gewählt.⁷⁸² Auch in der Königlichen Akademie der Künste war er tonangebend. Bereits 1875 stieg der Künstler zum Direktor der Hochschule für Bildende Künste auf.⁷⁸³ Nicht nur die Fülle an Machtpositionen – auch das junge Alter, in welchem Werner diese Führungsstellungen erlangte, wurde von seinen Kritikern negativ hervorgehoben. Fontane konstatiert im Entwurf eines Briefes (datiert auf Mai 1876) an Friedrich Hitzig, den Präsidenten der Akademie: „Es dient sich schlecht mit sechsundfünfzig unter einem jugendlichen Herrn von zweiunddreißig. [...] Können Sie nun wirklich glauben, daß ich es für gut befunden hätte, vor Herrn v. W. wie vor einer aufgehenden kronprinzlichen Sonne zu liebdienern?“⁷⁸⁴

Im Jahr 1892 stellte der Staat für die verschiedenen Berliner Salons eine neue Ausstellungshalle zur Verfügung. Diese konnte mehrere tausend Kunstwerke fassen. Sie war in ihrer Nutzung jedoch an die Bedingung geknüpft, dass sämtliche Satzungen und Programme der stattfindenden Salons von der Regierung genehmigt werden mussten.⁷⁸⁵ Johannes Sievers sah das staatliche Patronage und die staatliche Kunstpflege im Gegensatz zu Werner äußerst kritisch: „Im Grunde war die ganze staatliche Kunstpflege ‚Zwangvolle Plage! Müh‘ ohne Zweck!“, um mit Richard Wagner zu reden [...].“⁷⁸⁶

In seiner Rolle als König von Preußen stiftete der Kaiser persönlich die zu vergebenden Preise, inklusive dreier großer und sechs kleiner goldenet Medaillen. Die hieraus folgende Abhängigkeit von der preußischen Regierung hält folgerichtig auch Kultusminister Robert Bosse – mit wesentlich positiverer Konnotation als Sievers – in einem Brief an Wilhelm II. fest: „Immerhin wird sich die Staatsregierung einer gewissen Einwirkung und Fürsorge nicht entschlagen können. Wenn vom Staate Grund und Boden und die Gebäude dargeliehen werden [...].“⁷⁸⁷ Der Jury kam eher eine beratende Rolle zu. Deren Vorschläge wurden zwar meist kommentarlos vom Kaiser angenommen – die finale Entscheidung traf im Zweifel de facto jedoch nicht die Jury, sondern der Monarch.⁷⁸⁸ In diesem Zusammenhang ist erneut auf den *Königsmechanismus* zu verweisen.

⁷⁸² Vgl. Paret 1983, 24.

⁷⁸³ Vgl. Lammel 1995, 144.

⁷⁸⁴ Vgl. ebd., 144.

⁷⁸⁵ Vgl. Paret 1983, 34.

⁷⁸⁶ Sievers 1966, 236.

⁷⁸⁷ Zitiert nach Paret 1983, 35.

⁷⁸⁸ Vgl. ebd., 36ff.

Dennoch wurde in der Verleihung die Jury nicht durchgehend ignoriert oder ‚überstimmt‘, sondern durchaus Wert auf ihre Meinung gelegt: Bosse reichte im Jahr 1897 eine Empfehlung der Jury des Salons weiter, in der empfohlen wurde, Max Liebermann mit einer Goldmedaille auszuzeichnen. Dieser Ernennung stimmte der Kaiser, obwohl der Künstler den Impressionisten zuzurechnen war, ohne weiteren Kommentar zu. Es wurden also nicht nur dem Staat und Kaiser vermeintlich genehme, ‚traditionelle‘ Künstler ausgezeichnet, sondern der Regent honorierte auch eher als ‚avantgardistisch‘ einzuordnende Künstler.⁷⁸⁹

Im nächsten Jahr gehörte wiederum Liebermann selbst der Jury an, welche dieses Mal eine kleine Goldmedaille an Käthe Kollwitz verleihen wollte. Offenbar war diese Nominierung dem Kultusminister nicht genehm, so dass er seine starken Bedenken gegenüber dem Kaiser ausdrückte. Die von Kollwitz eingereichten Radierungen und Lithographien hatten einen Weberaufstand⁷⁹⁰ zum Thema. Hieran verdeutlicht sich einmal mehr die politische Tragweite zeitgenössischer Kunst (auch abseits von Ereignisbildern) – und den Umgang mit ihr seitens der Regierung im Kaiserreich: Bosse argumentierte, dass die Nominierung der Serie zwar aus künstlerischer Sicht durchaus gerechtfertigt sei, die staatliche Anerkennung aufgrund der Wahl des Sujets jedoch verweigert werden müsse. Dies würde allerdings, wie er ausdrücklich betonte, negative Kommentare in der, gegenüber solchen Eingriffen durchaus sensiblen, Presse nach sich ziehen. Der Kaiser kam, trotz der zu erwartenden schlechten Presse, dennoch der Empfehlung seines Kultusministers nach und verabschiedete einen Erlass, der die Verleihung an Kollwitz verhinderte. Anhand dieser Episode zeigt sich einmal mehr der Partikularismus im deutschen Kunstleben und der begrenzte Einfluss des Kaisers in bestimmten Gebieten: Auf Liebermanns Betreiben hin, bekam Käthe Kollwitz schließlich eine Medaille in Dresden verliehen, wo Wilhelms Erlass keine Gültigkeit hatte.⁷⁹¹

⁷⁸⁹ Wobei Liebermann keineswegs als oppositioneller Künstler zu bezeichnen ist. Durch seine Mitgliedschaft (und Präsidentschaft) in der *Secession* fiel er jedoch nicht in das Raster der vom Kaiser bevorzugten Künstler. Vgl. hierzu Kapitel 5.2.1 *Die Berliner Secession*.

Liebermann kann jedoch als ein spezieller Fall der *Secessionisten* gesehen werden. Johannes Sievers schreibt in seinen Erinnerungen über die Zusammensetzung der Landeskunstkommission: „[Z]u ihnen kam noch eine Anzahl bildender Künstler, die meist Lehrstellen an den Hochschulen bekleideten, sofern sie nicht der aufs Höchste verdächtigen ‚Sezession‘ angehörten. Bei Liebermann war freilich damit eine Ausnahme gemacht worden, aber für Slevogt, Corinth, Klimsch, Kolbe oder Gaul war kein Platz in diesem Gremium.“ Sievers 1966, 235f.

⁷⁹⁰ Es wird bewusst nicht von ‚dem‘ Weberaufstand gesprochen, da Kollwitz keinen historischen Weberaufstand als Vorbild nahm, sondern einen fiktiven Weberaufstand der Gegenwart abbildete – was den Werken eine weitaus größere Brisanz bescherte.

⁷⁹¹ Vgl. zum Unterschied von (Möglichkeiten der) Einflussnahme des Kaisers auf preußische Gebiete und die anderen deutschen Staaten Mommsen 1994, 48ff.

Die großen Kunstakademien/-vereine hatten in Berlin und den preußischen Gebieten starken Einfluss auf den künstlerischen Betrieb sowie das öffentliche Ausstellungswesen. Ebenso hatten Kaiser und Regierung wiederum ein hohes Maß an Einfluss auf die Akademien und Vereine – und somit wiederum auf den künstlerischen Betrieb sowie das öffentliche Ausstellungswesen. Die Bedeutung von Ereignisbildern und Historienmalerei, gerade während des Deutschen Kaiserreiches, sowie die Einflussnahme der Politik auf den Kunstbetrieb, werden exemplarisch am Beispiel des sich verändernden Stellenwerts der Berliner Akademie deutlich. Während sie noch in den Gründungsjahren des Kaiserreiches ihren künstlerischen und organisatorischen Tiefpunkt erlebte, sollte sie in der Folgezeit eine bedeutende Rolle im neuen Staat einnehmen und eine Renaissance erfahren: Ab dem Jahr 1875 wurden Reformen eingeführt, die die Position der Akademie stärkten und sie zur führenden Institution zur Verbreitung staatlicher Kunstpolitik machen.⁷⁹² Ein Jahr später ‚warnt‘, bereits ganz im Sinne von Staat und Akademie, die *Deutsche Rundschau* vor der Förderung vermeintlich niederer Gattungen als der Historienmalerei, denn diese könnten „Kunst leicht in einer sehr bedenklichen Weise sich selbst Zweck“⁷⁹³ werden lassen. An dieser Stelle wird deshalb ergänzend hierzu eine weitere Gruppierung in die Untersuchung aufgenommen, die einen Gegenentwurf zu den traditionellen Künstlervereinigungen darstellt und vor allem die modernen Künste fördert: Die *Berliner Secession*.

⁷⁹² Vgl. Kulhoff 1990, 30.

⁷⁹³ Rodenberg 1876, 139.

5.2.1 Die Berliner Secession

Bisher wurden in der vorliegenden Arbeit vor allem Ereignisbilder oder Bilder zu historischen Ereignissen untersucht. Nachfolgend werden exemplarisch ebenfalls einige andere, für die Thematik wichtige Kunstrichtungen in die Untersuchung miteinbezogen. Denn gerade die Auseinandersetzung zwischen den etablierten, traditionalistischen Künstlervereinigungen und den neu aufkommenden, avantgardistischen *Secessionen* barg einiges an Konfliktpotenzial und gibt weitere Einblicke in die Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich. Die Zeitgenossen sahen in ihnen zumeist einen Aufprall zweier gegensätzlicher Welten: alt gegen jung,⁷⁹⁴ Tradition gegen Avantgarde, staatliches Protektorat gegen freie Kunst.⁷⁹⁵ Kunst und Politik erfahren hier zugleich ein Zusammenspiel als auch ein Gegeneinanderwirken. So waren die Vertreter von Staat und traditioneller Kunst sich einig, dass im ‚Interesse der Kunst‘ – also im Sinne der Beibehaltung des Monopols wie auch der Deutungshoheit hinsichtlich einer ‚Kunsterziehung‘ der Bevölkerung – sowohl gegen den Impressionismus als auch den Zusammenschluss moderner Künstler in den *Secessionen* vorgegangen werden müsse.⁷⁹⁶

Die *Secessionen*, Zusammenschlüsse moderner Künstler, können als Gegenentwurf zu den eher traditionell eingestellten Kunstvereinen und -akademien gesehen werden. Im Jahr 1896 beschreibt Georg Fuchs die (Münchener) *Secession* wie folgt:

Kunst um der Kunst, Malerei um der Malerei willen (...). Die Secession bedeutet, ästhetisch begriffen: Trennung der reinkünstlerischen Malerei von den in Bildern redenden, erzählenden, mitteilenden, geistreichelnden Lehrern der Welt- und Kirchengeschichte, von den patriotistischen Volksrednern und populären Romanciers, Anekdotensammlern, Predigern und Possenreißern, von den rührseligen Volksstücken und jeglicher bildlichen Gestaltung, die etwas anderes wollte, als sich selbst.⁷⁹⁷

Erst zwei Jahre später, am 2. Mai 1898, gründete sich die *Berliner Secession*. Das Kaiserreich befand sich also bereits in seiner ‚expansiven‘ Phase und hatte seine Gründerjahre sowie die Zeit der Festigung erfolgreich abgeschlossen.

Bereits im Jahr 1891 begannen die Verwerfungen in der Berliner Kunstwelt offensichtlich zu werden, die letztendlich in der Gründung der *Berliner Secession* münden sollten. Der Konflikt entlud

⁷⁹⁴ Eine Unterscheidung, die hinfällig ist, da sowohl die *Secession(en)* als auch die Salons und Akademien sowohl jüngere als auch ältere Künstler in ihren Reihen hatten. Liebermann, erster Vorsitzender der *Berliner Secession*, war nur vier Jahre jünger als sein Pendant Anton von Werner. Ein entscheidender Unterschied der Vereinigungen war hingegen, dass die *Secession* auch Frauen als ordentliche Mitglieder in ihre Reihen aufnahm. Vgl. Paret 1983, 93.

⁷⁹⁵ Vgl. ebd., 58.

⁷⁹⁶ Vgl. Mai 2010, 292.

⁷⁹⁷ Fuchs 1896, 902.

sich anlässlich der Großen internationalen Kunstausstellung in Berlin. Hier gab es eine Abteilung für norwegische Künstler. Die Bilder des Malers Edvard Munchs wurden jedoch von der Kommission des Vereins abgelehnt. Daraufhin schloss sich, aus Protest über die Behandlung des Kollegen, im Februar des Folgejahres eine Gruppe von Künstlern unter der Führung von Max Liebermann und Franz Skarbina zusammen und stellte noch im Frühjahr des Jahres 1892 als *Die Vereinigung der XI*⁷⁹⁸ aus. Die Künstler verließen jedoch nicht den Verein Berliner Künstler und besuchten immer noch die ab 1893 stattfindende *Große Berliner Kunstausstellung*, wenngleich sie einen Gegenentwurf hierzu ausrichteten.⁷⁹⁹

Den Auslöser für die Planung dieser Konkurrenzveranstaltung, lieferte wiederum ein Zwischenfall mit Edvard Munch. Im November 1892 wurde eine seiner Ausstellungen vom Verein geschlossen. Ein Mitglied der Kommission kannte Munchs Werke. Auf seine Empfehlung hin lud der Verein den norwegischen Künstler zunächst ein, um im Ehrensaal des Vereinshauses auszustellen. Munch hängte seine Bilder selbst auf – als der Verein jedoch die Gemälde und Zeichnungen sah, war er entsetzt und bat seinen Vorsitzenden, Anton von Werner, die Ausstellung umgehend wieder zu schließen. Da der Vorsitzende laut Vereinssatzung dies jedoch nicht allein entscheiden konnte, wurde eine Generalversammlung einberufen, auf der die Schließung bestimmt wurde. In der Abstimmung werden die Differenzen auch innerhalb des Vereins offensichtlich, denn sie war keineswegs eindeutig. Lediglich eine knappe Mehrheit von 120 gegen 103 Stimmen votierte für den Antrag. Einige Mitglieder verließen anschließend gar aus lauter Empörung die Halle und planten eine eigene Künstlervereinigung zu gründen (ohne jedoch den Verein zu verlassen).⁸⁰⁰

Die Vereinigung der XI plante in der Folge eine Ausstellung in Konkurrenz zur *Großen Berliner Kunstausstellung*, welche sie die *Freie Berliner Kunstausstellung 1893* nannte. Hieran nahm auch die befreundete *Münchener Secession* teil. Dass für manche Künstler wohl nicht nur künstlerische, sondern auch persönliche Gründe ausschlaggebend für die Teilnahme an der Vereinigung waren,

⁷⁹⁸ Zunächst nannte sich die Gruppierung, dem Anlass der Gründung entsprechend, ‚Freie Vereinigung zur Veranstaltung von künstlerischen Ausstellungen‘. Bei den Gründern handelte es sich um Jacob Alberts, Hans Herrmann, Ludwig von Hofmann, Walter Leistikow, George Mosson, Konrad Alexander Müller-Kurzwelly, Hugo Schnars-Alquist, Friedrich Stahl, Hugo Vogel. Diese neun bemühten sich um einen Beitritt der bekannten Künstler Max Liebermann und Franz Skarbina. Die Gruppe bestand bis zur Gründung der *Berliner Secession* im Jahr 1898 und wurde umgangssprachlich *Die Elf* genannt.

⁷⁹⁹ Die Große Berliner Kunstausstellung löste die von der Akademie seit mehr als hundert Jahren geleiteten *Akademi-schen Kunstausstellungen* ab und wurde gleichberechtigt von Akademie und Verein geführt. Auch Düsseldorfer Künstler durften an der Leitung mitwirken.

⁸⁰⁰ Vgl. Paret 1983, 79ff.

zeigt das Beispiel des jüngsten Mitglieds: Walter Leistikow⁸⁰¹. Er immatrikulierte 1883 an der Berliner Hochschule für die Bildenden Künste. Bereits nach einem Semester musste er diese aber wieder verlassen – aufgrund vermeintlich unzureichender Begabung. Leiter der Hochschule war zu diesem Zeitpunkt Anton von Werner. Leistikow scheint diese Zurückweisung nur schlecht verkraftet zu haben, wie sein Freund und Biograph Franz Heinrich Louis Corinth⁸⁰², welcher ebenfalls als Maler aktiv war, zu berichten weiß:

Interessant ist aber, wie diese akademische ‚Entgleisung‘ durch sein ganzes Leben als roter Faden durchgegangen ist, denn immer wieder suchte dieser absolut ehrliche Künstler, der frei von jeder Titelherrlichkeit war, mit der Akademie anzubinden, um später akademische Titelschmückungen als Beweise früherer Unzulänglichkeiten in Beurteilung seines Könnens seitens der Lehrer vorführen zu können. Deshalb freute es ihn, als er Kgl. pr. Professor wurde und deshalb empfand er es als schmerzlich, daß er es nie erreichen konnte, Mitglied derselben Akademie zu werden, die ihn verworfen hatte. Auch sein späterer Federkrieg gegen Anton von Werner ist wohl darauf zurückzuführen. Bis in die letzten Jahre sah er in ihm den mit viel Macht und viel Lust aufgerüsteten Antichrist, ‚auf Erd ist nicht seinesgleichen‘.⁸⁰³

Auf die Zurückweisung eines Bildes⁸⁰⁴ von Leistikow seitens des Vereins, diesmal zur Kunstausstellung im Jahr 1898, soll schließlich die Gründung der *Berliner Secession* als ein Zusammenschluss von insgesamt 65 Künstlern zurückgehen.⁸⁰⁵

Impressionistische Kunstwerke waren im Kaiserreich bereits vor der Gründung der Secessionen oder der *Vereinigung der XI* bekannt: Bereits 1882 gelangten Bilder französischer Impressionisten nach Berlin. Ein russischer Privatmann kaufte einige Gemälde an und stellte sie in seinen Räumen aus. Brandes beschreibt die Reaktionen der ansässigen Künstler als durchweg negativ.⁸⁰⁶ Er führt weiter aus: „Der künstlerische Abstand zwischen Paris und Berlin ist so groß, daß vorher kein einziger der hier anwesenden 40 Maler ein impressionistisches Bild gesehen hat.“⁸⁰⁷ Dennoch studierten einige der Künstler nach dem anfänglichen ‚Schock‘ die Aquarelle.

⁸⁰¹ Walter Leistikow (1865-1908) war ein Maler und Grafiker des deutschen Impressionismus.

⁸⁰² Corinth (1858–1925) zählte zu den einflussreichsten deutschen Impressionisten.

⁸⁰³ Corinth 1910, 12f.

⁸⁰⁴ Es handelte sich hierbei um ein Landschaftsgemälde. Eine moderne Ansicht des Grunewaldsees sagte dem Kaiser nicht zu, Leistikow habe „den ganzen Grunewald versaut“. Vgl. Clark 2007, 645. Laut Paret stritt der Monarch zudem „ungnädig jegliche Naturwahrheit ab“. Paret 1983, 70.

Viktor Zobel hebt im Kunstwart hingegen gerade Leistikows Talent hervor: „Von den eigentlichen Secessionisten ist jedenfalls Leistikow derjenige, der am meisten zu geben hat. In seinen Landschaften ist mit sicherem Griff das Charakteristische der Gegend erfaßt [...]“. Kunstwart XV.2, 276.

⁸⁰⁵ Der Vorstand hatte weitreichende Machtbefugnisse, die es ihm ermöglichten, Aufnahmebewerbungen ohne Angabe von Gründen im Alleingang abzulehnen.

⁸⁰⁶ Vgl. Christensen 1989, 556ff.

⁸⁰⁷ Ebd., 558.

Nach der Gründung der *Berliner Secession* dauerte es zwölf Jahre, bis ihr staatliche Förderungen genehmigt wurden, während die *Münchner Secession* und (in Österreich-Ungarn) die *Wiener Secession* fast seit ihrer Gründung staatliche Zuschüsse erhielten. Im Gegensatz zu den südlichen Staaten wurde in Preußen die ‚revolutionäre‘ Kunst als potentieller politischer Gefahrenherd gesehen. Umso erstaunlicher mutet es an, dass die *Wiener Secession* eine relativ stilistische Einheit ausmachte. Sie sah in ihrer Kunst eine soziale Aufgabe, um so eine Gemeinschaft zwischen Künstlern und Nichtkünstlern zu schaffen, während solche Züge bei ihren Berliner Kollegen nahezu völlig fehlten.⁸⁰⁸ In Berlin fühlten sich jedoch insbesondere die Akademie und der Verein aber auch die Regierung – aus verschiedensten Gründen, welche im Verlauf dieses Kapitels zutage treten werden – von der *Secession* bedroht.

Vor allem Liebermann suchte hingegen keine Konfrontation mit dem Staat. Vielmehr wählte er einen Weg des Dialogs und der Kompromisse: Er wollte den Staat mit der modernen Kunst ausöhnen und ihr so einen Platz in den offiziellen Institutionen verschaffen. Hierin kann einer der Gründe für seine Teilnahme an der *Vereinigung der XI* gesehen werden. Sie meinte nicht eindeutig Opposition (vor allem im politischen Sinne), sondern war als Organisation angedacht, mit deren Hilfe moderne Kunst ein Forum erhalten und gedeihen konnte.⁸⁰⁹

So bestand die Ausstellungskommission zum Salon im Jahr 1899 unter anderem aus einem Regierungsvertreter⁸¹⁰, einigen Delegierten aus Düsseldorf und jeweils sechs Mitgliedern, die vom Verein und der Akademie bestimmt wurden. Eines der, von der Akademie eingesetzten, Kommissionsmitglieder war Max Liebermann. Der Künstler nutzte die Chance, um ein Schreiben bei der Kommission einzureichen. Hierin bat er darum, der *Secession* im Rahmen der Ausstellung einen eigenen Raum zur Verfügung zu stellen. Dieser sollte autark geführt werden, mit eigener Jury und Ausstellungskommission. Als Präzedenzfall wurden die exklusiven Rechte der Düsseldorfer Maler angeführt.⁸¹¹

Der Antrag wurde einige Wochen später von der Kommission beraten. Mittlerweile war die Forderung von einem auf acht Räume angestiegen, was der *Secession* (gemessen an den Mitgliederzahlen) wesentlich mehr Raum eingeräumt hätte, als den Düsseldorfer Kollegen zugestanden wurde. Der

⁸⁰⁸ Vgl. Paret 1983, 60f.

⁸⁰⁹ Vgl. ebd., 78.

⁸¹⁰ Namentlich Erich Müller, dem Leiter der Unterabteilung für Schöne Künste im Kultusministerium.

⁸¹¹ Welche diese Privilegien aufgrund der engen Verbandelung der Düsseldorfer Malerschule mit Preußen und den Berliner Kollegen bezogen. Im Jahr 1819 wurde die Düsseldorfer Kunstakademie nach der Eingliederung in das Königreich Preußen durch König Friedrich Wilhelm II. als *Königlich Preußische Akademie* neu gegründet.

Antrag wurde in der Folge abgelehnt, zumal er der *Secession* nach Sicht der Veranstalter zu viel Entscheidungsfreiheit gewährt hätte. Liebermann kam der Kommission daraufhin entgegen und orientierte sich wiederum an den Rechten der Düsseldorfer. Eine ‚Vorjury‘ aus Mitgliedern der *Secession*, welche der eigentlichen Jury Vorschläge unterbreiten sollte, erfragte eine kleinere Anzahl eigener Räume sowie eine eigene Hängekommission. Diese Anfrage wurde schließlich mit neun zu sechs Stimmen bewilligt. Einer der Zustimmenden war Erich Müller, allerdings nannte er zwei Bedingungen: Die der *Secession* bereitgestellten Räume dürften nicht als solche bezeichnet werden und die allgemeine Hängekommission müsse auch für die ‚Secessionsräume‘ gelten, damit diese sich in den Gesamtcharakter einordnen können.⁸¹²

Doch Anton von Werner legte sein Veto gegen diese Entscheidung ein. Er schrieb mehrere Briefe, welche auch in diversen Zeitungen gedruckt wurden.⁸¹³ Hierin prangerte er an, dass besondere Rechte für eine kleine Gruppe eine nicht zu rechtfertigende Ungerechtigkeit gegenüber der Mehrheit der Bürger (und auch Künstler) darstelle und der Kaiser dies nicht dulden würde. Die *Secession* wolle einen bewussten Bruch mit Akademie und Verein herbeiführen, indem sie ihren Mitgliedern verbiete im Salon auszustellen und stattdessen eigene Räume beantrage. Eine eigene Ausstellung sei zudem unnötig, da auch in den regulären Räumen Bilder der betreffenden Künstler ausgestellt würden und sogar Preise gewannen, wie Liebermanns Medaillen beweisen. Er appellierte an die Gleichheit aller Künstler, ein Argument, das in der breiten Masse der Bevölkerung auf fruchtbaren Boden fiel.

Wilhelm unterstützte Werner in seiner Sichtweise, so dass die Empfehlung Müllers hinfällig wurde. Die Folgen dieser Entscheidung waren drastisch. Es kam hierdurch zu eben dem Ereignis, welches Werner in seinem Appell thematisierte: zum Bruch mit den etablierten Institutionen. Die ‚Secessionsmitglieder‘ verließen geschlossen den Verein.⁸¹⁴ An diesem Beispiel zeigt sich deutlich: Die *Secession* war ursprünglich keinesfalls eine oppositionelle Vereinigung, sondern suchte zunächst vielmehr den Anschluss an den Staat und die traditionelleren Gruppierungen. Erst die Interventionen der etablierten Kunstrichtungsvertreter und offizieller Stellen trieben sie in eine solche Rolle.

Der oben erwähnten Angst der Öffentlichkeit, deutsche Künstler würden vernachlässigt und ausländische Künstler zu sehr gefördert, konnte durch den Eingriff seitens Werner sowie der Regierung effektiv entgegengewirkt werden. Denn die breite Öffentlichkeit verband die *Secession* tatsächlich

⁸¹² Vgl. Müller an Bosse, 12. Dezember 1898. ZstA Merseburg, Kultusministerium, Bericht 76 ve, Sekt. 1, Abt. iv, Teil IV, Nr. 9, III, 6; 201–204.

⁸¹³ Vgl. Der Reichsbote vom 10. Dezember 1898; Berliner Tageblatt vom 16. Januar 1899.

⁸¹⁴ Vgl. Paret 1983, 98.

vor allem mit dem Impressionismus, welcher in Frankreich entstand. Seit der Amtsübernahme durch Wilhelm II. war das Verhältnis zum Nachbarn erneut sehr angespannt. So schreibt der Kunstwart im Jahr 1902 über die *Berliner Secessionisten*: „Ihre Technik ist auf fremdem Boden gewachsen und dem deutschen Wesen auch innerlich fremd geblieben [...]“. ⁸¹⁵ Mit ihrer Entscheidung gegen die Gruppierung konnten Kaiser, Regierung und der Verein demonstrieren, dass ihnen am ‚Wohl‘ der deutschen Kunst und Künstler sehr wohl gelegen war – ebenso wie an ‚deutscher Lebensweise‘ und Tradition. Die *Secession* argumentiert im Jahr 1899 interessanterweise ähnlich national orientiert wie die offiziellen Stellen, wenn sie in ihrem Katalog zur ersten eigenen Ausstellung schreibt: „Wir führen nur eine kleine Anzahl von Werken dem Beschauer vor, und nur solche, die von deutschen Künstlern herrühren. Denn wir sind der Überzeugung, daß die massenhafte Anhäufung von Kunst ebenso sehr gegen das Interesse des Publikums wie das der Kunst selbst verstößt.“ ⁸¹⁶

Es handelt sich bei der *Secession* also nicht grundsätzlich um eine rein avantgardistische und progressive Vereinigung, deren Ziel es war, die (Kunst-)Welt auf den Kopf zu stellen und komplett mit den traditionellen Institutionen zu brechen. Auch in ihr lassen sich durchaus ‚konservative‘ Denkweisen und -muster finden. Im Gegensatz zu Akademie und Verein war sie jedoch ungleich offener für verschiedenste Künstler und Kunstrichtungen. ⁸¹⁷ Eine Konkurrenzsituation gegenüber Akademie und Verein war also durchaus gegeben. Die Mitglieder der *Secession* verpflichteten sich beispielsweise, nicht im jährlichen Salon auszustellen. Wie groß die Differenzen nach den Geschehnissen von 1899 waren, zeigt folgendes Beispiel: Als das Vorstandsmitglied Ludwig Dettmann im Jahr 1900 dennoch dort ausstellte, bewerteten seine Kollegen dies als ‚Verrat an ihrer Sache‘, so dass der Künstler die *Secession* verlassen musste. ⁸¹⁸ Es gab auch in der *Secession* radikalere Stimmen; besonders Leistikow plädierte wohl für einen kompletten Bruch mit den etablierten Institutionen.

Dass Liebermanns Pläne, die *Secession* mit Regierung und etablierten Kunstinstitutionen zu versöhnen, zum Scheitern verurteilt waren, zeigt die Auswahl der Jury für den Salon im darauffolgenden Jahr. Die *Secessionisten* Max Liebermann, Oskar Frenzel und Richard Friese waren als Gewinner der großen Goldmedaille eigentlich dazu berechtigt, einen Platz in der Jury einzunehmen. Bosse erklärte jedoch in einem Brief an den Chef des Civil-Cabinetts, Hermann von Lucanus, dass

⁸¹⁵ Kunstwart XV.2, 275.

⁸¹⁶ Cassirer 1899, 13f.

⁸¹⁷ Vgl. Mommsen 1994, 52.

⁸¹⁸ Vgl. Paret 1983, 93.

von diesen Dreien keine Vorschläge zur Auszeichnung von Künstlern zu erwarten seien, da ihre Vereinigung am diesjährigen Salon nicht teilnehmen würde.⁸¹⁹ Als Lucanus daraufhin Werner hierzu befragte, tritt das im vorangegangenen Kapitel thematisierte, staatliche Patronage zutage. Werner antwortete nämlich, dass die drei fraglichen Künstler der Jury gar nicht angehören *könnten*: Die Verleihung der Medaillen sei dem Kaiser vorbehalten und somit auch das Recht, die Preisrichter auszuwählen. Der Monarch teilte die Einschätzung Werners, wie Lucanus drei Tage später berichtet.⁸²⁰

Während vor allem Werner und Wilhelm II. den Bruch und die Abgrenzung zur *Secession* betrieben, sah Bosse die Sache wesentlich nüchterner. Zwar war auch ihm die Problematik bewusst, dass die *Secession* aus Protest nicht am Salon teilnehmen, jedoch Jurymitglieder stellen würde. Er versuchte jedoch zu deeskalieren und hoffte, dass die betreffenden Künstler diesen Widerspruch selbst bemerken und von sich aus zurücktreten würden. Denn der Großteil der (gemäßigten) Berliner Künstler sah die Trennung nur als Momentaufnahme und erwartete, dass die *Secessionisten* bald wieder im Salon ausstellen und Anschluss suchen würden.⁸²¹ Sollten die drei Künstler jedoch auf Verfügung des Kaisers aus dem Komitee entfernt werden, so Bosse, würde der Konflikt weiter verschärft werden und sowohl die Künstler als auch die Presse (welche vor zwei Jahren noch Werners Vorstoß unterstützte) auf diese Einmischung von oben negativ reagieren. Das Risiko sei zu groß, zumal die drei Künstler in der betreffenden Jury immer in der Minderheit wären und somit keine ernsthafte Gefahr darstellen würden.⁸²² Der Kaiser folgte diesem Rat jedoch nicht und schloss die drei Künstler von der Jury aus – was die zu erwartende schlechte Presse und Aufregung unter der Berliner Künstlerschaft mit sich brachte, welche die Gräben zwischen den Parteien weiter vertieften.

Zwar liefen schon vor dem Bruch mit den institutionellen Organisationen Bestrebungen eigene Räumlichkeiten zu erwerben, um Werke der *Secessions*-Künstler ausstellen zu können, allerdings wurde diese Notwendigkeit durch die vorangegangenen Vorfälle akut. Da die *Secession* keine staatliche Förderung erhielt und auch kein geeignetes Gebäude fand, war sie gezwungen selbst zu bauen. Der Bau wurde von den Künstlern zu Teilen aus eigener Tasche finanziert. Da das Geld dennoch

⁸¹⁹ Vgl. Bosse an Lucanus, 3. März 1899. ZstA Merseburg, Königliches Geheimes Civil-Cabinet, Rep. 2.2.1., Nr. 20564, 213f.

⁸²⁰ Vgl. Lucanus an Werner, 17. Mai 1899. ZstA Merseburg, Königliches Geheimes Civil-Cabinet, Rep. 2.2.1., Nr. 20564, 217.

⁸²¹ Tatsächlich waren die Grenzen zwischen den Gruppierungen nicht in Stein gemeißelt und einige Künstler wechselten durchaus zur jeweils anderen Gruppe. Beispielhaft hierfür mag Frenzel stehen: Als Gründungsmitglied der *Secession*, trat er hier im Jahr 1902 wieder aus und schloss sich bis zu seinem Tod der Akademie an.

⁸²² Vgl. Bosse an Wilhelm II., 4. Juni 1899, ZstA Merseburg, Königliches Geheimes Civil-Cabinet, Rep. 2.2.1., Nr. 20564, 218–222.

nicht ausreichte, war die *Secession* auf Geldgeber angewiesen. Hugo von Tschudi war einer der Hauptförderer und stellte Kontakte zu weiteren Gönnern her, was sein ohnehin gespanntes Verhältnis zum Kaiser noch weiter beschädigte.⁸²³ Nach einigen Problemen wurde im Jahr 1899 schließlich in der Charlottenburger Kantstraße eine kleine Galerie eröffnet, in welcher 330 Gemälde und Zeichnungen sowie 50 Skulpturen ausgestellt wurden.

Gleich die erste Ausstellung war ein voller Erfolg. Unter den über 2.000 Gästen befand sich sogar Max Konec, der Vorsitzende des Salons, welcher immer noch hoffte, Verein und Akademie mit der *Secession* zu versöhnen. In der Presse wurde ausführlich und zum Großteil positiv über die Ausstellung berichtet.⁸²⁴ Obwohl der Kaiser seine Missbilligung ausdrückte, griff der *Königsmechanismus* diesmal nicht: Höhere Beamte und auch mehrere Personen aus dem engeren Umfeld des Kaisers statteten der Galerie einen Besuch ab. Reichskanzler Hohenlohe war voll des Lobes über die Ausstellung. Loyal gegenüber den Wünschen des Kaisers war augenscheinlich der Berliner Stadtkommandant: er verbot seinen Soldaten, das Gebäude in Uniform zu besuchen. Dieser Befehl schürte die Begeisterung für die *Secession* jedoch nur, die sich durch ihre erzwungene Emanzipation immer mehr als avantgardistischer Gegenentwurf zur traditionellen, staatlichen Kunst etablierte.⁸²⁵ Sie repräsentierte und präferierte nicht *eine* Kunstrichtung, sondern schloss im Gegenteil keinerlei Genre aus. Die *Secession* strebte keine Trennung vom restlichen Kunstbetrieb an. Sie versuchte vielmehr (sich) zu integrieren, wodurch sie für viele verschiedene Geschmäcker etwas Passendes bot.⁸²⁶

Es wurde beschrieben, dass die *Secessionisten* zumeist keine politische Revolte anstrebten und politisch kritische Aussagen in ihrer Kunst und ihrem Wirken weitestgehend vermieden. Dies traf auf den Großteil der Mitglieder zu, dennoch gab es einige wenige Ausnahmen: Künstler, die durchaus bewusst politische Aussagen in ihrer Kunst trafen, wie etwa Eduard Thönys. Diese waren jedoch ganz klar in der Minderheit. Die Ablehnung seitens des Kaisers und Werners kann somit nicht direkt aus politischen Aussagen in den Werken der *Secession* abgeleitet werden oder gar in umstürzlerischen Aktionen der *Secessionisten*. Vielmehr missfiel vor allem Werner wohl die Spaltung der Kunstvereine sowie in erster Linie die aufkommende Konkurrenz durch eine in seinen Augen ‚niedere‘ Kunstgattung. Dem Kaiser wird hingegen nicht gefallen haben, dass die *Secession* sich aus

⁸²³ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

⁸²⁴ Generell wurden die Befürchtungen der offiziellen/politischen Vertreter in der breiten Öffentlichkeit immer weniger beachtet. Vgl. Mommsen 1994, 53.

⁸²⁵ Vgl. Paret 1983, 123.

⁸²⁶ Vgl. Mommsen 1994, 50.

dem Salon zurückzog, der schließlich offizielle Unterstützung durch den Staat erfuhr und dessen Schirmherr Wilhelm selbst war. Dass diese Probleme zu einem großen Teil jedoch hausgemacht waren und die *Secession* zunächst durchaus Anschluss an den Staat suchte, wurde gezeigt. Vor allem das eher traditionelle Kunstbild und eigene Interessen des Monarchen sowie seines ‚Hofmalers‘ und der etablierten Vereinigungen verhinderten eine Annäherung der verschiedenen Parteien. Differenziert muss daher der folgende Ausspruch diskutiert werden: „Die neue Kunst entsteht ohne das Reich.“⁸²⁷ Gemeinhin war es in den preußischen Gebieten nicht üblich, keinen Anschluss an den Staat zu suchen/wünschen. Die Regierung sah hierin deshalb eine bewusste Entscheidung gegen den Staat, auch wenn die *Secessionisten* (wie das Beispiel Liebermann veranschaulicht) nichts gegen offizielle Förderungen einzuwenden gehabt hätten und weder im Konflikt mit dem Salon noch mit den etablierten Vereinen oder gar dem preußischen Staat stehen wollten. In erster Linie hatte sie der Streit mit den traditionellen Vereinigungen, insbesondere der Disput um die Ausstellungen im Salon, zu dem Schritt erwogen, eine eigene Vereinigung zu gründen.⁸²⁸ Die neue Kunst entstand und entwickelte sich so tatsächlich ohne den Staat – der Impuls hierzu kam allerdings von staatlicher Seite.

Das „persönliche Regiment“ und die „einseitige Einflußnahme“ der preußischen Staatsbehörden veranlasste im Jahr 1904 schließlich sogar das Parlament dazu, deutliche Kritik an der staatlichen Beeinflussung zu üben. Ausschlaggebend hierfür war das Zurückziehen eines Entschlusses bezüglich der Ausstellung über zeitgenössische deutsche Kunst in St. Louis. Zunächst sollte die Auswahl der auszustellenden Kunstwerke einer unabhängigen Jury überlassen werden, statt wie bisher der im Jahr 1856 gegründeten Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, welche vor allem für eine akademische, institutionalisierte Kunst eintrat. Diese Entscheidung wurde später wieder zurückgenommen, was direkt auf Bestrebungen Anton von Werners (und höchstwahrscheinlich Wilhelm II.) zurückzuführen ist; eine Einmischung, die den Ärger des Parlaments erweckte und die *Secessionisten* dazu bewog, ihre Teilnahme abzusagen.⁸²⁹

Trotz seiner Abneigung gegenüber *Secession* und moderner Kunst, äußert sich Werner in seinen Ansprachen zur Preisverleihung im Jahr 1889 und ebenso im Folgejahr durchaus differenziert über moderne Kunstwerke. Er verteufelt sie nicht nur, wenngleich er sie etwas abschätzig als *Kuriosa*

⁸²⁷ Löhneysen 1976, 112.

⁸²⁸ Vgl. Paret 1983, 127.

⁸²⁹ Vgl. Mommsen 1994, 54.

abtut.⁸³⁰ Möglich, dass dies aus einer Position der Stärke heraus geschah: die *Berliner Secession* war noch nicht gegründet und moderne Kunst bildete zu diesem Zeitpunkt (noch) keine wirkliche Gefahr und Konkurrenz für die traditionellen Kunstvereine und Akademien. Vielleicht hielt Werner die modernen Strömungen auch lediglich für Modeerscheinungen, welche nach einiger Zeit von anderen Entwicklungen abgelöst würden; im Gegensatz zu den traditionellen und bewährten Kunst-richten: „Denn solche Strömungen unterliegen zweifellos dem Wechsel der Zeit und der Mode, während die Bestimmung der Kunst und der ewige Begriff des Schönen und Wahren keinerlei Schwankungen betreffs der Grundanschauungen darüber unterworfen ist.“⁸³¹

⁸³⁰ Vgl. Werner 1896, 42–46 und 50f.

⁸³¹ Ebd., 50.

5.3 Der Einfluss des Künstlers – Moltkes 90. Geburtstag

An dieser Stelle soll noch einmal verdeutlicht werden, wie groß der Einfluss Werners auf wichtige gesellschaftliche Ereignisse und deren Betrachtung von Seiten der Nachwelt wirklich war. Bereits während der Anfertigung der Proklamationsbilder beklagte Werner die Probleme, eine Zeremonie künstlerisch umzusetzen. Vor allem einen länger andauernden Akt auf einen Moment zu zentrieren birgt wie aufgezeigt wurde große potenzielle Problemquellen. Mit steigendem Einfluss, versuchte er wie bereits mehrfach beschrieben wurde, auch seinerseits vermehrt Einfluss auf derlei wichtige Ereignisse zu nehmen, damit sie seiner Vorstellung einer perfekten Vorlage für ein Ereignisbild entsprachen.

Zeigen Werke zu politischen Begebenheiten jedoch allein schon durch den Akt selbst großen Einfluss seitens der Politik auf die Arbeit des Künstlers, verhält sich dies bei der Feier zu *Moltkes 90. Geburtstag*⁸³² (Abb. 48) gänzlich anders. Wilhelm II. persönlich beauftragte Werner mit der Anfertigung eines Gemäldes zu diesem Anlass. Der Künstler lenkt das Ereignis und inszeniert es bereits vorab um eine passende und ‚angemessene‘ Abbildung als Memoria für die Nachwelt anfertigen zu können – ähnlich wie er bereits bei der Abschlusssitzung des Berliner Kongresses verfuhr; aufgrund des privateren Charakters von Moltkes Geburtstagsfeier jedoch mit wesentlich umfangreicheren Möglichkeiten. Um ein Kunstwerk ganz nach seinen Vorstellungen anzufertigen griff Werner stark in das protokollarische Programm der Feier ein, um nichts dem Zufall zu überlassen, wie seine *Erinnerungen* belegen:

Ich begab mich deshalb zum General Graf Waldersee, [...] um zu hören, welche Vorkehrungen er getroffen, und das Weitere mit ihm zu vereinbaren. Die Herstellung einer etwas festlichen Dekoration des nüchternen großen Saales wurde auf meinen Vorschlag dem Architekten Hoffacker übertragen. Aus den weiteren Dispositionen des Grafen Waldersee ergab sich, daß er die fünf Generalinspektoren der Armee, den Reichskanzler, die Kommandierenden Generale, den Admiral und den Kriegsminister, die zu der Feier eingeladen waren, mit dem Rücken gegen die Fensterfront aufzustellen gedachte, so daß ihre Gesichter vollkommen im Schatten lagen und eine Porträtdarstellung damit nahezu unmöglich wurde. Ich machte Graf Waldersee hierauf aufmerksam und schlug ihm vor, aus einer der nächsten Kasernen 30 Mann zu beordern, mit denen eine Probeaufstellung gemacht werden könne. [...] Da es dunkles Oktoberwetter war, hatte ich angeordnet, daß die Gaskronen im Saale während der Feier angezündet werden sollten.⁸³³

⁸³² Anton von Werner: Moltkes 90. Geburtstag (26. Oktober 1890), 1896, Öl auf Leinwand, 320 x 497 cm, ehemals Hohenzollernmuseum im Schloss Monbijou, Berlin (Kriegsverlust).

⁸³³ Werner 1913, 585f.

In den Zeitungen wird die Ausgestaltung des Saals hervorgehoben, so zum Beispiel im *Elsterthal-Boten*: „Der große Saal im Generalstabsgebäude war würdig dekoriert. Zwischen mächtigen Pflanzengruppen und mächtigen Draperien erhoben sich die Büsten der drei Kaiser, die Saalwände und Säulen waren mit Flaggen und Wappen dekoriert.“⁸³⁴ Die Kaiserbüsten sind auf Werners Gemälde nicht zu sehen, die anderen genannten Elemente lassen sich jedoch durchaus wiederfinden.⁸³⁵ Eine Möglichkeit wäre schließlich gewesen, diese gemäß dem Protokoll durchzuführen und etwaige Änderungen später hinzuzufügen, wie bewiesenermaßen auch bei der Kaiserproklamation und anderen Ereignissen vorgegangen wurde. Dadurch, dass ein Augenblick des Ereignisses abgebildet wird und nicht das gesamte Ereignis, würde dieses Vorgehen kaum Probleme bereiten.

Die Bedeutung einer offiziellen Kaiserkrönung – und Werners unbedeutende Stellung als noch relativ unbekannter Künstler – ermöglichte es dem Künstler damals nicht, in diesem (oder irgendeinem) Maße Einfluss auf das *Procedere* zu nehmen. Bei einer vergleichsweise kleinen Feier, welche zwar auch einen offiziellen Charakter aber bei weitem nicht die Tragweite der Reichsgründung hatte, war ihm dies eher möglich. Dies steht außerdem mit der geänderten Stellung Werners bei Hofe in Zusammenhang: Er war mittlerweile ‚Hofmaler‘ der Hohenzoller und fertigte deren offizielle Ereignisbilder an, ebenso war er in der Königlichen Akademie der Künste und dem Verein Berliner Künstler in führender Rolle tätig. Mit der herrschenden Elite verbanden ihn enge Beziehungen, sein Wort und seine Meinung hatten Gewicht. Der Auftrag zur Anfertigung wurde bereits vor dem Ereignis gegeben, so dass Werner sich und in diesem Fall auch das Ereignis sehr akribisch vorbereiten konnte.

Werner versuchte sich (sofern durchführbar) möglichst nahe an gewisse äußerliche/sichtbare Begebenheiten zu halten – wie beispielsweise die Episode um den Herzog von Coburg in der *Friedrichsruher Fassung*, der *Saarbrücker Rathauszyklus* oder der *Berliner Kongress* zeigen.⁸³⁶ Zwar hatte der Künstler, wie er selbst zugibt, keinerlei Probleme damit, sich künstlerische Freiheiten zu erlauben, dennoch legte er viel Wert auf eine vermeintlich korrekte Wiedergabe der Vorgänge. Was zunächst wie ein Widerspruch klingt, wurde im Laufe dieser Arbeit bereits anhand der Auffassung einer *inneren* und *äußeren Wahrheit* belegt. Äußerliche Faktoren, wie Aussehen, Kleidung oder

⁸³⁴ *Elsterthal-Bote* Nr. 203, Spalte 1.

⁸³⁵ Dass in der Zeitung die Gaskronen nicht erwähnt werden verwundert nicht, schließlich handelte es sich hierbei um Probleme beziehungsweise eine Problembehebung in der künstlerischen Umsetzung und nicht um Dekorationen, welche die herausragende Stellung Moltkes hervorheben sollen. Sie bedurften daher keiner Erwähnung in einer Zeitung – zumal das künstlerische Problem durch das Anzünden gelöst worden war.

⁸³⁶ Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*; Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus*; Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*.

Umgebung wurden weitestgehend sehr realitätsnah dargestellt (mit Ausnahmen: beispielsweise ‚Alterungsprozesse‘ zur besseren Wiedererkennung oder Bismarcks angepasste Uniform und Orden in der *Friedrichsruher Fassung*, ebenso wie bestimmte Gegenstände im *Saarbrücker Rathauszyklus*).

Werner fertigte auch bei Moltkes 90. Geburtstag schon während der Feier Studien und Zeichnungen an. Diese waren jedoch nicht bindend, denn die Anordnung der Personen, Gestik, Mimik wie auch der gezeigte Moment konnten während des Werkprozesses nach Belieben geändert und variiert werden. Dass gewisse Traditionen jedoch unbedingt eingehalten werden mussten und der Ablauf (sowie das Werk) auch hier von Werner nicht nach eigenem Gutdünken geändert werden konnte, zeigt eine weitere Passage aus seinen Schriften:

Für die malerische Darstellung bot wieder der Umstand eine Schwierigkeit, daß sämtliche anwesenden Generale in der gleichmäßigen dunklen gestickten Generals-Galauniform erschienen waren; auch der Kaiser, der mir auf meine Bitte, er möchte den weißen Waffenrock der Garde du Corps anlegen, hatte mir sagen lassen: Alles könnte ich nach meinem Dafürhalten arrangieren, nur dieser Wunsch sei unausführbar, weil gegen alle Traditionen.⁸³⁷

Hieran wird auch der Stellenwert eines Ereignisbildes noch einmal ganz klar ersichtlich: Würden die Personen in anderer Kleidung dargestellt, könnte ein Präzedenzfall sowie eine neue Tradition entstehen. Je nach ‚Erfolg‘ des Gemäldes würde im Zweifel auf diese Darstellung Bezug genommen und sie als Maßstab herangezogen werden.

Nach dem negativen Bescheid des Kaisers gegenüber seiner Bitte, musste Werner die genannten Personen nun in der von ihm ungeliebten dunklen Galauniform darstellen. Die Anfrage erinnert stark an die späteren Versionen der Proklamation, in welchen er Bismarck im weißen Koller abbildete oder aber den Berliner Kongress, wo er die Anwesenden zum Abschluss der Verhandlungen ihre Uniformen zur besseren Kenntlichkeit (und vermeintlich der Bedeutung des Ereignisses angemessen) tragen ließ. Hier kann man das Thema Innovation und Tradition weiterführen, denn die Episode stützt zusätzlich die These, dass er Bismarck aufgrund malerischer Gründe im weißen Waffenrock abbildete – und nicht wegen der traditionellen Korrektheit, wie er bekanntlich Wilhelm I. gegenüber als Argument anführt. Sowohl im vorliegenden Beispiel als auch beim Berliner Kongress fordert der Künstler nämlich eine Abkehr von der dunklen ‚Einheitskleidung‘; und zwar aus malerischen Gründen. Werner wusste jedoch, dass vor allem das Argument der Tradition den Monarchen überzeugen würde.

⁸³⁷ Werner 1913, 587.

Es finden sich abermals Elemente wieder, die Werner bereits für die Darstellung der Kaiserproklamation, seines ersten Ereignisbildes, verwendet. Der Moment der höchsten Spannung wird gewählt: Das Hochleben des Jubilars durch die Gäste. Wurde hierdurch – gerade in der *Schlossfassung* – jedoch Dynamik und das Gefühl von Euphorie geschaffen, erscheinen die Jublierenden nun eher steif. Moltke steht mit zusammengestellten Beinen in gerade Haltung und nimmt mit einer Verneigung die Gratulation Wilhelms entgegen. Einzig die Schrittstellung des (vergleichsweise jungen) Kaisers lässt eine gewisse Dynamik erkennen und bildet einen Kontrast zum gealterten Staatsmann. Der *Elsterthal-Boten* beschreibt die Szene wie folgt: „Der Feldmarschall wollte sich auf die Hand des obersten Kriegsherrn niederbeugen, aber der Kaiser verhinderte dies, er umarmte seinen Moltke wiederholt auf das Herzlichste.“⁸³⁸

Es scheint, dass Werner genau diesen Augenblick des Vorbeugens Moltkes abbildet. Es mag sich die Frage stellen, wieso nicht die Umarmung dargestellt wurde. Die eher starre, aber dennoch eben dadurch würdevolle Haltung der Anwesenden ist dem Anlass jedoch durchaus angemessen: Der Generalfeldmarschall begeht seinen 90. Geburtstag. Es wird kein neu gegründetes und junges Reich gefeiert. Bei dem Großteil der Gäste handelt es sich um Kriegsveteranen, denen ein ‚bewegteres‘ und euphorischeres Bild nicht gerecht würde. Vielmehr wird Helmuth von Moltke ein bildhaftes Denkmal gesetzt. Es wird deutlich, dass nicht zwingend der dargestellte Augenblick eines Ereignisses für die Wirkung eines Bildes und seine Botschaft entscheidend ist. Wichtig ist außerdem, wie er künstlerisch umgesetzt und welcher Ausschnitt des Geschehens gezeigt wird.⁸³⁹

In seinen *Erlebnissen und Eindrücken* schreibt Werner rückblickend von seiner ersten Begegnung mit dem Feldherrn:

Ich sah den großen Feldherrn zum ersten Male in der Nähe und da machte er mir, als er in seiner feinen geräuschlosen Weise eintrat, mit liebenswürdigem Händedruck mich begrüßend, doch einen ganz anderen Eindruck als alle Photographien, die ich von ihm gesehen hatte, aber keinesfalls den eines Schulmeisters, sondern durchaus den eines vornehmen Offiziers, von verbindlichsten Umgangsformen und ungezwungener Haltung, und er hat mir später oft in humorvoller Weise geklagt, daß er gar nicht begriffe, warum ihn die Leute durchaus zum Schulmeister machen wollten.⁸⁴⁰

⁸³⁸ Elsterthal-Bote Nr. 203, Spalte 3.

⁸³⁹ So wäre die Botschaft der *Schlossfassung* eine gänzlich andere gewesen, wäre nicht der große Bildausschnitt mit den jublierenden Soldaten und Offizieren gewählt worden. Die *Zeughausfassung* und auch die *Friedrichsruher Fassung* wirken durch das Heranrücken des Betrachterstandpunkts wesentlich weniger dynamisch als ihre Vorgängerversion.

⁸⁴⁰ Werner 1913, 20.

Hierbei ist zu beachten, dass ein im Jahr 1872 entstandenes Gemälde Werners, welches Moltke in dessen Arbeitszimmer in Versailles zeigt, auch eher schulmeisterlichen Charakter hat (Abb. 49).

Es ist anzunehmen, dass Werner dem betagten Mann, von dessen „elegante[r] fast jugendlichen Figur des bereits Siebzigjährigen“⁸⁴¹ der Künstler schon 1870 angetan war (und der ihm ein guter Freund wurde), eine würdige Erinnerung schaffen wollte.⁸⁴² Auch Moltkes Kunstverstand und Witz schätzte Werner, er sah ihn nicht als so nüchtern und schweigsam an, wie offenbar landläufig behauptet wurde.⁸⁴³ Wilhelm II. hingegen bestieg erst zwei Jahre vor der Feier den Thron. Er stellt als junges Staatsoberhaupt einen Kontrast zu den vielen anderen Gästen dar, was die aktive Schritstellung und Körperhaltung verdeutlichen. Sein linker Arm – und somit seine körperliche Beeinträchtigung – ist wie auf den meisten Bildern verdeckt und nicht erkennbar, so dass er als dynamisches, vitales und gesundheitlich nicht beeinträchtigtes Staatsoberhaupt erscheint.

Moltkes Gäste sind in einem Halbkreis um die beiden Protagonisten des Gemäldes gruppiert. Einzig König Albert von Sachsen und Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar befinden sich, hinter dem Staatsoberhaupt stehend, innerhalb dieses Kreises. Während der Halbkreis der Personen zum Betrachter hin geöffnet ist, dieser also als unmittelbarer Teil des Geschehens fungiert, wird er an beiden Bildrändern von Figuren abgeschlossen. Der Betrachter ist hierdurch ein exklusives Mitglied dieses Zirkels. Es wird eine intime Nähe zum Geschehen aufgebaut. Den linken Bildrand begrenzt ein strammstehender Soldat mit hohem, kegelförmigem Helm, den rechten Bildrand ein leicht geöffneter Vorhang – welcher einen Streifen Licht hereinlässt – sowie ein auf einen Stock gestützter Soldat. Neben dem Soldaten am linken Bildrand steht, etwas näher zum Betrachter versetzt, ein weiterer Militär. Damit dieser nicht zu exponiert erscheint (wie beispielsweise Bismarck in der Eröffnung des Reichstags)⁸⁴⁴, kreuzen sich die Klingen ihrer Schwerter am Boden und verbinden die beiden Figuren auf diese Weise geschickt miteinander. Die Federn an den Helmen mancher Gäste ‚spiegeln‘ sich im mittleren Bildhintergrund, wo eine große Pflanze erscheint. Vor dieser befinden sich zwei Kronleuchter, die den Blick nach hinten lenken und dem Bild so Tiefe verleihen und es nicht wie ein arrangiertes, flaches Bühnenbild erscheinen lassen.

Der Soldat im linken Bildteil wird durch einen künstlerischen Kniff als der Gruppe zugehörig gezeigt, in einer anderen Person lassen sich jedoch durchaus Parallelen zur Darstellung des in Ungnade gefallenen Bismarck im Gemälde zur *Eröffnung des Reichstages durch Wilhelm II.* feststel-

⁸⁴¹ Werner 1913, 20.

⁸⁴² Ähnlich, wie er mit dem Gemälde zum Besuch Friedrichs III. beim Hofball eine Memoria für diesen schuf. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*.

⁸⁴³ Vgl. Werner 1913, 26.

⁸⁴⁴ Vgl. hierzu Kapitel 4.2 *Die Eröffnung des Reichstages durch Wilhelm II.*

len. Auch die bereits oftmals beobachtbare Diskrepanz des veränderten politischen Klimas zwischen Ereignis und Fertigstellung des Werkes spiegelt sich in dem Gemälde wider, denn obschon der Geburtstag am 26. Oktober 1890 gefeiert wurde, stellte Werner das Werk erst sechs Jahre später fertig. Reichskanzler Graf von Caprivi war zu diesem Zeitpunkt bereits seit zwei Jahren nicht mehr im Amt, weshalb er in der endgültigen Fassung einen eher unbedeutenden Platz im Hintergrund einnimmt. Auf wessen Geheiß diese Verortung zurückgeht, lässt sich nicht mehr klären. Allerdings ist durch eine bereits erwähnte Fotografie belegt, dass der Kaiser das Gemälde vor der Fertigstellung im Atelier des Künstlers besichtigte (Abb. 46e). Es ist davon auszugehen, dass dies nicht der einzige Besuch des Staatsoberhauptes in der Werkstatt Werners war und er höchstwahrscheinlich in die Komposition eingriff. Wurde in der *Friedrichsruher Fassung* noch ein verdienter – beim Ereignis nicht anwesender – General hinzugefügt, wird nun ein mittlerweile entlassener Reichskanzler in die Peripherie verschoben. Es zeigt sich einmal mehr: Personen konnten hinzugefügt, herausgenommen oder an anderer Stelle verortet werden, ohne dass der Wahrheitsgehalt der Gemälde merklich in Frage gestellt wurde – auch wenn Werner schon vor dem Ereignis versuchte, das Geschehen so zu lenken, dass es schlussendlich seiner geplanten Komposition entspricht.

5.4 Ereignis- und Historienbilder, Reproduktionen und die Fotografie

Der Einfluss von Auftraggeber und Politik auf Kunst und Künstler wurde in der vorliegenden Arbeit umfassend beschrieben. Dieser ist zumeist am unmittelbarsten und offensichtlichsten zu erkennen. Es wurden zudem die Möglichkeiten der Künstler aufgezeigt, ihrerseits aktiv Einfluss auf Staat und Öffentlichkeit zu nehmen. Wenngleich in den Möglichkeiten beschränkter, ist dieser Aspekt ebenfalls meist gut zu beobachten und zu erkennen. Auch das Ereignisbild selbst beeinflusst (zum Teil unbewusst) auf Jahre hinaus die zeitgenössische Politik und Gesellschaft.

Hierbei kann es sich um ein Gemälde handeln, das ganz klar, wie im erstgenannten Fall, die Handschrift des Auftraggebers und Staates trägt. Es existieren jedoch auch Gegenbeispiele, bei denen vor allem der Künstler die treibende Kraft in der Ausgestaltung ist und sich der Auftraggeber mit Eingriffen größtenteils zurückhält. Unabhängig davon, welcher dieser beiden Fälle eintritt: Zumeist werden frühere Werke rezipiert und als Vorbild genommen (welche auf diese Weise wiederum auf nachfolgende Generationen einwirken). Hierdurch entstehen und verfestigen sich Elemente und Lesarten, die der Betrachter wiedererkennen und deuten kann – durchaus mit lokalen Unterschieden. Gleichzeitig haben Künstler und Auftraggeber Orientierungspunkte in der Bildgestaltung und müssen nicht ‚das Rad neu erfinden‘. Der Bildträger selbst wird zum Akteur und nimmt Einfluss auf Kunst und Politik.

Als Beispiel kann an dieser Stelle unter anderem die *Schlossfassung* genannt werden, bei welcher die wahrscheinlichen Vorbilder bereits genannt wurden, denn solcherlei Rückbezüge auf vergangene Werke stellen keine Einzelfälle, sondern vielmehr die Regel, dar. Sie konnten, um an dieser Stelle nur ein weiteres Exempel zu nennen, auch bei *Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay* beobachtet werden.⁸⁴⁵ Diese Beeinflussungen verlaufen oftmals eher unbewusst und werden von den jeweiligen Protagonisten und Zeitgenossen zumeist nicht als solche erkannt. Es gibt jedoch auch Beispiele für eine aktivere und bewusstere Nutzung von Kunstobjekten.

Bereits früh bemerkte die Hohenzollerndynastie, dass Geschichte für die Legitimierung ihres Herrschaftsanspruchs und später als Beleg der Rechtmäßigkeit eines europäischen Großmachtdenkens herangezogen werden kann. Neben schriftlichen Quellen liefern hierzu vor allem Bildquellen oder Kunstgegenstände die besten, sichtbarsten, nachvollziehbarsten und vor allem einprägsamsten Bezüge. So nutzte, wie in der Untersuchung der Goslarer Kaiserpfalz dargelegt, Prinz Carl den

⁸⁴⁵ Vgl. hierzu Kapitel 4.3.1 *Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay*.

Thron Heinrichs IV., um eine (sichtbare) Verbindung zwischen seinem Geschlecht und einem ehemaligen großen Herrscher herzustellen – eine Verbindung, welche Kronprinz Friedrich Wilhelm ebenfalls bereits bei der Eröffnung des ersten Reichstages am 21. März 1871 erkannte.⁸⁴⁶ In beiden Fällen werden bedeutungsschwere Objekte bewusst eingesetzt, um die aktuelle Politik und Herrscher durch einen Rückbezug auf vergangene Zeiten zu legitimieren und beim Betrachter gleichzeitig bestimmte Assoziationen auszulösen sowie damit verbundene Denkmuster zu aktivieren. Das gleiche Prinzip ist beim Besuch Wilhelms II. am Grabmal seiner Großeltern zu erkennen, bei welchem er eine Rückbesinnung des Betrachters auf den Besuch seines Großvaters am Grabmal von dessen Mutter vornimmt, welcher der Bevölkerung bildhaft in Erinnerung bewahrt wurde.⁸⁴⁷

Die Darstellungsweise Wilhelms I. gibt hierbei keineswegs den Startpunkt einer Entwicklungslinie wieder. Auch hier gibt es weitreichende Verzweigungen zwischen bewussten und unbewussten Wechselspielen von Politik und der Darstellung wichtiger geschichtlicher Ereignisse: denn auch für die Darstellung Wilhelms I. am Grabmal seiner Mutter gab es, wie aufgezeigt wurde, Vorbilder. Ebenso werden die (französischen) Gemälde, welche Anton von Werner ohne Frage vor der Kaiserproklamation in Versailles sah, den Künstler – auch ohne, dass er es in jedem Fall bewusst wahrnahm – in der Darstellung der Kaiserproklamation beeinflusst haben. Bei der Genese von Darstellungsformen im Gemälde handelt es sich also nicht um eine lineare Entwicklung, sondern um ein Zusammenspiel wechselseitiger Beeinflussungen.

Das Kunstwerk selbst wird zum nur partiell steuerbaren Protagonisten und prägt so seinerseits die Nachwelt. Die bildhafte Darstellung bestimmter Ereignisse erfährt hierdurch eine schrittweise Genese, angepasst auf die jeweilige Zeit sowie die jeweiligen Bedürfnisse von Künstler und Auftraggeber. So werden bestimmte Komponenten eines Vorgängerbildes genommen, möglicherweise leicht abgeändert oder mit Darstellungsweisen anderer Gemälde kombiniert. Dieser ‚Kreislauf‘ eher unbewusster Beeinflussung kann jedoch durchbrochen werden, wie an den Proklamationsbildern Werners ersichtlich ist:

Eine ausschließlich und nachweisbar auf den Künstler zurückzuführende, bewusste Änderung in seinen späteren Versionen zur Kaiserproklamation ist die Herausstellung Bismarcks. Werner setzte sich hiermit während des Werkprozesses explizit gegen den Willen des Kaisers durch. Es war zu

⁸⁴⁶ Vgl. hierzu Kapitel 2.3 *Wislicenus und die Kaiserpfalz*.

⁸⁴⁷ Vgl. hierzu Kapitel 3.1. *Am 19. Juli 1870 – König Wilhelm am Sarkophag seiner Mutter, der Königin Luise, im Mausoleum zu Charlottenburg*.

jener Zeit jedoch keineswegs geplant, dass gerade eines dieser Werk als einzige der drei angefertigten Fassungen die Zeit überdauern und von der Nachwelt als ‚offizielle‘ Darstellung der Kaiserproklamation gesehen werden sollte – schließlich handelte es sich bereits bei der *Schlossfassung* um das offizielle Bildnis der Proklamation, welches der zeitgenössischen Bevölkerung wohl bekannt war. Durch die zur Zeit des Kaiserreiches öffentlich ausgestellt *Zeughausfassung* in Berlin (auf welcher der Reichskanzler bereits die weiße Uniform trug) wurde auch die borussische Lesart des Geschehens gut sichtbar für Besucher ausgestellt. Die *Friedrichsruher Fassung* hingegen war ein Geschenk an Bismarck und speziell auf ihn zugeschnitten – also vornehmlich für den privaten Rahmen und weniger für die Öffentlichkeit gedacht. Unvorhersehbare und in geringem Maße planbare Ereignisse, wie hier die Zerstörung der beiden Vorgängerversionen während eines Krieges, haben die *Friedrichsruher Fassung* zum prägenden und maßgeblichen Bildnis eines wichtigen Ereignisses deutscher Geschichte für ganze Generationen gemacht – und zwar einige Jahrzehnte nach dem Ende des Deutschen Kaiserreiches.

Ekkehard Mai stellt fest: „Die Illustration von Wissen kam mit dem Anspruch auf Authentizität einher, und die Wirklichkeit der Bilder war materialistisch das gelebte Losungswort der Zeit.“⁸⁴⁸ Gerade hier lag eine große Schwierigkeit und Herausforderung für die Ereignismalerei, welche auch von Anton von Werner beschrieben wurde. Laut ihm werden der Kreativität und Phantasie des Künstlers Grenzen gesetzt. Er müsse sich an Gegebenheiten halten, die er nicht einfach nach Belieben abändern kann – wie dies beispielsweise bei einem mehrere Jahrzehnte in der Vergangenheit liegendem Ereignis möglich wäre. Die Erinnerung an bestimmte Details ist hierfür zu aktuell. Doch schon mit der Auswahl des Sujets und der ersten Kompositionsskizze kann eine bewusste Aussage getroffen und auf die Sicht des zukünftigen Betrachters eingewirkt werden. Um ein paar Beispiele zu nennen:

- Wieso wurde jener Anlass gewählt, um ein offizielles Bildnis anzufertigen? Was macht ein Ereignis ‚bildwürdig‘?
- Wo liegt der Betrachterstandpunkt?
- Welche Personen werden auf dem Bild dargestellt, wer wird weggelassen (auch während des Werkprozesses)?
- Wie sind die einzelnen Personen(-gruppen) angeordnet?

⁸⁴⁸ Mai 1993, 20.

- Welcher Moment des Geschehens wird gezeigt?
- Welche Gegenstände sind zu erkennen, wie ist der Hintergrund gestaltet?

Diese und viele weitere Aspekte können vom Künstler vergleichsweise frei entschieden werden (mit Ausnahme des Anlasses). Der Auftraggeber wird in diesen Fragen zumeist nur partiell eingreifen. Der Beobachter wird in den meisten Fällen – auch kurze Zeit nach dem Ereignis – nicht nachvollziehen können, ob das Ereignis tatsächlich so stattgefunden hat, wie es schlussendlich dargestellt wird; zumal er oftmals kein Augenzeuge gewesen sein wird. So liegt der Betrachterstandpunkt der *Schlossfassung* außerhalb des dargestellten Raumes (ein Umstand, der in keiner der zeitgenössischen Quellen Beachtung findet). Bewusst wurde zudem von Werner der Moment der Proklamation gewählt. In der Gestaltung des *Saarbrücker Rathauszyklus* werden Gegenstände hinzugefügt oder wieder herausgenommen sowie Personen in den Hintergrund verschoben – zumal die gesamte dort gewählte Darstellung in dieser Form fiktiv war. In der Bildfassung der *Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II.* wurden ganze Personengruppen ausgetauscht. Den Möglichkeiten der ‚freien‘ Gestaltung waren zwar im Gegensatz zu anderen Genres wesentlich engere Grenzen gesetzt, die Optionen der Gestaltung waren dennoch mannigfaltig. Es ging sogar so weit, dass – wie am Beispiel des Berliner Kongresses gesehen – bereits zum Zeitpunkt des Geschehens versucht wurde, dieses dergestalt zu arrangieren, dass es ‚gut‘ darstellbar ist.

Dennoch bemängelten viele Kritiker, dass die Historienmalerei zu einer bloßen Wiedergabe von Ereignissen verkomme und an Einfluss verlieren würde. Bereits im Jahr 1871 sagt Adolf Teichlein voraus, dass man „nicht wie nach 1815 am Anfang, sondern eher am Ende einer Kunstepoche stehe, und zwar an einem Ende, welches das Wie aller ferneren kunstgeschichtlichen Entwicklung noch sehr fraglich erscheinen lässt“⁸⁴⁹. 22 Jahre später ‚bestätigt‘ der avantgardistische und frankophile Richard Muther diese Voraussage, indem er dem Deutsch-Französischen Krieg bescheinigt: „Durch ihn erhielt die Historienmalerei den Todesstoß.“⁸⁵⁰ Die Historienmalerei habe nur noch den Zweck der Illustration zeitgenössischer Ereignisse.

Doch genau hier liegt eine enorme Fehleinschätzung vor, welche die große Wirkung der Ereignisbilder erst ermöglichte: Ereignisbilder (von Zeitgenossen während des Kaiserreiches bekanntlich noch als Historienbilder bezeichnet) spiegeln keinesfalls nur objektiv zeitgenössische Ereignisse wieder – sondern geben dem Betrachter ganz im Gegenteil eine bestimmte, subjektive Lesart vor. Vor allem durch die Sichtweise, sie seien objektive, dokumentarische Darstellungen/Illustrationen,

⁸⁴⁹ Teichlein 1871, 161.

⁸⁵⁰ Muther 1893, 520.

entfalten sie ihren enormen Einfluss auf Bevölkerung und Nachwelt, da davon ausgegangen wird, dass das abgebildete Ereignis exakt so wie abgebildet auch stattgefunden habe.

Bei der Bewertung dieser Einschätzung muss nochmals bewusst gemacht werden, dass die Historienmalerei von den Zeitgenossen als ‚höchste‘ unter den Gattungen der Bildenden Künste angesehen wurde. Ein Ereignisbild soll ein Geschehen für die Gegenwart und die Nachwelt festhalten sowie, aus Gründen vermeintlicher Authentizität, möglichst von einem Augenzeugen. Dies ist einer der Gründe, weshalb Werner oftmals ein Selbstporträt in das Gemälde einfügte. So stand für den Betrachter außer Frage, dass der Künstler tatsächlich an dem Ereignis teilgenommen hatte und dieses wirklichkeitsgetreu wiedergab. Hierbei waren auch Künstler selbst vor dieser Fehleinschätzung nicht gefeit: Der Maler Maurice de Vlaminck⁸⁵¹ saß beispielsweise dem Irrglauben der historisch genauen Wiedergabe von Ereignisbildern auf, wie er in seinen Memoiren berichtet. So schreibt er unter anderem, er und sein gesamtes Regiment glaubten während des Ersten Weltkrieges fest daran, die Bilder des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 gäben exakt so stattgefundenes Geschehen wieder.⁸⁵²

Die Fotografie steckte im 19. Jahrhundert noch in ihren Kinderschuhen. Deshalb übernahm die Malerei den Part, Ereignisse in bildlicher Form festzuhalten. Fotografie war im Deutschen Kaiserreich noch keine ernstzunehmende Konkurrenz für die etablierten Kunstformen. Frank Büttner stellt die These auf, „daß die Entwicklung der Photographie die Hochkonjunktur des Ereignisbildes nicht beeinträchtigt, vielmehr in verschiedener Weise befruchtet hat“⁸⁵³. Wurde das Ereignisbild später von der Fotografie abgelöst, hatte es gerade während der Zeit des Deutschen Kaiserreiches immense Vorteile ihr gegenüber. Einige Punkte wurden bereits genannt: Eine Vervielfältigung und damit schnellere Verbreitung in die unterschiedlichen Bevölkerungsschichten konnte wesentlich einfacher durchgeführt werden. Aufgrund der langen Belichtungszeiten konnte die Fotografie nur ein abgeschlossenes Ereignis (zwingend währenddessen angefertigt) darstellen, was ihren Anwendungsbereich stark einschränkte.⁸⁵⁴ Das Bild konnte nachträglich nicht mehr verändert oder bearbeitet werden. Zudem war Fotografie bei bestimmten Witterungen nicht einsetzbar, wie der spani-

⁸⁵¹ Maurice de Vlaminck (1876–1985) war ein französischer Maler und Autor. Er nahm als Soldat am Ersten Weltkrieg teil.

⁸⁵² Vgl. Esner 1997, 399.

⁸⁵³ Büttner 2002, 45.

⁸⁵⁴ Vgl. Becker 2006, 115.

sche Schriftsteller Pedro Antonio de Alarcón im Jahr 1860 feststellten musste: „Was die Photographie angeht, so mußte ich meine Hoffnung bald nach dem Lager in der Sierra Bullones begraben, denn ständige Regenfälle und andere Schwierigkeiten machten es beinahe unmöglich, unter solchen Umständen Bilder dieser Gegenden anzufertigen.“⁸⁵⁵

Ein Ereignisbild hingegen kann noch während des Entstehungsprozesses verändert werden. Selbst strömender Regen machte ihm nichts aus – die Anfertigung einer Skizze ist unabhängig von der Witterung möglich, ebenso können Augenzeugen vom Geschehen berichten und Notizen gemacht werden, denn die finale Version des Gemäldes wurde in jedem Fall erst im Nachhinein angefertigt. Die Krönung Wilhelms I. zum König wurde von Adolph Menzel gar auf einem wackeligen Stuhl stehend skizziert. Besonders in der Flexibilität der Malerei sah Werner – und wohl auch die Auftraggeber aus der Politik – einen großen Vorteil. Ein gutes Beispiel hierzu stellen die verschiedenen Fassungen der Kaiserproklamation dar. Mit einer Fotografie wären die zuvor beschriebenen Änderungen und Neuinterpretationen im Laufe der Jahre nicht möglich gewesen. Zudem waren Abzüge von Fotografien zu jener Zeit noch nicht in Farbe möglich. Schwarz-Weiß-Abbildungen haben jedoch eine wesentlich geringere Wirkkraft auf den Rezipienten als ein farbig gestaltetes (monumentales) Gemälde. Fotografie wurde obendrein, im Gegensatz zur Malerei, noch nicht als eigenständige und ernstzunehmende Kunstform anerkannt, so dass auch ihr Aussagegehalt sowie ihre Authentizität in Zweifel gezogen werden konnten.⁸⁵⁶ Auch war eine Darstellung in repräsentativer Größe, wie sie auf einer Leinwand mit Maßen von mehreren Metern ausgeführt werden konnte, nicht möglich.

Ereignisbilder lieferten während des Kaiserreiches das, was von der deutschen/preußischen Führung gewünscht wurde, ihr von Fotografien jedoch nicht geboten werden konnte. Barbara Paul hält hierzu am Beispiel des Deutsch-Französischen Krieges fest:

Nach wie vor setzte man im preußischen Generalstab auf die repräsentative Malerei mit ihrem hohen ästhetischen Anspruch sowie ihren nahezu unbegrenzten Möglichkeiten der Stilisierung von Realität, während man die propagandistisch-militärischen Potenziale der Fotografie ignorierte. Zwar richtete man auch 1870 ein ‚Feldphotographie-Detachment‘ ein, [...] dieses hatte aber vorrangig Vermessungsaufträge durchzuführen. Wie wenig man sich einen konkreten Nutzen von der Tätigkeit dieser kleinen mobilen fotografischen Einheit versprach, zeigte sich daran, dass man es nach Kriegsende wieder auflöste.⁸⁵⁷

⁸⁵⁵ Zitiert nach Felguera 1997, 405.

⁸⁵⁶ Vgl. Büttner 2002, 46; Becker 2006, 115.

⁸⁵⁷ Paul 2004, 71.

Rachel Esner hebt am Beispiel von Schlachtenbildern (die den Großteil der Ereignisbilder stellten) den Vorteil der Malerei in der Darstellung von Ereignissen gegenüber der Fotografie hervor:

Die Nähe zum Verismus der Photographie ist nur oberflächlich, da die Gemälde Dinge zeigen, die das technische Medium gar nicht wiedergeben konnte, wie Menschen in Bewegung und Kanonenrauch, und sie blendete das aus, was die Photographie indes perfekt zeigen konnte, nämlich Blut und verstümmelte Körper. [...] In den Werken der französischen Maler von 1870 und in jenen von Anton von Werner wird das wahre Grauen völlig unterdrückt; die Bilder wollen uns davon überzeugen, daß weder uns noch ‚unseren Jungs‘ ein Leid geschehen könnte.⁸⁵⁸

Trotz aller Unterschiede ist beiden Kunstformen jedoch eigen, dass sie einen Sachverhalt langfristig im Gedächtnis des Rezipienten verankern können, denn ein Bild prägt sich zumeist einfacher und nachhaltiger ein als ein geschriebenes Wort. Das Gemälde offenbart dem Betrachter nur das, was dieser sehen soll und wirkt so auf dessen Beurteilung des Ereignisses ein. Hierbei dient der Künstler oft als Zeuge eines Ereignisses, seine Objektivität wird von der breiten Masse kaum angezweifelt. Ganz im Gegenteil: Vor allem die ‚realitätsnahe‘ und ‚langweilige‘ Abbildung von etwa Uniformen und Orden oder der niedrige ‚künstlerische Gehalt‘ wurden kritisiert und zeigen die Einschätzung als ‚historisches Dokument‘ statt als Kunstwerk. Da das Geschehen bildlich eingefangen wurde, musste es in den – im wahrsten Sinne des Wortes – ‚Augen‘ des Großteils der Zeitgenossen auch exakt so passiert sein: „Besondere Brisanz liegt dabei in der vom Kunstwerk behaupteten und durchaus provokativen Evidenz, denn anders als die schriftliche Quelle führt das Ereignisbild den historischen Vorgang buchstäblich vor Augen [...]“⁸⁵⁹

Gleichzeitig kann unter dem Deckmantel der objektiven Ereigniswiedergabe eine erzieherische Komponente eingebunden und Sachverhalte gegenüber der Bevölkerung auf eine bestimmte Art wiedergegeben werden. Diese Tradition von Kunst als Mittel der Erziehung lässt sich schon im Mittelalter finden, als beispielsweise religiöse Bilder den des Lesens nicht kundigen Menschen religiöse Themen näher bringen konnten. Sie dienten explizit nicht vorrangig der geistigen Erbauung, sondern der Erziehung. Das Ereignisbild schildert zeitgenössische Themen während es dem Betrachter gleichzeitig Geschichten von Geschehnissen erzählt, die ihn unmittelbar betreffen und in seine Lebenszeit fallen. Das Ereignis betrifft ganz unmittelbar die Lebenswelt des Betrachters. Es geschah nicht in grauer Vorzeit oder steht sinnbildlich für ein anderes Geschehen. Es kann unmittelbar auf die Entstehungszeit eingehen und der Bevölkerung eine bestimmte Sichtweise auf diese sowie nachfolgende Ereignisse eingeben – während es gleichzeitig auch als Botschaft an die

⁸⁵⁸ Esner 1997, 399.

⁸⁵⁹ Fleckner 2014, 19.

späteren Generationen dient. Dass die Deutungshoheit des Auftraggebers hierbei durchaus schwinden kann und es möglicherweise als Referenz von späteren Künstlern für ihre Darstellung herangezogen wird, wurde aufgezeigt.

Originale und Reproduktionen der Gemälde waren in der Lage, den Rezipienten nahezu überall zu erreichen. Sie fanden sich sowohl in öffentlichen Gebäuden als auch in Privathaushalten oder etwa Zeitungen, Büchern und sogar als Zigarettenbildchen.⁸⁶⁰ Ein weiteres Beispiel konnte exemplarisch bereits bei der Untersuchung zur Ausmalung der Goslarer Kaiserpfalz anhand von Briefmarkenserien beobachtet werden.⁸⁶¹ Die Bilder durchdrangen somit die gesamte Gesellschaft und zielten nicht nur auf einen kleinen, elitären Teil des Kaiserreiches ab. Dass besonders nach den Einigungskriegen eine große Begeisterung für die patriotische Ausschmückung des eigenen Haushaltes mit (Reproduktionen von) Ereignis- und Historienbildern, gepaart mit einem hohen nationalen Bewusstsein, zeigen die Memoiren von Rudolf Alexander Schröder:

Nun muß ich aber doch noch einer anderen Eigenschaft unseres Speisezimmers gedenken, war es doch nicht nur eine Stätte andächtiger oder genießerischer Familienzusammenkünfte, sondern zugleichvermittels der an den Wänden hängenden Bildwerke die vaterländische Ruhmeshalle unseres Hauses. Diesen Bildwerken merkte man es an, daß meine Eltern [...] gerade mit dem Ende des Krieges von 1870/71 in die Vaterstadt zurückgekehrt waren. [...] Die Bildwerke bestanden aus [...] drei goldgerahmten Photos nach Anton von Werner und Camphausen, den ‚Kaiser und seine Paladine‘, die ‚Kaiserproklamation im Spiegelsaal zu Versailles‘ und die ‚Begegnung Wilhelms und Napoleons nach der Schlacht bei Sedan‘ darstellend.⁸⁶²

Die *Schlossfassung* war also auch als beständiges ‚Zeugnis‘ in den Stuben der Bevölkerung angekommen.

Die Politik nahm noch direkteren und aktiveren Einfluss auf die ‚Kunsterziehung‘ der Bevölkerung. Zum Gedenken an das 25-jährige Jubiläum des Deutsch-Französischen Krieges vergab das preußische Kultusministerium an den Geschichtspräsidenten Theodor Linde den Auftrag, ein Prachtwerk mit zahlreichen Illustrationen zu verfassen. Neben fünf Reproduktionen nach Werner, fanden sich hier auch Abbildungen von Künstlern wie Carl Becker, Carl Röchling oder Emil Hünten. Es wurde im Anschluss beispielsweise an Berliner Schüler ausgegeben, um die Bilder fest in deren Köpfen

⁸⁶⁰ Vgl. Pieske 1993, 164.

⁸⁶¹ Vgl. hierzu Kapitel 2.3 *Wislicenus und die Kaiserpfalz*.

Neben der bereits erwähnten allegorischen Darstellung zur *Waffenbrüderschaft von Nord und Süd* für 2 Reichsmark, wurden beispielsweise auch *Die Enthüllung des Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmals* (mit Kaiser Wilhelm II. zu Pferde vor dem Denkmal integriert) für 3 Reichsmark oder *Die Reichsgründungsgedenkfeier im weißen Saal des Berliner Schlosses* für 5 Reichsmark aufgelegt.

⁸⁶² Zitiert nach Schröder 1952, 54.

zu verankern. Neben der bewussten Förderung bestimmter Bilder wurden andere hingegen verboten. Das Ministerium des Inneren zu Berlin gab die *Verzeichnisse derjenigen Druckschriften, welche von den preußischen Behörden zum Feilbieten im Umherziehen nicht zugelassen worden sind* heraus. In diesen wurden auf insgesamt 239 Seiten unerwünschte und verbotene Gemälde und Drucke aufgeführt.⁸⁶³

Nutzte die Politik die Kunst als Instrument zur Erziehung von Zeitgenossen und Beeinflussung späterer Generationen, so ließ auch sie sich folglich von der Kunst und im Folgeschluss der Politik vergangener Tage prägen. Wie aufgezeigt wurde, galten Ereignisbilder im Kaiserreich (und in der Zeit darüber hinaus) gemeinhin als ‚historisches Dokument‘. Ereignisse werden also auch daran gemessen, wie sie in den Bildenden Künsten dargestellt wurden. Diese gegenseitige Bedingung kann zu einer Verselbstständigung des Procedere führen. Eine Krönung beispielsweise musste im allgemeinen Verständnis so aussehen, wie vorangegangene Krönungen bildlich dargestellt und überliefert wurden. Die Ereignisse hatten sich durch die bildliche Darstellung fest in der auf den Gemälden gezeigten Art und Weise im kollektiven Gedächtnis verankert und galten als Referenz. Es gab Vorbilder, auf die der kundige Beobachter zurückgreifen konnte.

Ein Beispiel hierfür liefert der am Besuch Wilhelms I. am Grab seiner Mutter angelehnten Besuch Wilhelms II. am Grabmal seiner Großeltern.⁸⁶⁴ Die Bevölkerung konnte durch das sehr populäre Werk Werners aus dem Jahr 1881 direkt eine Querverbindung zwischen beiden Ereignissen herstellen; ebenso wie Wilhelm II. höchstwahrscheinlich erst hierdurch zu seiner Aufwartung der verstorbenen Vorfahren inspiriert wurde.

Es stellt sich die Frage, ob Ereignisse wie die Kaiserproklamation in Versailles, der Berliner Kongress oder Wilhelms I. Besuch am Grabmal seiner Mutter im Gedächtnis der Öffentlichkeit so stark verankert geblieben wären, hätte es die Gemälde Werners nicht gegeben. Für die Kaiserproklamation, als einschneidendes Ereignis in der deutschen Geschichte, mag dies wohl gelten. Bei den anderen Ereignissen ist dies zumindest fraglich. Auch wenn sich hierauf letztlich keine vollends gesicherte Antwort geben lässt, so lassen sich doch einige Vermutungen anstellen, die den Einfluss von Bildern auf die zukünftige Politik und öffentliche Wahrnehmung aufzeigen. Fleckner schreibt hierzu treffend: „Dem flüchtigen Ereignis wird durch seine mediale Transformation dauerhafte Präsenz verliehen [...]“⁸⁶⁵ Durch eine rasche Abfolge verschiedener Ereignisse werden vergangene

⁸⁶³ Vgl. Pieske 1993, 164.

⁸⁶⁴ Vgl. Becker 2006, 121.

⁸⁶⁵ Fleckner 2014, 27.

Begebenheiten schnell in den Hintergrund des Bewusstseins gedrängt. Mit der Anfertigung von Ereignisbildern und deren Verbreitung konnte zum einen Beständigkeit im Gedächtnis der Bevölkerung, zum anderen aber auch die Deutungshoheit über das Geschehen erreicht werden – selbst wenn das Ereignis bereits längst nicht mehr in allen Köpfen präsent war und andere Themen die Öffentlichkeit und das allgemeine Bewusstsein beherrschten; es also quasi selbst zur ‚Historie‘ geworden war.

Die teilweise kurze Halbwertszeit vieler politischer Ereignisse im kollektiven Gedächtnis zeigt sich denn auch in der Rezeption von Ereignisbildern. Beispielhaft hierfür steht eine vierte Version der Kaiserproklamation von Werner. Von ihr ist lediglich eine (auf das Jahr 1911 zu datierende) Vorstudie erhalten. Diese Version findet nicht nur in der heutigen Forschung wenig bis keine Beachtung,⁸⁶⁶ sondern stieß auch unter Zeitgenossen kaum auf Aufmerksamkeit. Im Mai des Jahres 1910 trafen sich der Gymnasialdirektor des Gymnasiums Frankfurts und Anton von Werner um die Anfertigung eines Proklamationsbildes⁸⁶⁷ für die Aula zu besprechen. Im selben Jahr legte der Künstler dem Kultusministerium eine Skizze nebst Wandaufriß vor. Im Januar des Folgejahres stimmte die Landeskunstkommission dem Vorhaben zu, woraufhin Werner Mitte des Jahres mit seiner Arbeit begann. Sein Werk vollendete er im November 1913. Für die Untersuchung kann nur auf die Skizze und eine Schwarz-Weiß-Fotografie um circa 1925 (Abb. 50) zurückgegriffen werden, da das Werk nach dem Zweiten Weltkrieg (welches es unbeschadet überstand) verloren ging und keine weitere Beschreibung des Bildes existiert. Es handelt sich im Kern um die *Friedrichsruher Fassung* inklusive einiger kleinerer Änderungen, wie etwa einem niedrigeren Betrachterstandpunkt sowie einer Abflachung des Korbbogens. Diese Version erhielt in der Öffentlichkeit kaum Beachtung – was wohl nicht nur auf die Ähnlichkeit zu früheren Fassungen zurückzuführen ist, sondern vor allem auf die mittlerweile lange Dauer von 42 Jahren zwischen Entstehung und Ereignis. Andere aktuelle politische Ereignisse hatten das Thema überholt.⁸⁶⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang zudem, dass die *Zeughausfassung* (wie exemplarisch anhand der bereits erwähnten Baumwollgardine zu sehen) und die *Friedrichsruher Fassung* offenbar bereits zu Zeiten des Kaiserreiches rezipiert wurden – und nicht die *Schlossfassung* als offizielles Bildnis zur Kaiserproklamation.

⁸⁶⁶ So untersucht Gaethgens 1990 sie in seiner Arbeit zu den verschiedenen Versionen der Kaiserproklamation nicht.

⁸⁶⁷ Anton von Werner: Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches (Schwarz-Weiß-Fotografie von ca. 1925), 1913, Öl auf Leinwand, 500 x 750 cm, ehemals Aula des Realgymnasiums, Frankfurt an der Oder (verschollen).

⁸⁶⁸ Vgl. Bartmann 1985, 120f.

Es hat sich gezeigt, dass Ereignisbilder durchaus auch als eigenständiger Gegenstand und Referenzwert, sowohl auf ihre Zeit als auch die nachfolgende Kunst und Betrachter Einfluss nehmen. Sie entziehen sich mit fortlaufender Bestandsdauer immer mehr dem Zugriff von Künstler und Auftraggeber und können gleichzeitig als Referenz und Vorbild für zukünftige Werke und Ereignisse gelten. Gerade von nachfolgenden Generationen kann zudem eine komplett andere Wertschätzung oder Neuinterpretation des Gezeigten erfolgen, wie beispielhaft an Menzels Werken zu Friedrich dem Großen dargelegt wurde.⁸⁶⁹

Eine erneute Auflage eines Ereignisbilds muss nicht zwangsläufig Interesse wecken, ebenso wie sich ein ehemals sehr bekanntes und geschätztes Ereignisbild nicht unbedingt gleichbleibender Beliebtheit erfreut. Es muss mit den politischen und gesellschaftlichen Umständen korrelieren, um auch (dauerhaft) in der Öffentlichkeit wahrgenommen und beachtet zu werden. Dennoch kann es weiterhin als Maßstab für nachfolgende Generationen und Künstler gelten. In diesem Falle unterscheidet sich ein Ereignisbild nicht von der großen Anzahl allgemeiner Historienbilder, welche durch ihre (politische) Botschaft und ihr Sujet zu manchen Zeiten mehr Aufmerksamkeit erregten und anders interpretiert wurden als zu anderen Perioden.

Ein Ereignisbild wirkt jedoch in einer anderen Qualität nach als ein Historienbild. Es vermittelt dem Betrachter, aus bereits aufgezeigten Gründen, verstärkte Authentizität und wird nicht als bloße, austauschbare Interpretation zu einem bestimmten Thema gesehen, sondern als authentischer Augenzeugenbericht. Dieser konnte allerdings durchaus (je nach politischen und gesellschaftlichen Umständen) eine unterschiedliche Lesart oder bei einer Neufassung gar eine andere Darstellungsweise erhalten. Der Zeitraum dieser veränderten Wertschätzung kann hier durchaus auch mehrere Jahrzehnte betragen, wie das Gemälde zum Berliner Kongress zeigt: Es wird nach langer Abstinenz zu Zeiten der DDR (in welcher sich das Sujet offenbar nicht in die politische Landschaft einfügte) nun wieder im Berliner Rathaus ausgestellt.

⁸⁶⁹ Vgl. hierzu Kapitel 3.4 *Adolph Menzel und Friedrich der Große*.

5.5 Zwischenfazit

Ja es gibt Pfiffici genug, welche meinen, sie würden dann dem einmal völlig geeinigten Staat das Kulturprogramm schreiben. Allein in erster Linie will die Nation (scheinbar oder wirklich) vor allem Macht. Das kleinstaatliche Dasein wird wie eine bisherige Schande perhorresziert; alle Tätigkeit für dasselbe genügt den treibenden Individuen nicht; man will nur zu etwas Großem gehören und verrät damit deutlich, daß die Macht das erste, die Kultur höchstens ein ganz sekundäres Ziel ist. Ganz besonders will man den Gesamtwillen nach außen geltend machen, andern Völkern zum Trotze.⁸⁷⁰

In den vorangegangenen Ausführungen wurde deutlich, dass Wilhelm II. (und auch Friedrich III./Kronprinz Friedrich Wilhelm) eine wesentlich höhere Affinität zur ‚Kunst‘ als Wilhelm I. besaß. Der junge Monarch wirkte nicht nur ‚passiv‘ im Hintergrund auf Kunst und Künstler ein, sondern betätigte sich auch selbst aktiv als Künstler. Er malte und zeichnete; oftmals ließ er andere Künstler seine Entwürfe zur Vollendung bringen.⁸⁷¹ Friedrich Wilhelm suchte erwiesenermaßen ebenfalls die Nähe zu Künstlern und beschäftigte sich privat mit Kunst.

Während Wilhelms I. Nachfahren also ein hohes Maß an persönlichem und privatem Interesse an Kunst aufzeigten, nutzte er sie vornehmlich für pragmatische Anlässe sowie zu Propagandazwecken. Diese Eigenschaft zeichnet bei allem Interesse für Kunst gleichzeitig auch seine Nachfolger aus. Wilhelm II. verschenkte beispielsweise, ebenso wie sein Großvater, mehrmals Konterfeis seiner selbst. Reichskanzler Hohenlohe berichtet von einer Bronzestatue des Monarchen, welche den Kaiser mit der Inschrift *Credo* als Kreuzritter darstellt, die er von ihm zum Weihnachtsfest im Jahr 1898 geschenkt bekam.⁸⁷² Gerade die Darstellung als Kreuzritter mag hierbei sinnbildlich für die vorangegangene Beschreibung des Kaisers, mit seinem Wunsch nach einem ‚Platz an der Sonne‘ für das Deutsche Kaiserreich, stehen.

Es lässt sich festhalten: Auch wenn den drei Hohenzollern oftmals verschiedene Kunstauffassungen und politische Ausrichtungen nachgewiesen werden können, besaßen sie dennoch einige augenscheinliche, elementare Gemeinsamkeiten. So versuchten sie, jeder auf seine eigene Art, auf den Kunstbetrieb im Allgemeinen und die Künstler im Speziellen einzuwirken. Das Hauptziel war hierbei wahlweise Preußen, sich selbst und/oder die Hohenzollerndynastie in einem möglichst positiven Licht dargestellt zu wissen – sowohl für die Zeitgenossen als auch die folgenden Generationen im In- und Ausland. Augenscheinlich wurde dies anhand Wilhelms I. Kritik bezüglich der

⁸⁷⁰ Burckhardt 1948, 105f.

⁸⁷¹ Vgl. Röhl 2001a, 985ff.

⁸⁷² Vgl. ebd., 987.

Herausstellung Bismarcks in der *Zeughausfassung*, Friedrich Wilhelms ‚Weigerung‘, zur Eröffnung des Sedan-Panoramas zu erscheinen oder dem Fernbleiben Wilhelms II. von der Neueröffnung der Kaiserpfalz in Goslar (zu welcher er zudem nicht einmal einen Vertreter sandte).

Letzterer verband Vergangenheit und Gegenwart besonders geschickt. So ließ er seine Vorfahren für eine Ahnengalerie im Weißen Saal im Alter ihrer Thronbesteigung zeigen, da er sie für die Nachwelt nicht als alte und gebrechliche Männer dargestellt wissen wollte. Es lässt sich hieran zudem eine Analogie zum Deutschen Kaiserreich unter seiner Herrschaft feststellen, welches der Öffentlichkeit ebenfalls als jung, dynamisch und im Vollbesitz seiner Kräfte präsentiert werden sollte.⁸⁷³

Gleichzeitig wurde bereits das gemeinsame – und alle Akteure einende – subjektive Geschichtsbild und –verständnis thematisiert. Es konnte zudem ein weiterer Punkt beobachtet werden: Insbesondere zu Propagandazwecken wurde Kunst von allen drei Monarchen des Kaiserreiches aktiv und intensiv genutzt. Die Herausstellung der Größe Preußens in der Kunst wurde bereits mehrfach erwähnt. Hiermit wird nicht nur die Existenz des neu gegründeten Deutschen Kaiserreiches begründet, sondern geht ebenso der dynastische Machtanspruch der Hohenzollern einher.

So wurde bereits in der Apotheose der Goslarer Kaiserpfalz Kronprinz Friedrich Wilhelm heroisch neben seinem Vater dargestellt. Er wird als legitimer Nachfolger seines Vaters gezeigt und zusätzlich eine enge Bindung der Familienmitglieder suggeriert. Weitere wichtige Persönlichkeiten und Vorfahren der Geschichte, lassen diese Rechtfertigung und Tradition bis weit in die Vergangenheit reichen. Die verschiedenen Märchendarstellungen und die Barbarossa-Barbablanca-Gegenüberstellung rechtfertigen die Hohenzollernherrschaft und ihre Glorifizierung noch tiefergehender und betten sie so in ein nachvollziehbares und in seinen Grundaussagen gut verständliches Programm. Der Bevölkerung sollte ein starkes Geschlecht gezeigt werden, dem es bestimmt ist, über das Kaiserreich zu herrschen.

Die oftmals dargestellte, enge Bindung innerhalb der kaiserlichen Familie und Linie entsprach dabei keineswegs der Realität. Sie war – im Gegenteil – reine Propaganda. Bereits vor dem Kaiserreich war die Beziehung der Hohenzollern-Väter gegenüber ihren Söhnen in vielen Fällen zumindest angespannt. Ein Grund hierfür ist gerade im dynastischen Machtanspruch zu suchen. So fasst

⁸⁷³ Vgl. Lehnert 1998, 28.

Reinhold Schneider durchaus prägnant und passend zusammen: „Könige sind keine Väter; werdende Könige keine Söhne.“⁸⁷⁴ Entgegen dem Eindruck, der in den offiziellen Kunstwerken dargestellt wird, wurde aufgezeigt, dass auch das Verhältnis zwischen Kaiser und Kronprinz stark belastet war. Ebenso gab es große Differenzen zwischen Friedrich Wilhelm und seinem Sohn. In diesem Sinne stellt der Kronprinz im Jahr 1882 gegenüber seiner Frau resigniert fest, dass „die hergebrachte, unerquickliche Spannung zwischen Vater u. Sohn in der Preuß. Familie, nun auch bei uns sich einstelle“⁸⁷⁵. Nicht nur in der dynastischen Nachfolge des Herrschergeschlechts und dessen Zurschaustellung herrschte Kontinuität. Die Verwerfungen zwischen Vater und Sohn zogen sich gleichsam kontinuierlich durch die Familiengeschichte. Nach dem Tod Wilhelms I. notiert der Diplomat Friedrich von Holstein am 13. Februar 1888 in sein Tagebuch: „In allen drei Generationen ist die Gefühlswärme wenig entwickelt.“⁸⁷⁶ Der Kaiser vertraute seinem Sohn nicht und sah in ihm keinen würdigen Nachfolger, um sein Erbe weiterzuführen. Er verdächtigte ihn stets, mit seinen ‚liberalen Strömungen‘ gegen ihn und seine Politik zu intrigieren. In der Folge nahm er großen Einfluss auf dessen Leben sowie das seiner Frau und Kinder.⁸⁷⁷

Zum Kunstverständnis der drei Hohenzollern ab dem Jahr 1871 lässt sich somit, trotz unterschiedlicher Sichtweisen auf die Umsetzung der Politik, somit festhalten:

Staatliche Kunst war vorwiegend auf drei miteinander verbundene Ziele gerichtet: Die Demonstration der Macht und Größe des neuen Reiches nach außen, die ideologische Sicherung der Herrschaftsverhältnisse, vor allem gegen demokratische und sozialistische Bestrebungen, sowie die Förderung ökonomischer Interessen, insbesondere auf dem Weltmarkt.⁸⁷⁸

Wie aufgezeigt wurde, nahmen alle drei Kaiser – wobei Friedrich III. aufgrund der kurzen Regieredauer in seiner Funktion als Kronprinz zu betrachten ist – in unterschiedlichster Weise auf

⁸⁷⁴ Schneider 1953, 121.

⁸⁷⁵ Friedrich Wilhelm an Victoria am 12. November 1883. Zitiert nach Röhl 1993, 404.

⁸⁷⁶ Frauendienst 1957, 410.

⁸⁷⁷ Schon 1862 lassen sich Verwerfungen erkennen, wie Friedrich Wilhelm in einem Brief an seine Frau festhält: „Gestern beim Tee, wo [...] wo Papa mich mehr als je gedauert hat, indem ich ihn so innerlich zerfallen und aufgeregt fand, daß er eigentlich gar nicht recht eine andere als seine Meinung für richtig anerkennen mochte. Auch ich mußte mehrfach über meine liberalen Ansichten hören.“ AHH, 7.1/I, BA5, Friedrich Wilhelm an Victoria, 17. und 18. März 1862. Selbst Bismarck musste einmal zugunsten des Kronprinzen intervenieren, als konservative Berater des Königs diesem rieten, seinen Sohn vor ein Militärgericht zu stellen, da er sich äußerst kritisch über einen Presseerlass äußerte. Vgl. Müller 2013, 36.

Friedrich Wilhelm erfuhr vom Friedensschluss mit Frankreich erst aus der Zeitung. Auch verhinderte sein Vater, dass der Sohn auf die zukünftige Rolle als Monarch vorbereitet würde, indem er auf Anraten Bismarcks zum Statthalter von Elsaß-Lothringen ernannt würde – der Kaiser befürchtete, sein Sohn und dessen Familie könnten zu ‚Ausländern‘ werden. Vgl. ebd., 26.

⁸⁷⁸ Feist 1987, 238.

mehreren Ebenen Einfluss auf das Kunstleben des Kaiserreiches. Der Schwerpunkt lag hierbei aus verfassungsrechtlichen (und realpolitischen) Gründen auf Berlin und den ‚preußischen Gebieten‘. Alle drei griffen hier massiv in die Kunstpolitik ein und nutzten die Kunst gezielt zur Durchsetzung ihrer Interessen. Trotzdem sind Wahrnehmung und Beurteilung ihres jeweiligen Wirkens sowohl in der zeitgenössischen Öffentlichkeit als auch der späteren Forschung höchst unterschiedlich.

Dies liegt zu einem nicht unwesentlichen Teil an der Selbstdarstellung/-inszenierung der Kaiser. So hatte Wilhelm I. im Gegensatz zu seinen Nachfolgern kein gesteigertes Interesse daran, sich in der Öffentlichkeit als Kunstliebhaber und -versther oder gar Mäzen zu stilisieren. Er machte keinen Hehl daraus, dass er Kunst vorrangig als probates Mittel zur Erziehung des Volkes ansah. Durch sein dosiertes Handeln im Hintergrund bot er wenig Angriffsfläche für Kritik. Zudem profitierte er zunächst von der Euphorie nach der Kaiserreichsgründung und einem großen Beliebtheitsbonus.

Gänzlich anders agierte sein Sohn. Er trat in der Öffentlichkeit oft und gerne als Kunstliebhaber und -förderer auf und galt als vergleichsweise liberal. Er suchte auch privat den Austausch und regen Kontakt zu Künstlern. Dass er oftmals versuchte, sie bei diesen persönlichen Treffen zu beeinflussen, war den meisten Zeitgenossen wohl nicht bekannt. Er agierte dabei so geschickt im Hintergrund (was wohl auch an seinen guten Kenntnissen und Durchdringung der Mechanismen der Kunstpolitik lag), dass er sich nicht, wie später sein Sohn, der öffentlichen Kritik aussetzen musste.

Dessen „Einmischung“ und „schlechter Geschmack“ wurde nicht nur von der Bevölkerung, sondern vor allem von Künstlern und Kunstkennern stark kritisiert. Wenngleich Wilhelm II. durchaus auch moderne Kunstrichtungen (obschon in kleinem Maße) förderte, verhärteten sich die Fronten zwischen ihm und insbesondere den modernen Künstlern durch einige Punkte: Sein (mitunter unglückliches) öffentliches Auftreten, seine (teils schlecht kommunizierten) Entscheidungen sowie die häufige, offensichtliche und öffentlichkeitswirksame Einmischung in den Kunstbetrieb. Die Gründe hierfür sind jedoch nicht ausschließlich in seiner Person zu suchen, sondern gleichfalls in der nachlassenden Gründungseuphorie sowie dem Aufkommen ‚neuer‘ Kunstrichtungen und künstlerischen wie auch politischen Oppositionen.

Wilhelm I. und Friedrich Wilhelm hatten nicht mit den gleichen innen- und außenpolitischen Problemen zu kämpfen wie Wilhelm II.⁸⁷⁹ Die *Berliner Secession* gründete sich erst im Jahr 1898. Es

⁸⁷⁹ Zu welchen außenpolitisch nicht mehr länger vornehmlich Interessen europäischer Staaten gehörten, sondern ebenfalls (insbesondere ab der Jahrhundertwende) beispielsweise Amerika und Japan Aufmerksamkeit geschenkt werden musste. Vgl. Röhl 2001b, 81.

kann nur spekuliert werden, ob sie überhaupt gegründet worden wäre und wie die beiden Vorgänger auf die neue Bewegung reagiert hätten. Zumindest Wilhelm I. hätte wohl ähnlich rigoros wie sein Enkel durchgegriffen und versucht, die neue Vereinigung zu bekämpfen und traditionelle Gattungen zu stärken. Im Zuge der Kaiserreichsgründung und der damit einhergehenden Euphorie wurden zudem systematisch öffentliche Gebäude wie Schulen, Kirchen, Reichsämler, Kunst- und Wissenschaftsbauten mit Monumentalmalerei und Plastiken ausgestattet, die dieses Ereignis thematisierten.⁸⁸⁰ Der Wunsch der Öffentlichkeit nach Kunst zur Reichsgründung ließ mit den Jahren immer weiter nach, wie exemplarisch die Ausgestaltung der Aula des Frankfurter Gymnasiums durch Werner zeigt.⁸⁸¹ Andere Bildgattungen traten in Konkurrenz zur staatlich geförderten Historienmalerei. Die gesellschaftspolitischen Umstände müssen somit zwingend in die Betrachtung mit einbezogen werden, denn die drei Monarchen waren sich durchaus ähnlich in ihrem Wunsch, die Hohenzollern-Dynastie als prädestiniertes Herrschergeschlecht darzustellen oder das Kaiserreich in der Nachfolge des großen mittelalterlichen Reiches. Auch andere Faktoren und Ansichten stimmten, wie dargelegt wurde, überein.

Während nach der Gründung des Kaiserreiches jedoch zunächst die Festigung und Legitimierung im Vordergrund standen, verschob sich der Fokus nach dieser Phase hin auf ein expansives Bestreben und einen prominenteren Platz in der Weltengemeinschaft. Es handelt sich in der Politik Wilhelms II. somit nicht bloß um einen eklatanten Schnitt mit der deutschen Politik, sondern vielmehr um einen fortlaufenden Prozess – erst die stabile Phase des Kaiserreiches nach der Gründungseuphorie und Legitimierung ermöglichte und beförderte den Wunsch nach einem *Platz an der Sonne*. Trotzdem ist augenscheinlich, dass unter Wilhelm I. (mit Bismarck als Reichskanzler) das Kaiserreich als ‚gesättigt‘ angesehen wird, während Wilhelm II. (ohne Bismarck als Reichskanzler) eine Vorliebe für die Marine aufweist und überseeische Kolonien ersehnt. Es gibt also doch eine gewisse Zäsur in der deutschen Politik, die sich jedoch auch einem erkennbaren Prozess zuschreiben lässt. Dieser hätte nicht zwangsläufig in die schlussendlich eingeschlagene Richtung verlaufen müssen: Die Charakterzüge der Kaiser begünstigten die jeweilige Entwicklung des Deutschen Kaiserreiches während ihrer Herrschaft allerdings nicht unwesentlich. Sie konnten diese aber erst durch die entsprechenden historisch-gesellschaftlichen Hintergründe in die von ihnen gewählte Richtung steuern.

⁸⁸⁰ Vgl. Mai 2010, 286.

⁸⁸¹ Vgl. hierzu Kapitel 5.4 *Ereignis- und Historienbilder, Reproduktionen und die Fotografie*.

Werners Bilder sind wesentlich vielschichtiger, als dies von seinen – zeitgenössischen und nachfolgenden – Kritikern oftmals konstatiert wurde. So ist es nicht korrekt, wenn Peter Paret schreibt:

[S]eine Vorstellungskraft und sein Verständnis drangen selten unter die Oberfläche. Er sah seine Gegenstände so scharf wie ein photographisches Objektiv; doch auch so kalt. Die Frauen und Männer auf seiner Leinwand wirken leblos, und die Themen, die ihn am meisten interessieren, sind ästhetisch wenig ergiebig: Bismarcks Zusammentreffen mit Napoleon, Der Berliner Kongreß 1878, Wilhelm II. gratuliert Moltke zu seinem 90. Geburtstag [...] - keines dieser Bilder, so sorgfältig arrangiert und genau im Detail sie sind, scheint imstande, dem heutigen Betrachter anderes und mehr mitzuteilen als etwa Einblicke in die Kostümgeschichte. [...] Selbst wer Werners patriotischen Realismus zu schätzen wußte, konnte sich der Einsicht kaum entziehen, daß der Mann als Maler weniger bedeutend war, denn als Administrator, als Fürsprecher der Kunst bei der Regierung, als Kulturpolitiker.⁸⁸²

Denn keineswegs mangelte es Werner an Vorstellungskraft. Gerade sein Verständnis, eine Begebenheit in einem bestimmten Licht darzustellen wurde, ebenso wie seine Anpassungsfähigkeit, aufgezeigt. Auch Werner ist in seiner Beurteilung, ähnlich Wilhelm II., ein ‚Opfer‘ der geänderten Sichtweise auf Kunst sowie der allgemein nachlassenden Euphorie der Gründungszeit und Konkurrenz durch neue Kunstrichtungen. So wurden seine Bilder anfangs gerade aufgrund ihres authentischen Charakters gelobt und bewundert. Eine Vorstellung, die sich alsbald ins Gegenteil verkehrte. Sein Stil bekam nunmehr die Eigenschaften „trocken“ und „lebensarm“ attestiert.⁸⁸³ Bereits im Jahr 1878 schreibt Otto von Leixner, die Künste müssen „die Kleinlichkeit verlieren, die ihnen durch unsere vorjüngste Vergangenheit aufgezwungen worden ist“⁸⁸⁴.

Es wurde der aktive Einfluss der Politik und des Herrschergeschlechts auf die Kunst angesprochen. Wechselspiele implizieren jedoch eine gegenseitige Beeinflussung. So wurde ebenfalls aufgezeigt, dass Künstler durchaus Einfluss auf die zeitgenössische Politik hatten (ebenso wie die Kunstwerke auf die Nachwelt) – mal passiver und mal aktiver. Dieser Einfluss ist jedoch ungleich komplizierter nachzuvollziehen und zu erfassen. Nicht selten äußert er sich zudem erst viele Jahre später. Werner überzeugte Wilhelm I., dass die Darstellung Bismarcks im weißen Kürass ‚die einzig richtige‘ sei. Hierdurch erst konnte die enorm augenfällige Herausstellung des Reichskanzlers im Gegensatz zu den ihn umringenden Militärs erfolgen. Dessen besondere Bedeutung während der Kaiserproklamation wäre wohl weniger stark im Gedächtnis der Nachwelt verankert geblieben, hätte diese Hervorhebung nicht stattgefunden. Dass Gemälde als Vorbilder und Referenz für nachfolgende Generationen dienen, wurde ebenfalls aufgezeigt.

⁸⁸² Paret 1983, 32f.

⁸⁸³ Vgl. Mai 2010, 287.

⁸⁸⁴ Leixner 1878, 15.

Doch nicht nur durch Kunstobjekte konnte der Künstler Einfluss auf seine Umwelt nehmen. Ebenso war Werner freundschaftlich mit dem Kronprinzenpaar verbunden. Dieses besuchte ihn oftmals in seinem Atelier, wo angeregte Diskussionen stattfanden. Den späteren Kaiser, Wilhelm II., unterrichtete er gar in der Kunst. Er tat hier auch durchaus gegenüber den Monarchen seine Meinung kund, ebenso wie die berüchtigte Künstler-Kamarilla Wilhelms II. Werner nutzte sein gutes Verhältnis zu hochrangigen Politikern auch für seine Zwecke aus und lag (wie beispielhaft bei der Auseinandersetzung mit der *Secession*) oftmals auf einer Linie mit der politischen Elite, welche er natürlich in seinem Sinne zu beeinflussen versuchte. Somit waren verschiedenste Möglichkeiten der aktiven Einflussnahme für ihn vorhanden, welche auch genutzt wurden. Insbesondere am Beispiel der Königlichen Akademie der Künste, dem Verein Berliner Künstler sowie der *Secession* zeigt sich eindeutig, wie stark Kunst und Politik im Allgemeinen miteinander verwoben waren – auch, wenn die Künstler selbst diese Vernetzung nicht immer explizit wünschen sollten.

Durch die Art der Darstellung eines Sujets konnten Künstler auch passiv Einfluss auf Zeitgenossen und Nachwelt nehmen. Die Darstellungsmöglichkeiten waren vielfältig und lagen zumeist bis zu einem gewissen Grad in der Hand des Künstlers. Da diese Art der Einflussnahme weniger augenfällig ist und nicht immer aktiv wahrgenommen wird – und politische Einflussnahme oftmals deutlich offensichtlicher war und in der Folge vermehrt in der Kritik stand/steht – findet sich Kritik an Werk und Künstler weniger aufgrund der Einflussnahme auf politische Ereignisse, sondern wegen künstlerischer ‚Probleme‘ und mangelhafter ‚Qualität‘.

Letztendlich kann man die zeitgenössische Kritik (und auch jene der späteren Forschung) an Werner, er male fotografisch/dokumentarisch, als Kompliment an den Künstler auffassen – denn genau diesen Effekt wollte er erzielen. So schreibt Julius Elias nach Werners Tod im Jahr 1915: „Die Bedeutung an diesem Werner war, dass er eine grosse Zeit thätig miterleben durfte;- doch künstlerisch hat er diese Bedeutung nicht zu verdienen gewusst.“ Er sei weniger Maler als vielmehr „nur eine besondere Sorte Kriegsreferent“ und „behende Handwerkernatur“ gewesen – auch „Phantasie hat er nie gehabt“⁸⁸⁵. Die abgebildeten Ereignisse wurden von den Zeitgenossen genauso geglaubt, wie sie auf den Gemälden dargestellt wurden: als wahrhaftige Darstellungen der Begebenheiten. So wird Werner noch in der neueren Forschung gar in der „Funktion eines öffentlichen Zensors“⁸⁸⁶ gesehen.

⁸⁸⁵ Elias 1915, 278f.

⁸⁸⁶ Mai 2010, 287.

Es stellt sich zwangsläufig die Frage, wie Werner sich selbst sah: als Handwerker, Künstler oder Chronisten/Historiker der Geschichte des Kaiserreiches? Die Frage kann an dieser Stelle nicht abschließend beantwortet, anhand der bisherigen Untersuchung aber eine Hypothese aufgestellt werden: Werner würde sich (besonders in seiner Funktion als ‚Hofmaler‘) selbst wohl am ehesten als künstlerischen Chronisten bezeichnen. In einer langen Tradition von Künstlern verwurzelt und verpflichtet hatte er eine klare Vorstellung von ‚äußerer‘ und ‚innerer‘ Wahrheit und forderte die Einhaltung gewisser Formen und Traditionen sowie zeitgleich künstlerische Freiheiten ein. Er selbst verkörpert den *konstruierten Geschichtsrealismus* des Deutschen Kaiserreichs.

Es ist von hoher Relevanz, an dieser Stelle nochmals festzuhalten: Das fertige Werk muss zwar immer im jeweiligen Kontext gesehen werden – es beeinflusst jedoch auch als eigenständiger, passiver Protagonist die Wechselspiele von Kunst und Politik. So wird es nach der Fertigstellung beispielsweise in Zeitungen besprochen, von Menschen betrachtet und diskutiert. Insbesondere Ereignisbilder stellen zumeist ein gesellschaftlich wichtiges Geschehen dar, bei welchem vom Auftraggeber versucht wird, die Sichtweise des Betrachters in eine bestimmte Richtung zu lenken. Durch die nicht immer steuerbare Dynamik, die ein Gemälde durch die unterschiedlichen Sichtweisen von Betrachtern (nicht nur im Laufe der Jahre) nimmt, ist dies jedoch nicht mehr in dem Ausmaß möglich, wie noch beim Werkprozess. Während der Anfertigung haben sowohl Künstler als auch Auftraggeber größten Einfluss auf die Darstellung – wie das Gemälde mehrere Jahrzehnte später betrachtet und bewertet wird, kann jedoch nicht gesichert vorhergesagt oder gesteuert werden. Andere Künstler können das Kunstobjekt wiederum in einen anderen Kontext stellen und für ihr Werk als Vorbild nehmen.

Ereignisbilder sind, wie gesehen wurde, in ihrer (subjektiven) Bedeutung für die Gesellschaft sowie ihrer Beurteilung und Bewertung oftmals einem Wandel unterworfen. Wechselspiele von Kunst und Politik ihrerseits sind immer auch ein Zusammenspiel von Innovation und Tradition. Eine gewisse traditionelle Bildsprache muss beibehalten werden – zum einen, da Ereignisbilder in ihrer Darstellung auf früheren Werken aufbauen, zum anderen ist auf diese Art ein Wiedererkennungswert gegeben. Doch auch Neuerungen sind von großer Bedeutung, um das Gemälde für den Betrachter ‚sehenswert‘ und spannend zu machen. Es können auf diese Weise zudem neue Wege des Transports einer Aussage/Botschaft beschritten werden.

Wenngleich also viele (potenzielle) Protagonisten existieren, die in die Wechselspiele von Kunst und Politik des Deutschen Kaiserreiches involviert waren, befindet man sich dennoch zu gewissen

Teilen im ‚Dunkeln‘. Es gibt eine hohe Anzahl an Aufzeichnungen und Berichten. Auch die Werke sowie Vorstudien sind zu großen Teilen noch überliefert. Die Quellenlage zum Deutschen Kaiserreich ist alles in allem hervorragend. Und dennoch: viele Gespräche wurden nicht aufgezeichnet, sondern fanden im privaten Rahmen statt. So kann nicht immer vollständig und umfassend nachvollzogen werden, welche Personen in welchem Ausmaß (oder überhaupt) Einfluss nahmen und in den Werkprozess, in welcher Art auch immer, eingebunden waren. Dieser Faktor muss dringend berücksichtigt werden, da gerade die Motivation für eine Einmischung – ebenso wie die Art und der Umfang der Eingriffe bestimmter Personen – in einigen Fällen durchaus hohen spekulativen Charakter besitzt und nur anhand von Indizien, Vermutungen und Informationen aus dritter Hand sowie Schlussfolgerungen untersucht werden kann.

6 Exkurse und Ausblick

Nachdem der Hauptteil der Untersuchung abgeschlossen wurde, wird ein Exkurs zu weiteren Kunstwerken im Abgleich zu Ereignisbildern erfolgen. Hieran lässt sich ebenfalls maßgeblich der Einfluss der Wechselspiele von Kunst und Politik erkennen und pointiert abgrenzen. Es handelt sich bei den Vergleichsbeispielen vornehmlich um Denkmäler sowie in kleinerem Umfang auch um Historienbilder. Während Historienbilder vor allem ein Ereignis der Vergangenheit in die Gegenwart transportieren und anhand der politischen und gesellschaftlichen Hintergründe der Entstehungszeit interpretieren konnten, wirkten Denkmäler noch unmittelbarer auf die Zeitgenossen ein. Sie erreichten dauerhaft und auf unkomplizierte Art und Weise einen Großteil der Bevölkerung, da sich ihr Aufstellungsort zumeist im öffentlichen Raum befand. Durch den oftmals monumentalen Charakter können Denkmäler besonders den – bereits in der Allegorie der Goslarer Kaiserpfalz in einem Wandgemälde zu beobachtenden – Aspekt der Glorifizierung sehr gut transportieren. Sie werden für ‚die Ewigkeit‘ gebaut und sollen ihre Botschaft für eine möglichst lange Zeit vermitteln. Abschließend wird ein Ausblick auf das Ende des Deutschen Kaiserreiches unternommen. Bisher wurden vornehmlich drei Hauptphasen untersucht: die Gründerzeit, die hieran anschließende Gründungseuphorie mit einer Phase der Saturiertheit sowie dem folgenden Wunsch nach einem Platz an der Sonne und einem aufkommenden Großmachtstreben. Eine Erörterung der letzten Phase des Kaiserreiches von der Zeit um die Jahrhundertwende bis hin zum Kriegsbeginn würde aufgrund des Umfangs und der Komplexität den Rahmen der Untersuchung sprengen und eine separate Betrachtung verlangen, weshalb der Vollständigkeit halber hierzu lediglich ein kurzer Ausblick gegeben wird.

6.1 Exkurs: Historiengemälde am Beispiel Friedrichs II.

Ereignisbilder nehmen, wie aufgezeigt wurde, in der Historienmalerei eine Sonderstellung ein. Am Beispiel von Historiengemälden zum Leben Friedrichs II.⁸⁸⁷, angefertigt von Robert Warthmüller zu Zeiten des Kaiserreiches, soll an dieser Stelle exemplarisch noch einmal auf folgende Punkte eingegangen werden: Die Bedeutung von Werners Malstil für die Ereignisbilder im Deutschen Kaiserreich sowie deren Betrachtung und Bewertung von Zeitgenossen und der Nachwelt und die hieraus folgenden Wechselspiele von Kunst und Politik.

Gerade unmittelbar nach der Reichsgründung erfreuten sich in der Bevölkerung Bilder Friedrichs II. großer Beliebtheit. Er entstammte der Hohenzollerndynastie und führte drei Kriege gegen Österreich, die sogenannten *Schlesischen Kriege*.⁸⁸⁸ Diese führten zum *Deutschen Dualismus* und der Stellung Preußens als fünfte Großmacht auf dem europäischen Kontinent. Besonders der Künstler Robert Warthmüller⁸⁸⁹ beschäftigte sich in seinen Historiengemälden oftmals mit dem Leben des Königs, was ihm den Namen *Fridericus-Maler* einbrachte. Der Titel eines seiner populärsten Werke lautet *Der König überall*⁸⁹⁰ (Abb. 51). Obgleich der prosaische Titel womöglich eine Apotheose nach Art der Goslarer Kaiserpfalz vermuten lässt, wird ganz im Gegenteil eine relativ profane, nahezu genrehafte Szene gezeigt. Mittig des Bildes und etwas nach links versetzt steht, mit gebeugtem Rücken auf einen Gehstock gestützt, der gealterte preußische König. Er wendet sich einer Gruppe Bauern zu, die im rechten Bildvordergrund stehen und Friedrich anblicken. Der Vorsteher dieser Gruppe bückt sich nach vorne; in der linken Hand hält er einen Korb, mit dem Handteller der anderen Hand zeigt er dem König eine darauf liegende Kartoffel.

Seinerzeit war die Kartoffel in Europa nicht sehr weit verbreitet und in der Bevölkerung relativ unbeliebt. Anlässlich einer Hungersnot in Pommern erließ Friedrich II. im Jahr 1746 die erste von insgesamt 15 An- und Verordnungen zum Anbau von Kartoffeln. Um die Bevölkerung von der neuen Nahrungsquelle zu überzeugen, ließ der Monarch anfangs angeblich die Felder von Soldaten bewachen, damit die Kartoffel als wertvolles und begehrtes Nahrungsmittel erschien. Auch

⁸⁸⁷ Friedrich II. (1712–1786) war ab 1740 König in Preußen und ab 1772 König von Preußen.

⁸⁸⁸ Vgl. zu weiterführenden Informationen über die Schlesischen Kriege Söngen 2020.

⁸⁸⁹ Robert Warthmüller (1859–1895) war ein deutscher Historienmaler und Bildhauer.

⁸⁹⁰ Robert Warthmüller: *Der König überall*, 1886, Öl auf Leinwand, 105,5 x 182 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

sollten Pastoren in ihren Predigten zum Anbau der Kartoffel raten.⁸⁹¹ Um die Ausführung und Umsetzung seiner Befehle zu kontrollieren, forderte er von seiner Verwaltung Listen über den Erfolg und Misserfolg des Anbaus ein und unternahm sogar persönlich Inspektionsreisen. Friedrich II. wird als volksnaher König stilisiert, er ist im positiven Sinne praktisch *überall* und kümmert sich nicht nur aus seinem ‚Elfenbeinturm‘ um die ‚dringenden‘ Staatsgeschäfte, sondern scheinbar und gut ersichtlich auch um alltägliche Dinge und Bedürfnisse seiner Bevölkerung.

Dass den Hohenzollern des Kaiserreiches die Verehrung ihres Vorfahren gelegen kam versteht sich von selbst – konnte sein Handeln im Sinne des Volkes doch direkt in die Gegenwart transportiert und auf sie bezogen werden. Wie bereits bei der Rückbesinnung auf Barbarossa als Vorfahren Wilhelms I. wurde auch Friedrich II. zum Teil des Gründungsmythos. Er diente der Glorifizierung sowie als Zeichen der Prädestination der Hohenzollern als Herrscher über das Deutsche Kaiserreich. Hieran zeigt sich ein gravierender Unterschied zwischen Ereignisbild und Historien Gemälde, denn: ob die Inspektionen in der dargestellten Weise stattgefunden haben ist hierbei zweitrangig – Authentizität im Sinne eines Ereignisbildes ist im vorliegenden Beispiel nicht von gesteigerter Wichtigkeit. Bereits bei Menzels Werken zum Leben Friedrichs des Großen wurden diese Freiheiten in der Darstellungsweise von Historienbildern beschrieben.⁸⁹² Das Geschehen *könnte* auf die abgebildete Art stattgefunden haben, es gibt jedoch keine gegensätzlichen Augenzeugenberichte oder noch lebende Zeitgenossen. Es ist ‚zeitlos‘ und nicht auf einen bestimmten Zeitpunkt oder gar ein wichtiges oder verbrieftes Ereignis bezogen. Genau dieses ‚Problem‘ bemängelte, wie anfangs der Untersuchung geschildert, bereits Anton von Werner – allerdings vor dem Hintergrund, dass er eben diese Freiheiten bei einem Ereignisbild nicht habe.⁸⁹³

Oftmals wurde die penible Darstellung von Personen, Kleidung und Accessoires in Werners Werken kritisiert. Diese Beanstandung wird jedoch nicht zu jeder Zeit und von jedem Kritiker auch als

⁸⁹¹ Es wurde der Legende nach zum Beispiel das Gerücht gestreut, die Kartoffeln seien für die königliche Tafel bestimmt. So sollte das Interesse der Bauern an der neuen Nahrungsquelle geweckt werden. Die Wachsoldaten an den Feldern hingegen wurden angehalten, sich schlafend zu stellen, damit die Bauern des Nachts die Kartoffelpflanzen unbehelligt stehlen und in der Folge auf ihren Feldern anpflanzen konnten.

Der Wahrheitsgehalt dieser Geschichte lässt sich heutzutage nicht mehr nachvollziehen. Aufgrund der Masse an Erlassen und Friedrichs Engagement, der Bevölkerung die Kartoffeln schmackhaft zu machen, könnte jedoch ein wahrer Kern bestehen. Auf den Küchenszetteln des Königs wurde jedoch kein einziges Rezept mit Kartoffeln als Komponente gefunden, was darauf schließen lässt, dass dieser selbst entgegen seiner Bemühungen nicht besonders vom Verzehr der Kartoffel angetan war.

⁸⁹² Vgl. hierzu Kapitel 3.4 *Adolph Menzel und Friedrich der Große*.

⁸⁹³ Vgl. hierzu Kapitel 2.2.1 *Die Schlossfassung*.

Dass ihm dennoch diverse Möglichkeiten der (Um-)Gestaltung offenstanden, wurde aufgezeigt.

Unart angesehen, sondern durchaus auch als Tugend. Ein Punkt zieht sich hierbei durch die Untersuchungen und Kommentare: Die Art der Gestaltung wird weniger als künstlerisches Werk und verstärkt als glaubhafte Darstellung wahrgenommen. Während der Wahrheitsgehalt von Historienbildern jedoch seltener in Zweifel gezogen wurde, standen gerade Ereignisbilder aufgrund ihrer aktuellen Bezüge und Bekanntheit sowie den günstigeren Optionen der Lokalisierung durch den Betrachter unter besonderer Beobachtung. Dies ergibt jedoch nicht nur Probleme für den Künstlern, sondern stellt gleichzeitig auch große Möglichkeit dar. Es kann anhand nachvollziehbarer und bekannter Details vordergründig eine augenscheinliche Echtheit und Objektivität suggeriert, während im Hintergrund durch gezielte Änderungen und Anpassungen des eigentlichen Geschehens bewusste Aussagen und Botschaften transportiert werden. Es zeigt sich einmal mehr die Bedeutung von Werners *konstruiertem Realismus* – sowie dessen Notwendigkeit, um die künstlerischen Freiheiten in der Gestaltung seiner Werke in der gezeigten Form durchführen zu können und trotzdem die gewünschte Botschaft bei gleichzeitigem Anschein von Authentizität zu vermitteln.

Werner ist hiermit beileibe kein Einzelfall. Peter Burke schreibt über Adolph Menzel (wie auch dessen Kollegen Ernest Meissonier und Fran Roubad), dass dieser sehr viel Sorgfalt auf die korrekte Wiedergabe der Kleidung und Ausrüstung der Soldaten legte. Anschließend bezeichnet er die drei Künstler als Historiker:

These painters may be regarded as historians in their own right. They learned from the work of the professional historians who were to be found in ever-increasing number in nineteenth-century universities, but they also made their own contribution to the interpretation of the past. The history they usually represented was national history, driven by nationalism. Meissonier painted French victories (or more rarely, noble defeats), while Menzel painted German ones.⁸⁹⁴

Die Beurteilung Werners durch Zeitgenossen und Nachwelt sowie seine Art der Darstellung steht somit nicht singulär da. Dennoch stellt seine Arbeit in einem wesentlichen Punkt eine Ausnahmeerscheinung dar: Historienmalerei konnte eine vermeintlich historisch korrekte Wiedergabe vergangener Ereignisse wiedergeben, der aufgrund der Zeitspanne zwischen Ereignis und Werksanfertigung eine gewisse Interpretation zugestanden wird. Werner hingegen bildete zeitgenössisches Geschehen ab. Er interpretierte die Geschehnisse ebenfalls – musste dieses Vorgehen aufgrund der Aktualität der Ereignisse jedoch besser kaschieren. Die Kritik an seiner ‚korrekten‘ und ‚langweiligen‘ Malweise und Bezeichnung als Chronisten ist somit vielmehr ein unbewusstes Lob an die Arbeit und Person Werners.

⁸⁹⁴ Burke 2001, 158.

6.2 Exkurs: Denkmäler

Wenngleich viele Ereignisbilder monumentale Ausmaße besitzen, sind sie dennoch meist nicht an einen bestimmten Ort gebunden, sondern (zumindest potenziell) mobil. So kann ihr Aufhängungs-ort durchaus wechseln und somit theoretisch auch je nach neuem Umfeld die Bildaussage verändert werden. Gleichzeitig können Sie abgehängt und zu einem späteren Zeitpunkt wieder hervorgeholt werden, wie exemplarisch am *Berliner Kongress* gezeigt wurde.

Eine Verschmelzung zwischen Bau und Bild konnte bei den Wandmalereien in der Goslarer Kaiserpfalz beobachtet werden. Im Gegensatz zu Ereignisbildern haben Denkmäler einen festen Aufstellungsort und können nur schwerlich (wenn überhaupt) umgestellt werden. Sie können zum Großteil jederzeit von der Bevölkerung besichtigt werden, da sie sich im öffentlichen Raum befinden und bieten der Regierung somit eine gute Möglichkeit, das Volk zu erreichen. Doch auch aus der Bevölkerung kann die Initiative zur Errichtung von Denkmälern ausgehen und so eine Botschaft übermittelt werden.

Denkmäler Wilhelms I. finden sich in den preußischen Gebieten am häufigsten; im Westen des Deutschen Kaiserreiches hingegen wurden wesentlich weniger Denkmäler zu Ehren des Monarchen aufgestellt. Am niedrigsten ist ihre Zahl in Bayern und Hannover.⁸⁹⁵ Diese Verteilung mag in direktem Zusammenhang mit der Einigung der deutschen Staaten stehen. So wurde anfangs aufgezeigt, dass besonders Bayern sich gegen ein geeintes Reich unter der Führung Preußens sträubte.⁸⁹⁶ In der Folge konnte man sich wohl mit der Einigung arrangieren. Eine dauerhafte und monumentale Erinnerung an den ‚preußischen Kaiser‘ und seine Verherrlichung in Form von Denkmälern wurde hingegen nicht gewünscht. Die erhöhte Einflussnahme der Kaiser auf den Kunstalltag in Preußen (und im Speziellen in Berlin), wurde bereits beschrieben. Die anderen deutschen Staaten waren im Kunstleben unabhängiger von der Regierung in Berlin – auch wenn hier natürlich andere Machthaber ihren Einfluss geltend machten. Vor allem für die katholischen Gebiete war der Kaiser keine „prägende Wirklichkeit“⁸⁹⁷.

Das preußische Denkmal-Institut e.V. kann im deutschsprachigen Raum für die Zeitspanne zwischen 1888 und 1918 die Errichtung von 231 Standbildern, 126 Büstendenkmälern, 63 Reiterstand-

⁸⁹⁵ Vgl. Nolte 2013, 118.

⁸⁹⁶ Vgl. hierzu Kapitel 2.1 *Historische Voraussetzungen*.

⁸⁹⁷ Nolte 2013, 242.

bildern und fünf Sitzstatuen nachweisen. Da es unüblich ist Denkmäler eines noch lebenden Herrschers anzufertigen, setzt der Großteil der Denkmalerichtungen erst nach dem Tod Wilhelms I. ein. Die ist ebenfalls der Grund weshalb vergleichsweise wenig Denkmäler Wilhelms II. existieren, da dieser erst viele Jahre nach dem Ende des Deutschen Kaiserreiches verstarb. Gerade in Denkmälern und Säulen zeigen sich jedoch sehr augenscheinlich die Folgen des sogenannten *Prioritätenstreits* – ein Disput, der sich bereits im Laufe dieser Untersuchung in der Darstellung auf Ereignisbildern angedeutet hat und ebenfalls stark mit dem wechselnden Selbstverständnis des Deutschen Kaiserreiches einhergeht. Die Verdienste der Hohenzollern hinsichtlich der Reichsgründung wurden von Teilen der Bevölkerung in Frage gestellt und nun verstärkt dem ‚Schmied der Deutschen Einheit‘, Otto von Bismarck, zugeschrieben. Ab dem Jahr 1895, also bereits drei Jahre vor dem Tod des ehemaligen Reichskanzlers, erfolgt die Errichtung einer Vielzahl von Denkmälern, die statt des Hohenzollerngeschlechts nun primär den ehemaligen Reichskanzler ehren.⁸⁹⁸ Auf den *Prioritätenstreit* wird in den folgenden Betrachtungen ebenfalls gesondert eingegangen werden.⁸⁹⁹

Es gibt große Unterschiede in den Darstellungsmöglichkeiten der verschiedenen Medien, aber gleichzeitig ebenfalls eine Vielzahl von Gemeinsamkeiten. Aus diesem Grund soll nachfolgend ein Exkurs zu ausgewählten Denkmälern im Deutschen Kaiserreich erfolgen, um exemplarisch Unterschiede und Gemeinsamkeiten in den Wechselspielen von Kunst und Politik bei Denkmälern und Ereignisbildern zu ergründen, so dass die Besonderheiten von Ereignisbildern, ebenso wie ihre Bedeutung für die Wechselspiele, nochmals klarer und deutlicher herausgearbeitet und ersichtlich werden.

⁸⁹⁸ Vgl. Mai 1997, 149.

⁸⁹⁹ Vgl. hierzu Kapitel 6.3 *Kaiser oder Kanzler-Kult? Kunst als Ausdruck politischer Sehnsüchte der Bevölkerung.*

6.2.1 Die Siegestsäule in Berlin

Die Siegestsäule in Berlin bildet (neben anderen deutschen Siegen) den deutsch-französischen Krieg sowie den Einzug der siegreichen deutschen Truppen in die Hauptstadt ab.⁹⁰⁰ Ihre Einweihung fand am 2. September 1873 statt, also auf den Tag genau drei Jahre nach der Schlacht bei Sedan. Es lassen sich in der Darstellung einige Parallelen zu den, bis dato noch nicht fertiggestellten, Werken Werners und Wislicenus‘ finden sowie mannigfaltige Verweise auf die historischen Hintergründe: Die deutschen Fürsten stehen gemeinsam gegen den französischen Feind; ein bayerischer Herold überreicht der *Borussia* die Krone und auch der aus seinem Schlaf im Kyffhäuser erwachende Barbarossa wird thematisiert. Trotz offenkundiger Parallelen der Bildaussage in Denkmal, Wandmalerei und Gemälde, gibt es einige Unterschiede in der Darstellungsweise. Im Gegensatz zur *Schlossfassung* Werners werden Preußen und die anderen deutschen Staaten nicht als gleichgestellte Bündnispartner wiedergegeben. Die das Denkmal bekrönende Hauptfigur *Viktoria* mit dem Adlerhelm wird eindeutig als *Borussia* dargestellt. Die Herangehensweise der Darstellung erinnert somit mehr an die borussisch geprägten Fassungen der Kaiserproklamation.⁹⁰¹ Da es sich nicht um ein ausschließliches Denkmal zur Reichsgründung handelt, sondern mit dem Standort Berlin und der Darstellung weiterer Schlachten um eine Erinnerung und Glorifizierung der preußischen Verdienste, zeigt sich in dieser Darstellung kein Konfliktpotential mit den übrigen Staaten. Zudem wurde der Erlass zur Errichtung eines Denkmals bereits einige Jahre vor der Kaiserproklamation, nämlich nach dem deutschen Sieg im deutsch-dänischen Krieg 1864, erteilt.

Johann Heinrich Strack war für den Entwurf des Denkmals verantwortlich⁹⁰². Wie auch in den Bildzyklen der Kaiserpfalz, wird der preußische Führungsanspruch hier deutlich hervorgehoben – allerdings mehrere Jahre vor Fertigstellung der Ausmalungen in Goslar und bereits kurze Zeit nach der Gründung des Deutschen Kaiserreiches. Um das Kaiserreich (unter preußischer Führung) nach außen hin als starken Staat darzustellen, kombinierte Wilhelm I. die Entwürfe zweier Konkurrenten. Hierdurch konnte die, die Säule bekrönende *Viktoria* eine eindeutige Botschaft senden: „Stark und kräftig wie der preußische Staat, nach außen wehrhaft, den Angreifern trotzend und seine feste Stellung behauptend würde es gleichsam in beredter Symbolik zu dem Beschauer sprechen.“⁹⁰³

⁹⁰⁰ Für eine tiefere Beschreibung des Denkmals und der Reliefs vgl. Alings 1996, 154–157; Alings 2000, 55–73.

⁹⁰¹ Vgl. ebd., 70; Nolte 2013, 117.

⁹⁰² Johann Heinrich Strack (1805–1880) war ein deutscher Architekt und königlich-preußischer Oberhofbaurat.

⁹⁰³ Zitiert nach Alings 1996, 162.

Der Kaiser griff, wie bereits aufgezeigt wurde, höchstpersönlich immer wieder in die Planungen zur Errichtung der Siegestsäule ein und ordnete eine große Anzahl an Änderungen an, selbst bei kleinsten Details.

Hierdurch erklärt sich die (unübliche) öffentliche Herausstellung Preußens in den Gründerjahren. Während in den meisten offiziellen Kunstwerken dieser Phase der Zusammenschluss der deutschen Staaten hervorgehoben oder zumindest gewürdigt wird, besteht der Monarch – welcher schließlich zunächst ein Gegner des geeinten Kaiserreiches war und bei der *Schlossfassung* keine Mitsprache hatte – in diesem Fall auf eine Glorifizierung Preußens. Zwar erwähnt der Kaiser bei seiner Ansprache zur Enthüllung der Siegestsäule im Jahr 1873 die Verbindung zu den Verbündeten Preußens, ohne die die militärischen Siege nicht möglich gewesen wären – durch die *Borussia* an der Spitze des Denkmals wird der Sieg allerdings ganz klar als ein zuallererst preußischer Verdienst gekennzeichnet. Diese Darstellung wurde bereits von vielen Zeitgenossen kritisiert, die statt einer *Borussia* lieber eine *Germania* als Zeichen der deutschen Einheit gesehen hätten.⁹⁰⁴ Es zeigt sich hieran deutlich, dass das Thema der deutschen Einheit in der Bevölkerung durchaus präsent und mit Fingerspitzengefühl zu behandeln war. Die deutsche Einheit sollte jedoch thematisch nicht dargestellt werden:

Als monumentales Denkmal im öffentlichen Raum konnte die Siegestsäule im gewöhnlichen Alltag längerfristig sogar eine wesentlich größere Personenanzahl erreichen als ein Ereignisbild. Wilhelm I. bestimmte nicht nur die fotorealistische Abbildung bestimmter Fürsten und Feldherren, sondern wählte vor allem preußische Figuren zur Darstellung aus. Er stellte hierdurch einen dynastischen Bezug her, ebenso wie ein Zeichen für die Prädestination der Preußen/Hohenzollern an der Spitze des Deutschen Kaiserreiches. Es wird ein vollkommen auf Preußen zugeschnittenes Geschichtsbild gezeigt – und zwar nicht nur durch die *Borussia*, sondern auch beispielhaft durch die Darstellung des Dänischen Krieges, bei welchem die süddeutschen Staaten noch nicht mitwirkten. Dieser wurde gemeinsam von Preußen und Österreich gewonnen. Letztere finden (aufgrund des eingangs beschriebenen deutschen Dualismus und folgenden deutsch-deutschen Krieges) in den Darstellungen jedoch keinerlei Berücksichtigung. Ebenso wird der Beitrag der Bevölkerung vornehmlich auf ihre Rolle als Soldaten reduziert – was jedoch wie gesehen wurde durchaus der Realität entsprach:

⁹⁰⁴ Vgl. Alings 2000, 73–80. Wenngleich auch einige Zeitgenossen in der *Borussia* eine *Germania* sahen, vgl. ebd., 80ff.

Reichsgründung und Politik betreiben aktiv vor allem die Fürsten. Dies stellt nicht nur einen Fingerzeig auf die Vergangenheit und Gründung dar, sondern verweist auch bereits (unbeabsichtigt) auf die zukünftige Ausrichtung des Kaiserreiches.⁹⁰⁵

Zum Vergleich einer alternativen Darstellungsmöglichkeit bietet sich ein Blick in die süddeutschen Staaten an. Während man in Berlin in Form der Siegestsäule nicht der Bündnispartner gedachte, sondern vielmehr den (militärischen) Erfolgen des preußischen Staats huldigte, wurde am 26. Juli 1899 – dem 28. Jahrestag des Einzugs der siegreichen bayerischen Truppen in München – die Friedenssäule in München eingeweiht.⁹⁰⁶ Medaillons auf den vier Ecksäulen zeigen preußische Staatsmänner (wie etwa die drei Kaiser sowie Reichskanzler Bismarck), es finden sich gleichzeitig auch süddeutsche Vertreter wieder (beispielsweise General von Hartmann, König Ludwig II. sowie sein Nachfolger Otto). Die Aufteilung ist ausgeglichen: Jeweils sechs Medaillons zeigen Preußen und Bayern. Zusätzlich zieren zwölf Medaillons mit den Heldentaten des Herakles sowie vier große Mosaike mit Allegorien das Denkmal.

Die die Säule abschließende Figur stellt eine im Anflug begriffene *Nike* mit gespreizten Flügeln und Lorbeerzweig dar. Es ist offensichtlich, dass die Darstellung einer *Borussia* in Bayern nicht zur Diskussion stand (hier würde man, sofern es keine *Germania* sein sollte, eher eine *Bavaria* erwarten). Denkbar wäre für eine Friedenssäule statt der antiken Siegesgöttin hingegen auch die Friedensgöttin *Eirene* gewesen. Die Hauptaussage soll jedoch auf den Frieden durch die militärischen Siege verweisen – was auch die Auswahl der historischen Persönlichkeiten in den Medaillons erklärt. In der Ausschreibung wurden einige Forderungen explizit herausgestellt: So sollte der Heldennut der bayerischen Armee gezeigt, gleichzeitig herausragende Heerführer dargestellt und die Säule gleichzeitig ein Friedensmonument werden. Hierdurch werden die Verdienste der bayerischen Armee während der Einigungskriege hervorgehoben, gleichzeitig jedoch der Dank für den darauffolgenden Frieden zum Ausdruck gebracht und somit neben den militärischen Erfolgen ein Verweis auf die friedvolle Zukunft/Gegenwart gegeben; eine Darstellung und Botschaft, welche in dieser Form zur gleichen Zeit unter Wilhelm II. – und wie gesehen wurde ebenfalls unter Wilhelm I. – eher untypisch gewesen wäre.⁹⁰⁷

⁹⁰⁵ Vgl. ebd., 87–90.

⁹⁰⁶ Für eine tiefergehende Beschreibung des Denkmals vgl. Alings 1996, 188–190.

⁹⁰⁷ Vgl. ebd., 193f.

6.2.2 Das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin

Nach dem Tod Wilhelms I. wurde ein Wettbewerb zur Errichtung eines Nationaldenkmals⁹⁰⁸ zu seinen Ehren ausgeschrieben. Finanziert wurde das Projekt vom Deutschen Reichstag. Dieser hatte es mit der Auftragsvergabe und -ausschreibung offenbar sehr eilig: Noch bevor sich der zu dieser Zeit amtierende Friedrich III. äußern konnte, wurde am 20. März 1888 vom Reichstag einstimmig ein Antrag beschlossen, dass der Reichskanzler mit den Vorbereitungen zum Bau des Denkmals beauftragt werden sollte. Die erste Auswahl (mit insgesamt 147 zugelassenen Entwürfen) fand unter Friedrichs Nachfolger Wilhelm II. nicht den gewünschten Anklang. Ausdrücklich lobte er hingegen den nicht prämierten Vorschlag des (von ihm protegierten) Bildhauers Reinhold Begas. Er besuchte den Künstler sogar in dessen Atelier – in welchem Begas bereits an einem Modell für das Denkmal arbeitete; allerdings ohne einen Auftrag erhalten zu haben.

Am 9. Juni 1890 beantragte der Monarch schließlich beim Reichstag, dass (ganz dem Entwurf Begas' entsprechend) ein Reiterstandbild auf der Schloßfreiheit gebaut werden solle und hierfür ein neuer Wettbewerb ausgelobt werden müsse. Die Denkmalkommission beschloss daraufhin (mit einer Gegenstimme), das gesamte Projekt komplett in die Hände des Kaisers zu geben. Dieser rief einen zweiten Wettbewerb für insgesamt zehn Künstler aus, von denen sich bereits im Vorfeld, wohlweislich des zu erwartenden Ausgangs der Konkurrenz, sechs von der Ausschreibung zurückzogen. Von den vier verbliebenen Entwürfen entschied sich der Kaiser schlussendlich, wenig überraschend, für den Vorschlag von Reinhold Begas. Das Denkmal stellt somit ein Musterbeispiel für den Eingriff des Monarchen in den öffentlichen Kunstbetrieb dar, ebenso wie die Ohnmacht der Kommissionen und der mit den des Kaiser Favoriten konkurrierenden Künstler.

Während die Grundsteinlegung zum 25ten Jahrestag der Schlacht bei Gravelotte stattfand, wurde das Denkmal exakt zum hundertsten Geburtstag Wilhelms I. enthüllt.⁹⁰⁹ Vor einer Festplatzarchitektur wurde die Form eines Reiterstandbildes gewählt, ähnlich der Darstellung in der Kaiserpfalz zu Goslar als Apotheose auf den Kaiser. Hermann Beenken spricht in diesem Zusammenhang vom „steingewordenen Geschichtsunterricht“⁹¹⁰. Wilhelm I. wird als Friedenskaiser dargestellt und zusätzlich von einem Genius des Friedens begleitet. Es wird außerdem an das Bündnis der nord- und

⁹⁰⁸ Das Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal, 1897, ehemals Schloßfreiheit, Berlin (zerstört).

Das Denkmal wurde 1950 zur Zeit der DDR aus ideologischen Gründen abgerissen.

Für eine tiefere Beschreibung des Denkmals vgl. Alings 1996, 213–217.

⁹⁰⁹ Vgl. ebd., 218–221.

⁹¹⁰ Beenken 1944, 479.

süddeutschen Staaten erinnert: die nördliche von zwei Quadrigen wird von einer *Borussia* gelenkt, während die südliche von einer *Bavaria* geführt wird. Das Wappen beider Königreiche findet sich zudem auf der Attika der Kolonnadeninnenseite – zusätzlich zu denen Sachsens und Württembergs, welchen hierdurch ebenfalls Anerkennung für die Verdienste zur Kaiserreichsgründung gezollt wird.

Gleichzeitig wird die Wehrhaftigkeit des Kaiserreiches durch vier Löwen symbolisiert, welche auf Postamenten unter der Reiterfigur Wilhelms I. ruhen. Zwar wird der Kaiser durch den Genius als friedvoller Monarch dargestellt, die Darstellung der Löwen unterscheidet sich jedoch enorm von diesem Bild (und spiegelt das neue Selbstverständnis des Kaiserreiches unter Wilhelm II. wider): Sie bewachen unter ihren Pranken liegende Waffen, Fahnen und Standarten – welche allesamt auf die französische Armee und Frankreich verweisen. Ganz in diesem ambivalenten Sinne setzt sich das Programm fort. Es stehen an den Breitseiten des Sockels zwei Figuren; nach Norden eine Allegorie des Krieges und nach Süden eine Allegorie des Friedens.⁹¹¹ Zunächst waren zusätzlich Bronzestatuen deutscher Fürsten (unter anderem des mittlerweile in ‚Ungnade‘ gefallenen Bismarcks) und Militärs angedacht, welche aufgrund von Kostengründen jedoch nicht ausgeführt wurden.⁹¹²

Es lassen sich hieran durchaus Parallelen zwischen dem Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal und den bisher untersuchten Ereignisbildern sowie dem sich verändernden Selbstverständnis des Kaiserreiches unter Wilhelm I. und Wilhelm II. erkennen. Nicht nur griff Kaiser Wilhelm II. offensichtlich und massiv in den Werks- und Ausschreibungsprozess ein, auch die Darstellung der Hohenzollern entspricht jeweils den Darstellungen auf den untersuchten Ereignisbildern: Wilhelm I. wird vornehmlich als Friedensbringer dargestellt und stilisiert, gleichzeitig das Kaiserreich als wehr- und standhaft dargestellt. Wilhelm II. hingegen setzt auf eine andere politische Ausrichtung als sein Großvater und dessen Reichskanzler. Er versucht Frankreich weiterhin verstärkt als ‚Erbfeind‘ zu propagieren sowie das Kaiserreich nicht länger ‚nur‘ als saturiert darzustellen, sondern ein durchaus auch expansives und aggressives Bestreben zu zeigen. Das Denkmal dient somit nicht nur als Memoria an den verstorbenen Monarchen, sondern gleichzeitig auch als Botschaft des aktuellen Selbstverständnisses des Deutschen Kaiserreiches an das In- und Ausland.

⁹¹¹ Vgl. Alings 1996, 213ff.

⁹¹² Vgl. ebd., 222.

Eindeutig können am vorliegenden Beispiel die Möglichkeiten und Grenzen von Denkmälern gegenüber Ereignisbildern erkannt werden: Sie haben keinen gesteigerten Anspruch auf eine Authentizität des Dargestellten oder die Deutungshoheit über ein bestimmtes Ereignis.⁹¹³ Vielmehr stehen beim Kaiser-Wilhelm-Nationaldenkmal mehrere, von einem Ereignis losgelöste, Botschaften im Vordergrund. Hierdurch können ohne Probleme, leicht ersichtlich und verständlich, parallel mehrere (Bedeutungs-)Ebenen und Zeitfenster für eine breite Masse dargestellt werden. Im Gegensatz zum Ereignisbild ist ein Denkmal oftmals wesentlich stärker auf einzelne Personen zentriert: Beim Ereignisbild liegt es in der Natur der Sache, dass vornehmlich ein bestimmtes Ereignis im Vordergrund steht, während ein Denkmal mehrere Anfertigungsgründe haben kann und zum Beispiel speziell zu Ehren einer Person angefertigt wurde oder gleichzeitig eine ganze Abfolge von Ereignissen umfassen oder hierauf verweisen kann.

⁹¹³ Wenngleich sie den Anspruch auf eine Deutungshoheit unterstützen können.

6.2.3 Die Siegesallee in Berlin

Den bereits oben zu beobachtenden „steingewordenen Geschichtsunterricht“ wurde von Wilhelm II. schließlich fortgesetzt und forciert. Im Jahr 1895 gab er den Auftrag, im Berliner Tiergarten einen Prachtboulevard anzulegen. Dieser verlief vom Königsplatz (mit der Siegessäule) bis hin zum Kemperplatz. Das von ihm finanzierte Projekt konnte im Jahr 1901 fertiggestellt werden. Hier-nach wurden beispielsweise Schulausflüge in die Allee unternommen. Die Schüler lernten die Reihenfolge der Figuren auswendig und somit de facto die Geschichte der Hohenzollern und Preußens. Denn mit insgesamt 32 Marmordenkmälern wurden alle Markgrafen und Kurfürsten Brandenburgs sowie die Könige Preußens von 1157 bis 1888 dargestellt. Die jeweiligen Herrscher wurden zusätzlich von je zwei Büsten flankiert, welche bedeutende Persönlichkeiten der betreffenden Herrschaftszeit wiedergaben. Dem Kaiser wurde nachgesagt, mit der Ansammlung und Glorifizierung der Hohenzollernherrscher den Machtanspruch seines Kaisertums stützen zu wollen.⁹¹⁴ Diese Ansicht stützt auch eine Rede Wilhelms II. vom 27. Januar 1895:

Als Zeichen Meiner Anerkennung für die Stadt und zur Erinnerung an die ruhmreiche Vergangenheit unseres Vaterlandes will Ich daher einen bleibenden Ehrenschatz für Meine Haupt- und Residenzstadt Berlin stiften, welcher die Entwicklung der vaterländischen Geschichte von der Begründung der Mark Brandenburg bis zur Wiederaufrichtung des Reiches darstellen soll. Mein Plan geht dahin, in der Siegesallee die Marmor-Standbilder der Fürsten Brandenburgs und Preußens, beginnend mit Albrecht dem Bären und schließend mit dem Kaiser und König Wilhelm I., und neben ihnen die Bildwerke je eines, für seine Zeit besonders charakteristischen Mannes, sei er Soldat, Staatsmann oder Bürger, in fortlaufender Reihe errichten zu lassen. Die Kosten der Gesamtausführung will Ich auf Meine Schatulle übernehmen.⁹¹⁵

Der bereits erwähnte Bildhauer Reinhold Begas war gemeinsam mit dem Architekten Gustav Friedrich Halmhuber für die Leitung und Umsetzung des Projekts verantwortlich. Entgegen der Aussage des Monarchen wurde es nicht komplett aus seiner Privatschatulle finanziert, sondern ebenfalls Steuergelder aufgewandt. Der Kaiser griff stark in die Anfertigung/Ausführung der verschiedenen Denkmäler sowie das Gesamtkonzept ein.⁹¹⁶

⁹¹⁴ Da die Siegesallee ein Denkmal der ‚Monarchie‘ des Deutschen Kaiserreiches war, wurde während der Novemberrevolution, die die Monarchie in Deutschland faktisch abschaffte, eine Sprengung diskutiert. Hierzu kam es schlussendlich nicht. In der Zeit des Nationalsozialismus wurde sie wieder positiver betrachtet.

⁹¹⁵ Zitiert nach Lehnert 1998, 22.

Die Verkündung erfolgte am 27. Januar 1895 in einer Extraausgabe des Deutschen Reichs-Anzeigers und des Königlich Preußischen Staats-Anzeigers.

⁹¹⁶ Vgl. Lehnert 1998, 71; Röhl 2001a, 1019.

Die Siegesallee sollte die lineare Entwicklung der Herrschaft über Brandenburg-Preußen hin zur Gründung des Deutschen Kaiserreiches unter den Hohenzollern aufzeigen und so Wilhelms Geschlecht glorifizieren sowie seine eigene Regentschaft weiter festigen.⁹¹⁷ Um geschichtliche Treue und Nähe zu suggerieren, sollten die Vorfahren des aktuellen deutschen Kaisers in historisch korrekter Uniform dargestellt werden. Es wurden eigens Historiker beauftragt, um Informationen über das Aussehen, die Kleidung und den Charakter einer jeden dargestellten Person herauszufinden. Uta Lehnert spricht in diesem Zusammenhang gar von einer *Réclame Royale*⁹¹⁸. Durch das Erzählen einer Geschichte in Form von Standbildern, konnte der Bevölkerung so die Geschichte Preußens plastisch und eindrücklich ‚an die Hand gegeben‘ werden. Damit die Vorfahren des Kaisers nicht als gebrechliche oder alte Männer dargestellt würden (und so vermeintlich den Spott der Bevölkerung auf sich zögen) zeigten die Künstler diese auf Wunsch des Monarchen im ‚besten Mannesalter‘.⁹¹⁹ Diese Anpassung des Alters der Protagonisten konnte bereits in Ereignisbildern beobachtet werden.

Es stellt sich zwangsläufig die Frage nach der Intention des Kaisers, die Siegesallee in Auftrag zu geben und deren Ausführung dermaßen stark zu verfolgen und zu beeinflussen. Der (offensichtliche) Hauptgrund, nämlich die Festigung und Darstellung des Machtanspruchs der Hohenzollern nach außen, wurde bereits benannt. Dennoch tat eine solch monumentale Ausführung genaugenommen nicht Not, denn gerade in Berlin existierte bereits eine Vielzahl von Monumenten sowie Ahnengalerien der Hohenzoller. Eine dieser Galerien befand sich in der Ruhmeshalle, in welcher auch Werners *Zeughausfassung* hing. Wilhelm II. ließ für diese Galerie nach dem Tod des Großvaters ein Konterfei von ihm anfertigen – nicht jedoch eines seines Vaters. Wie bereits erwähnt war sein Verhältnis zum Vater stark belastet, was sich auch auf die Siegesallee auswirkte.⁹²⁰

Trotz der Masse an Denkmälern, Monumenten und Galerien sah der junge Kaiser offenbar dennoch die Notwendigkeit, die Errichtung der Siegesallee zu beauftragen. Wilhelm II. erkannte in der (Denkmal-)Kunst eine sehr gute Möglichkeit das Volk maßgeblich zu beeinflussen und zu erziehen.⁹²¹ Im Gegensatz zu Gemälden standen Denkmäler einerseits nicht nur im öffentlichen Raum und waren der Bevölkerung so beispielsweise alltäglich präsent und zugänglich, sie sind zudem plastischer und ‚greifbarer‘ als ein zweidimensionales Bild und beeindruckten in dieser Hinsicht

⁹¹⁷ Vgl. Röhl 2001a, 1018f.

⁹¹⁸ Lehnert 1998, 17.

⁹¹⁹ Vgl. ebd., 70.

⁹²⁰ Vgl. ebd., 28.

⁹²¹ Vgl. hierzu Kapitel 5.1. *Wilhelm II.*

meist umso mehr durch ihre monumentale Größe. Während ein Gemälde hierdurch vermeintlich als rein deskriptives ‚Dokument‘ und ‚Zeugnis‘ angesehen werden kann, wirkt ein dreidimensionales Denkmal unmittelbarer auf den Betrachter. Die dargestellten Figuren können wie bei einer Zeitreise plastisch (sowohl bezogen auf die Statue als auch den Beobachter) angeschaut und erlebt werden; sie nehmen für den Betrachter ‚Gestalt‘ an.

6.3 Kaiser oder Kanzler-Kult? Kunst als Ausdruck politischer Sehnsüchte der Bevölkerung

Wechselspiele von Kunst und Politik können sich, wie aufgezeigt wurde, ganz unmittelbar und offensichtlich zeigen. Die Uneinigkeiten zwischen Wilhelm II. und Otto von Bismarck hinsichtlich der politischen Ausrichtung wurden bereits thematisiert und waren auch für die Zeitgenossen offenkundig. In gleichem Maße hat sich auch in den Bildenden Künsten eine besondere Hervorhebung und Herausstellung Bismarcks entwickelt – sei es im positiven Sinne, wie bei den späteren Fassungen der Kaiserproklamation sowie dem Berliner Kongress beobachtet werden konnte, oder im negativen Sinne, wie bei der Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II. zu sehen war. Neben den drei Kaisern war vor allem der Reichskanzler bis zu seinem Rücktritt im Jahr 1890 *die* prägende politische Figur des Deutschen Kaiserreiches – und auch danach mischte er sich durchaus noch in die Tagespolitik ein, bis er 1898 schließlich verstarb.

Auf die Kunstpolitik nahm Bismarck nicht im gleichen Ausmaß Einfluss wie die jeweiligen Kaiser. Er schaltete sich jedoch ein, wenn es ihm angemessen oder notwendig erschien – und dies, analog zu den Monarchen, durchaus nicht immer mit durchschlagendem Erfolg. Stellvertretend hierfür soll folgende Episode stehen: Im Jahr 1889 jährte sich die Französische Revolution zum hundertsten Mal. Aus diesem Grund wurde eine Weltausstellung veranstaltet, an der viele Staaten inoffiziell teilnahmen. Als von deutscher Seite keine Regung in diese Richtung zu verzeichnen war, wandte Frankreich sich direkt an Max Liebermann. Dieser bildete einen Ausschuss. Die Mittel wurden – stillschweigend – vom preußischen Kultusministerium gestellt. In der französischen Presse wurde die Teilnahme des Kaiserreiches jedoch sehr negativ aufgenommen und offen kritisiert. Bismarck versuchte in der Folge, deutsche Künstler mit der Aussicht auf öffentliche Ämter zum Verzicht einer Teilnahme zu bewegen, da ihn der Ton der französischen Presse irritierte und missfiel.⁹²² Sein Einfluss war jedoch begrenzt und nicht alle Künstler gingen auf die Bestrebungen des Kanzlers ein. Adolph Menzel antwortete auf eine Nachricht des preußischen Kultusministeriums, es würde sich für ihn nicht schicken in Paris auszustellen, lapidar: „Ich bin jetzt dreiundsiebzig Jahre alt, ich habe immer gewusst, was sich für mich schickt, und ich werde es weiter wissen.“⁹²³

⁹²² Vgl. Paret 1983, 74f.

⁹²³ Liebermann 2014, 130.

Nach Bismarcks Tod waren es zunächst vor allem die Studentenschaften, die den Kult um den ehemaligen Kanzler befeuerten. Noch im Jahr seines Todes schlug die Bonner Studentenschaft eine Ehrung Bismarcks vor: Es sollte nicht ein einzelnes Monument errichtet werden, sondern gleich mehrere, schlichte Gedenksteine über das ganze Land verteilt entstehen; wenn möglich, vor allem in den Hochschulstädten.⁹²⁴ Bereits im Jahr 1899 riefen die deutschen Studentenschaften schließlich einen Wettbewerb aus, um einen Musterentwurf für die geplanten Bismarckdenkmäler zu ermitteln. Dieser wurde von Wilhelm Kreis mit seinem Entwurf *Götterdämmerung* gewonnen, welcher aus einer Feuersäule bestand (Abb. 52). Die Materialien zur Herstellung sollten soweit möglich aus heimischen Materialien bestehen und im Optimalfall direkt am Bauplatz gefördert werden sowie die Errichtungskosten einer Säule bei maximal 20.000 Mark liegen.

In der Folge wurde der Entwurf bis ins Jahr 1911 insgesamt 47-mal ausgeführt und stellt somit den ‚Haupttypus‘ dieser Form der Bismarck-Denkmäler. Es existieren jedoch ebenfalls Exemplare mit individuellen Änderungen und Variationen. Der ursprüngliche Plan der Studentenschaften sah vor, eine Feuerschale auf der Spitze der Türme zu errichten, welche an einem bestimmten Tag zu Ehren Bismarcks brennen sollte. Doch auch hier zeigten sich schnell, wie auch bereits mehrfach in der vorliegenden Arbeit beobachtet werden konnte, verschiedene Meinungen, Vorstellungen und Wünsche: Da man sich nicht auf einen gemeinsamen Tag einigen konnte, scheiterte das Projekt.⁹²⁵

Otto von Bismarck wurde in den offiziellen Gemälden ebenfalls auf verschiedene Art herausgestellt. Dies lag wohl nicht nur in seiner politischen Macht, sondern auch in seinem eher streitbaren und kontroversen Charakter begründet.⁹²⁶ Er persönlich trieb – ganz im Gegensatz zu den Hohenzollern – seine bildliche Verherrlichung zu Lebzeiten jedoch nicht übermäßig aktiv voran. Die Bismarck-Säulen sind vielmehr ein Abbild der Verehrung, die ihn in Teilen der Bevölkerung nach seinem Tod zuteilwird. Gleichzeitig sorgte er sich zu Lebzeiten durchaus um sein Andenken und versuchte, den Blick der Nachwelt auf ihn und sein Wirken zu steuern. Hierfür nutzte er jedoch vornehmlich das geschriebene Wort, sei es durch seine Memoiren oder zu Lebzeiten mit lancierten Zeitungsartikeln.

⁹²⁴ Vgl. Alings 1996, 237f.

⁹²⁵ Vgl. Hardtwig 1981, 67ff.

Ähnliche Kontroversen ließen sich bereits beim ‚Sedantag‘ beobachten. Vgl. hierzu Kapitel 3.4.1 *Bismarcks Zusammentreffen mit Napoleon*.

⁹²⁶ Vgl. hierzu exemplarisch Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*; Kapitel 4.2 *Die Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II.*

Die Initiative der Bismarck-Säulen ging nicht *von oben* oder Bismarck selbst aus, sondern erwuchs direkt aus dem Volk. Den vornehmlich staatlich vorangetriebenen Denkmalbauten zu Ehren Preußens und der Hohenzollern steht also die unmittelbar aus der Bevölkerung entstandene Verehrung des Reichskanzlers gegenüber. Wilhelm II. versuchte bereits früh, die Deutungshoheit über das Andenken des verschiedenen Reichskanzlers (zurück) zu gewinnen und in ihm genehme Bahnen zu lenken, scheiterte jedoch mit seinen Vorstößen.⁹²⁷

Im Jahr 1906 ließ der Verein Deutscher Studenten in den Ruinen der auf dem Kyffhäuser gelegenen Rothenburg eine Säule zu Ehren des ehemaligen Reichskanzlers errichten. Besonders auf diesem Berg kann man die nach der Abdankung des Reichskanzlers aufkommende Konkurrenzsituation, insbesondere für die Verdienste bezüglich der Kaiserreichsgründung, verfolgen: schließlich stand auf dem Kyffhäuser ebenfalls ein Kaiser-Wilhelm-Denkmal. Im sogenannten – und hier exemplarisch und bildhaft zu beobachtenden – Prioritätenstreit wurde die Frage diskutiert, wem die Verdienste zur Reichsgründung vorrangig zuzuschreiben sind: Kaiser Wilhelm I. als nominellen Staatsoberhaupt oder seinem Reichskanzler Otto von Bismarck. Das Volk war in dieser Sache gespalten und auch die Politik versuchte Einfluss auf die Diskussion zu nehmen. In der Folge entstanden zu Ehren beider Staatsmänner mehrere hundert Denkmäler auf deutschem Boden.⁹²⁸

Die ganze Kontroverse verlief *posthum* und in einer Zeit, in welcher das Kaiserreich bereits gefestigte Realität war. Sowohl Wilhelm I. als auch Bismarck waren zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben. Besonders in der aufkommenden Verehrung Bismarcks kann jedoch eine Opposition zu dem noch lebenden Monarchen und Erben Wilhelms I., nämlich Wilhelm II., gesehen werden. Dieser war es schließlich, der den Reichskanzler entließ. Es ging für das neue Staatsoberhaupt somit nicht nur um die Ehrung und Verdienste seines Großvaters, sondern ebenso um die eigene Person.

In diesem Zusammenhang lohnt eine Betrachtung, inwiefern Kaiser und Kanzler selbst in der Kunst dargestellt werden wollten. Es wurde aufgezeigt, dass alle drei Kaiser versuchten, massiven Einfluss auf die Kunst zu nehmen – vornehmlich, wenn das Deutsche Kaiserreich, die eigene Person, Familie oder Vorfahren dargestellt wurden. Wilhelm I. zeigte gar Interesse an der „falschen Darstellung“ und hieraus folgenden Herausstellung Bismarcks in der *Friedrichsruher Fassung*. Demgegenüber zeigte der Kanzler wenig Interesse an der bildlichen Herausstellung und erzählte – gemäß den Erinnerungen Werners, als der Künstler Bismarck von dem Problem berichtete, dass er

⁹²⁷ Vgl. hierzu Kapitel 3.3.1 *Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay*.

⁹²⁸ Vgl. Mai 1997, 149.

Vgl. zu weitergehenden Informationen über das Verhältnis von Denkmal und Nation während des Deutschen Kaiserreiches Alings 1996; explizit zu Denkmälern für Wilhelm I. und Bismarck ebd., 105–142.

durch den weißen Kürass immer in den Mittelpunkt rückte – lediglich von einem Streit mit dem Kaiser im Vorfeld der Proklamation. Offenbar war ihm seine Hervorhebung eher unwichtig. Bismarcks vermeintliches Desinteresse an seiner bildlichen Darstellung kann jedoch auch pragmatische Gründe haben: Er hatte nicht mit den gleichen Problemen wie der Kaiser zu kämpfen, die eine differenziert günstige Darstellung erforderten; zudem wurde er meist vergleichsweise vorteilhaft dargestellt.

Den Posten des Kanzlers hatte Bismarck bereits vor der Reichsgründung inne, während Wilhelm I. vom König von Preußen zum Kaiser des Deutschen Reiches aufstieg. Der Kaiser musste das Reich – und somit auch sich selbst – legitimieren, während Bismarcks Position als Kanzler bereits vor 1871 bestand. Wilhelm I. war die Frontfigur des Deutschen Kaiserreiches sowohl nach innen als auch nach außen. Der einfachste, einprägsamste und nachhaltigste Weg, sich sowohl dem In- als auch dem Ausland auf eine bestimmte Weise im Gedächtnis zu verankern, ist die bildhafte (monumentale) Darstellung.

Der ‚Bismarck-Kult‘ kam in seiner starken Ausprägung zwar erst unmittelbar nach dem Tod Bismarcks im Jahr 1898 auf. Doch schon vor der Reichsgründung gab es vereinzelte Denkmäler auf deutschem Boden und Ehrungen zu seinen Gunsten.⁹²⁹ So entstand bereits 1869 ein (mit den späteren Türmen/Säulen nicht im Zusammenhang stehender) Bismarck-Turm südlich von Breslau oder wurde 1867 ein Handelsschiff nach ihm benannt.⁹³⁰ Auch unmittelbar nach der Reichsgründung entstanden einige Denkmäler, die an seine Verdienste zur Einigung der deutschen Staaten erinnerten. Hierbei war er jedoch selten allein dargestellt, sondern meist in Verbindung mit anderen wichtigen Akteuren, wie etwa Kaiser Wilhelm I., dessen prädestinierten Nachfolger, Kronprinz Friedrich Wilhelm oder auch in der bekannten Trias mit Roon und Moltke.

Bismarck selbst wünschte, ebenso wie der Kaiser, keine Errichtung von Denkmälern seiner selbst vor seinem Tod. So existierten bis zu seinem Ableben ‚nur‘ knapp 40 Bismarck-Denkmäler auf deutschem Boden – doch bereits ein Jahr nach dem Ableben des Politikers wurden bereits 470 Orte ausgewählt, um dort Bismarck-Türme zu errichten.⁹³¹ Die Unterstützung in der Bevölkerung für

⁹²⁹ Vgl. zu Bismarck-Denkmalern in Übersee und ihrer Bedeutung Speitkamp 2011, 411.

Vgl. zu allgemeinen Informationen über Denkmäler in den deutschen Kolonien ebd. 409–424.

⁹³⁰ Vgl. Hedinger 1981, 279.

⁹³¹ Wenngleich bereits nach seiner Entlassung die Zahl der Ehrungen, Ehrenmitgliedschaften, Ehrenbürgerschaften etc. ungeahnte Ausmaße annahm. Vgl. Hedinger 1981, 279.

Vgl. zu einer Bestandsaufnahme der unterschiedlichen Bismarck-Denkmäler und Ehrungen ebd., 280–283.

Auf Feldern ehemaliger Niederlagen deutscher Staaten wurden bevorzugt Bismarck-Denkmäler errichtet, wie etwa Jena, Saalfeld oder Ratekau. Vgl. ebd. 285.

den Bau von Denkmälern zu Ehren Bismarcks war sehr hoch – und zwar wesentlich höher als seinerzeit zur Anfertigung von Denkmälern zum Gedenken an Wilhelm I.⁹³² Der ehemalige Kaiser wurde in der Kunst nicht erst nach seinem Tod, sondern bereits während seiner Regentschaft explizit glorifiziert und auch später auf Betreiben seiner Nachfolger bildhaft dargestellt, weswegen eine solche Initiative seitens der Bevölkerung in diesem Ausmaße nicht zwingend notwendig war.⁹³³ Demgegenüber muss aber auch die politische Botschaft, welcher hinter der Verehrung des Reichskanzlers steht, beachtet werden: Es handelt sich bei der Errichtung der Bismarck-Denkmäler nicht explizit um ein Votum gegen Wilhelm I., sondern vielmehr um eine Demonstration der Unzufriedenheit mit Wilhelm II. und seiner aktuellen Politik.

Der Künstler Paul Bürde⁹³⁴ fertigte im Jahr 1871 ein Gemälde an, welches die Verehrung Wilhelms I. in der Bevölkerung zeigen soll. In seinem Werk *Die Huldigung Kaiser Wilhelms I.*⁹³⁵ (Abb. 53) ist eine große Menschengruppe in einem Interieur versammelt. Ein preußischer Ulan hebt ein Porträt Wilhelms empor und zeigt es den Anwesenden. Diese betrachten es begeistert, wohlwollend und stolz. Ein junges Mädchen ist im Begriff, eine Girlande an dem Bild zu befestigen. An der Wand im Hintergrund hängen Bildnisse Martin Luthers, Friedrichs des Großen und Feldmarschall Gebhard Blüchers, welcher maßgeblich am Sieg bei der Schlacht von Waterloo beteiligt war. Ein Junge schickt sich an, einen Nagel neben die drei Bilder einzuschlagen – ein klarer Hinweis darauf, welcher Platz für des Kaisers Porträt vorgesehen ist und wessen Nachfolge er antritt. Im Bildvordergrund lassen sich zwei Jungen beobachten, wie sie ein Papier mit dem Konterfei Napoleons III. zusammenrollen. Der Sieg über Frankreich und die Gründung des Deutschen Kaiserreiches wird hier explizit auf Kaiser Wilhelm und Preußen bezogen sowie eine neue *Post-Napoleon-Ära* eingeleitet.⁹³⁶ Eine Verehrung des Kaisers seitens der Bevölkerung war somit in jedem Fall ebenfalls vorhanden – und zwar bereits seit der Gründung des Deutschen Kaiserreiches.

Die Verehrung Bismarcks zeigt sich bildlich vor allem in den Bismarck-Säulen. Gerade der Reichskanzler kann als Institution im Deutschen Kaiserreich gelten. Er war nicht nur maßgeblich an der

⁹³² Vgl. Lang 1999, 570.

⁹³³ Vgl. Alings 1996, 108.

⁹³⁴ Paul Eduard Maximilian Bürde (1819–1874) war ein deutscher Genre- und Porträtmaler.

⁹³⁵ Paul Bürde: *Die Huldigung Kaiser Wilhelms I.*, 1871, Öl auf Leinwand, 70,5 x 82 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

⁹³⁶ Wie schon bei den Nachfolgern der *Schlossfassung* stellte diese Passung auf Preußen (und im vorliegenden Fall den Kaiser) kein Problem dar, da es sich um ein privates Andenken handelte. Bürde setzt in seinem Werk die *borussische Geschichtsschreibung* Heinrich von Treitschkes (1834–1896) malerisch um.

Gründung beteiligt, sondern hatte ebenfalls an der Festigung des Kaiserreiches und seiner Entwicklung zur gefestigten, europäischen Großmacht immensen Anteil. Wolfgang Hardtwig führt die hohe Anzahl an Bismarck-Türmen und -Denkmälern, ganz in diesem Sinne, auf eine Zukunftsangst in der Bevölkerung gegen Ende der 1890er-Jahre zurück, welche direkt mit dem „persönlichen Regiment Wilhelms II.“⁹³⁷ in Zusammenhang stehe. Die Jahre der Saturiertheit sind vorbei; es wird nun nach einem Platz an der Sonne gestrebt – mit ungewissem Ausgang.

Gleichzeitig können die Kaiser-Wilhelm-Denkmäler nicht mehr vollends ihren Zweck erfüllen. Das Kaiserreich und seine Einheit standen, wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit klar ersichtlich wurde, ebenso wenig wie die Hohenzollerndynastie zur Diskussion. Hans-Walter Hedinger sieht die Bismarck-Türme vielmehr als ein „Sinnbild der Einheit Deutschlands“⁹³⁸. Offenbar besaßen die Kunstwerke zur Huldigung des verstorbenen Kaisers keine „konsensbildende Kraft“ mehr. Ganz anders liegt der Fall hingegen bei den Türmen zu Ehren des ehemaligen Reichskanzlers: „Der in der Feuersäule symbolisch präsentierte Bismarck ist über jede historische Erläuterung und Präzisierung hinaus, damit aber auch über jede Begrenzung.“⁹³⁹

Denn nicht nur die Anhänger Bismarcks, auch Kritiker konnten die Leistungen und den Einsatz des ‚Schmiedes der deutschen Einheit‘ nicht abstreiten.⁹⁴⁰ Hierfür eignete er sich ab den 1890er-Jahren wesentlich besser als Wilhelm I., da er einen (durch seinen Tod idealisierten) Gegenpol gegen die unsichere und oftmals aggressive (Expansions-)Politik Wilhelms II. bildet. Das Gedenken an seinen Großvater, in dessen direkter Nachfolge der junge Monarch gezeigt wurde, konnte dieses Bedürfnis der Bevölkerung nur bedingt befriedigen. Er stand in direkter, dynastischer Nachfolge zu Wilhelm I., so dass bei einem Gedenken an diesen zumeist auch der Vergleich zu Wilhelm II. mitschwingt.

Den Differenzen mit Bismarck ungeachtet, war sich Wilhelm II. der Notwendigkeit eines Reichskanzlers zur Unterstützung seiner politischen Ziele allerdings durchaus bewusst – und wünschte sich trotz der Entlassung Bismarcks ‚einen Mann wie Bismarck‘ an seine Seite; allerdings wohl mit weniger streitbarem Charakter und ihm gleichzeitig treu ergeben. So sah er, nachdem Leo von Caprivi und Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingsfürst gescheitert waren, Bernhard von Bülow⁹⁴¹ für

⁹³⁷ Hardtwig 1981, 67.

⁹³⁸ Hedinger 1981, 284.

⁹³⁹ Hardtwig 1981, 68.

⁹⁴⁰ Vgl. Hedinger 1981, 285.

⁹⁴¹ Bernhard Heinrich Martin Karl von Bülow (1849–1929) war von 1900 bis 1909 Reichskanzler des Deutschen Kaiserreiches.

diese Rolle vor: „Bülow soll mein Bismarck werden, und so wie dieser und mein Großvater Deutschland äußerlich zusammenhämmerten, so werden wir im Innern den Dreck des Parlaments- und Parteiapparats wegräumen.“⁹⁴²

Bülow war dem Kaiser gegenüber loyal, konnte aber besonders in der Außenpolitik nicht an Bismarcks Geschick anknüpfen. Das Deutsche Kaiserreich wurde international zunehmend isoliert. Im Jahr 1909 verlor er schließlich im Zuge der *Daily-Telegraph-Affäre*⁹⁴³ das Vertrauen des Kaisers und reichte seinen Rücktritt ein. Im Zuge dieser Affäre empörte sich sowohl die breite Öffentlichkeit als auch die gesamte Parteienlandschaft (inklusive der Konservativen) über das diplomatische Ungeschick des Kaisers und seines engsten Kreises. Vor diesem Hintergrund verwundert es wenig, dass die Bevölkerung gerade in Zeiten der politischen Unruhe (sowohl innen- als auch außenpolitisch) und eines schwachen Kanzlertums Sicherheit in vergangenen, vermeintlich ruhigeren Zeiten sucht. Als Ausdruck ihrer Sehnsucht entstanden Kunstwerke der Personifikation dieser Sicherheit in Form des *Eisernen Kanzlers* als Garant einer stabilen und weitestgehend vorhersehbaren, aber vergangenen Politik.

⁹⁴² Zitiert nach Fröhlich 1994, 82.

⁹⁴³ Vgl. zur *Daily-Telegraph-Affäre* Winzen 2002.

6.4 Zwischenfazit

In den vorangegangenen Exkursen traten einige offensichtliche Unterschiede zwischen Ereignisbildern und Denkmälern deutlich hervor. Insbesondere der Standort im frei zugänglichen öffentlichen Raum bietet einen Vorteil der Denkmäler, die oft alleine schon durch ihre schiere Größe beeindrucken. Dennoch ist gerade zu Propagandazwecken (auch für die Nachwelt) je nach Intention ein Gemälde in bestimmten Fällen besser geeignet. So können sie erhöhte Authentizität für sich beanspruchen und ein einzelnes Ereignis differenzierter wiedergeben. Zudem ist eine Reproduktion in verschiedenen Ausführungen wesentlich einfacher. Entgegen dem in Denkmälern so regelmäßig anzutreffenden, steingewordenen Pathos, können Ereignisbilder außerdem ein Fenster in eine real erscheinende und belebt wirkende Szene ermöglichen.

Die freie Zugänglichkeit der Denkmäler im öffentlichen Raum darf dennoch nicht unterschätzt werden. Zwar konnte ein Gemälde aufgrund von Reproduktionen mit relativ wenig Aufwand einen Großteil der Bevölkerung erreichen, ein Denkmal hingegen konnte am Aufstellungsort jederzeit von einer hohen Anzahl Beobachter besichtigt und daher alltäglich in voller Pracht bewundert werden – im Extremfall sogar, bis es in der öffentlichen Wahrnehmung untrennbar mit dem Aufstellungsort verbunden wird. Eine Reproduktion eines Gemäldes ist in der Lage, die Botschaft des Originals an den Betrachter zu vermitteln, hat aber meist nicht denselben Einfluss oder erzeugt den gleichen Eindruck, wie das Originalbild. Doch nicht nur der Effekt auf den Betrachter unterscheidet die beiden Gattungen, sondern auch ihre eigentliche Funktion.

Besonders Denkmäler sind meist auf eine (oder mehrere) dominierende Figur(en) angewiesen. Zur Erklärung und Erläuterung existieren zum Beispiel schmückende Malereien oder kleinere Arbeiten. Sie sind somit wesentlich Personen-fixierter und –gebundener. Besonders offenkundig wird dies bei größeren Werken, wie etwa der Siegesallee in Berlin. Die exakte Erzählung (sofern vorhanden) ist aufgrund der Größe meist nicht auf den ersten Blick erkennbar, sondern erfordert eine genauere Betrachtung. Ein Arrangement von Skulpturen oder Plastiken kann (beziehungsweise muss) je nach Größe um- oder durchschritten werden, um es zur Gänze erfahren zu können – wohingegen das Bild ‚hinter dem Spiegel‘ durch ein Fenster eine vollständig gefertigte Welt offenbart, an welcher der Betrachter allerdings nicht aktiv teilnehmen kann. Die in Denkmälern wiedergegebenen Ereignisse sind zudem zu Teilen austauschbar und nicht essenziell für das Gesamtwerk. Ein Ereignisbild hingegen kann ein Geschehen komprimierter und schneller ersichtlich wiedergeben. Das Ereignis gibt dem Bild seine ‚Existenzberechtigung‘ und ist das Herzstück der Darstellung.

Über die Anfertigung offizieller, repräsentativer Ereignisbilder hatte die Regierung im Deutschen Kaiserreich faktisch die Oberherrschaft. Sie konnte bestimmen, welches Ereignis würdig ist, bildlich festgehalten zu werden, ebenso an welchen Künstler der Auftrag vergeben und wie das Ereignis dargestellt wird. In der Bevölkerung kursierten häufig Reproduktionen dieser Werke, das Ereignis verfestigt sich, so wie in der offiziellen, staatlichen Kunst dargestellt, in den Köpfen.⁹⁴⁴ Am Beispiel der Bismarck-Türme konnte hingegen beobachtet werden, dass auch Verbände und Vereinigungen selber aktiv werden und die Errichtung bestimmter Denkmäler nach ihren Vorstellungen vorantreiben. Hier konnte die Politik nur bedingt entgegensteuern. Zudem wurden bereits die eingeschränkten Möglichkeiten, beispielsweise des Kaisers, in den Kunstbetrieb ‚nicht-preußischer‘ Gebiete einzugreifen, beschrieben.

Für das Kaiserreich wichtige Ereignisse besaßen nur ein ‚offizielles‘ Bild zum historischen Geschehen, über welches der Kaiser und sein Umfeld bestimmen konnten – es konnten, aus den oben beschriebenen Gründen, hingegen verschiedene Denkmäler zu denselben Ereignissen/Anlässen entstehen. Dies bedeutet eine größere Vielfalt an Darstellungsformen, gleichzeitig aber auch einen Verlust der Deutungshoheit aller Beteiligten: es gibt mehrere Möglichkeiten, das Geschehen wiederzugeben. Denkmäler dienen zumeist verstärkt der Memoria und Glorifizierung, vor allem für das seit längerem vergangene Geschehen oder verstorbene Persönlichkeiten. Sie eignen sich daher nur bedingt für die spezielle Funktion von Ereignisbildern, welche unmittelbares Zeitgeschehen zum Thema haben. Durch die spezielle Sichtweise der Zeitgenossen im Kaiserreich auf Ereignisbilder als ‚historische Dokumente‘, erhalten Sie ein deutliches Alleinstellungsmerkmal. Weitere (alternative) Varianten der bildlichen Darstellung von Ereignissen haftete im Vergleich der Mangel fehlender Authentizität an: Der Künstler war beispielsweise kein Augenzeuge oder die Regierung hatte eine bestimmte Lesart bereits etabliert, so dass das Werk eher als dekorative und künstlerische Erinnerung an das Geschehen gelten konnte und nicht als ‚historisches Dokument‘.

Anhand der aufkommenden Bismarck-Verehrung konnten im Abgleich zu Denkmälern beispielhaft nochmals sehr eindrücklich verschiedene Ebenen der Wechselspiele von Kunst und Politik nachvollzogen werden. Während die Regierung des Deutschen Kaiserreiches in der offiziellen Ereignismalerei ganz klar die Deutungshoheit für sich beanspruchen und durchsetzen konnte, verhielt sich dies im Denkmalbau anders. Hier hatte man spätestens ab den 1890er-Jahren durchaus eine

⁹⁴⁴ Vgl. hierzu Kapitel 6.3 *Kaiser oder Kanzler-Kult? Kunst als Ausdruck politischer Sehnsüchte der Bevölkerung.*

(partiell selbst verschuldete) Konkurrenzsituation mit Teilen der Bevölkerung. Es zeigt sich erneut ein Punkt, der bereits thematisiert wurde: Wilhelm II. hatte mit einer Vielzahl hausgemachter Probleme zu kämpfen. Der Bau der Bismarck-Denkmäler war auch ein explizites Votum gegen seine Politik. Weitere, nicht persönlich steuerbare Faktoren nahmen jedoch ebenfalls Einfluss auf die Wahrnehmung und Beurteilung des Monarchen seitens der Bevölkerung. Denn die Überhöhung und Glorifizierung Bismarcks wurde vor allem durch seinen Tod begünstigt und hiernach von Teilen der Bevölkerung vorangetrieben. Auch er war mit seinem innen- und außenpolitischen Vorgehen, vor allem in seinen letzten Amtsjahren, nicht immer erfolgreich und unumstritten. Er hätte sich daher zu Lebzeiten nicht in diesem Ausmaß als Gegenentwurf zu Wilhelm II. und seiner gegenwärtigen Politik geeignet.⁹⁴⁵ Der Monarch sah sich also nicht nur anderen Problemen und Konflikten gegenüber als seine Vorgänger – sondern zugleich den großen, überhöhten Fußstapfen seines verstorbenen Großvaters und ehemaligen Reichskanzlers.

Insbesondere die Darstellung Bismarcks in den offiziellen Ereignisbildern dürfte auf lange Sicht ihren Teil zu dieser Verklärung des verstorbenen Reichskanzlers beigetragen und hierdurch Einfluss auf die Politik und auch Denkmalkunst genommen haben: Bis auf die Ausnahme im Gemälde zur Eröffnung des Reichstags, in welcher der Reichskanzler seiner Macht beraubt dargestellt wurde und anhand derer sich die Konkurrenzsituation zwischen Wilhelm II. und Bismarck bereits ganz deutlich zeigt, wurde er stets als ‚starker‘ und ‚verlässlicher‘ Mann dargestellt. Er war einer der Grundpfeiler für die Gründung des Deutschen Kaiserreiches. Dieses Bild wurde in den Köpfen der Bevölkerung über Jahre zementiert und weitergetragen (auch durch Reproduktionen von Bildwerken, wie exemplarisch anhand der Baumwollgardine oder des Entwurfs zur Aula in Frankfurt beobachtet werden konnte, unterstützt), bis es eine Eigendynamik entwickelte, die Bismarck nicht nur zum Schmied der Deutschen Einheit machte, sondern gleichzeitig zu *dem* Garanten für Stabilität, Sicherheit und dem Fortbestehen des Deutschen Kaiserreiches in den Jahren nach dessen Gründung. Auch durch die Darstellung im Ereignisbild wurde somit ein bildhaft festgehaltenes und überhöhtes politisches Erbe geschaffen, mit dem Kaiser Wilhelm II. unmöglich gleichziehen konnte und welches nach Bismarcks Tod in Form von Denkmälern weitergetragen und -entwickelt wurde.

Die Bedeutung, Notwendigkeit und Tragweite von Ereignisbildern für die Politik und ihr Einfluss auf zukünftige Ereignisse sowie Generationen, vor allem im Abgleich zu Denkmälern, wurde im vorangegangenen Exkurs ersichtlich. Gleichzeitig wurden die Grenzen der Eignung von Ereignisbildern aufgezeigt. Zum Abschluss wird nachfolgend ein weiteres Ereignisbild betrachtet, welches

⁹⁴⁵ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

weder von einem deutschen Künstler angefertigt wurde, noch während des Deutschen Kaiserreiches oder auf dessen Bestreben hin entstand. Dennoch spannt es einen Bogen zum Anfang dieser Arbeit und bildet gerade deshalb einen runden Abschluss der Untersuchung, zumal es sich wie die *Friedrichsruher Fassung* oftmals als Abbildung eines wichtigen historischen Ereignisses in Geschichtsbüchern wiederfinden lässt – jedoch in gänzlich anderer Umsetzung als die wernerschen Ereignisbilder des Kaiserreiches.⁹⁴⁶

⁹⁴⁶ Wienecke-Janzen 2008, 172.

6.5 Ausblick: Die Pariser Friedenskonferenz

Das Deutsche Kaiserreich wurde nicht nur im Spiegelsaal von Versailles gegründet – es endete mit dem Friedensvertrag von Versailles im Anschluss an die Niederlage im Ersten Weltkrieg auch an diesem Ort. Der Künstler William Orpen⁹⁴⁷ wurde von der britischen Regierung zum offiziellen Porträtisten während der Verhandlungen ernannt. Anhand seiner Skizzen entstand später sein Werk *Die Unterzeichnung des Friedensvertrags von Versailles*⁹⁴⁸ (Abb. 55). Orpen fertigte bereits Bilder des Ersten Weltkriegs an der Westfront an und machte sich hier einen Namen als Künstler. Insgesamt wurde er beauftragt, drei wichtige Momente/Ereignisse der Verhandlungen festzuhalten. Ganz deutlich lassen sich beim vorliegenden Beispiel die dem Anlass geschuldeten Unterschiede in der bildlichen Darstellung im Vergleich zu Werners *Schlossfassung* erkennen.

Wurde der Betrachter bei Werners *Proklamationsbild* in die Masse der akklamierenden Personen eingebunden und von ihrer Begeisterung getragen, so blickt er nun frontal auf das Geschehen und die beteiligten Personen. Einzig die beiden deutschen Bevollmächtigten – Verkehrsminister Johannes Bell und Außenminister Hermann Müller – wenden ihm den Rücken zu, beziehungsweise stehen seitlich eingedreht zu ihm. Bell sitzt auf einem Stuhl und ist gerade im Begriff den Friedensvertrag zu unterschreiben, sein Kopf ist gesenkt. Müller stützt sich, hinter ihm stehend, mit einer Hand auf den Stuhl und blickt mit gebeugten Rücken auf das Schriftstück.

Komplett gegensätzlich hierzu werden die anderen Anwesenden dargestellt, welche sich hinter dem Tisch befinden. Letzterer bildet eine natürliche Grenze zwischen Betrachter und Vertragsunterzeichner gegenüber den Siegermächten. Fast alle Vertreter der Siegermächte blicken mit starrem, teilweise ungnädigem, Blick die deutschen Vertreter an. Einzelne Personen schauen sogar direkt in Richtung des Betrachters. Er identifiziert sich hierdurch mit den beiden Deutschen und fühlt sich selbst als Ziel des strengen, tadelnden Blicks der Alliierten. Es entsteht ein Gefühl der Verlorenheit und Isolation, welches durch die hohe Saaldecke sowie die Spiegelfront noch verstärkt wird. Auf der mittigen Inschrift ist *Le Roy gouverne par lui-même* zu lesen.

⁹⁴⁷ Sir William Newenham Montague Orpen (1878–1931) war ein britischer Maler und Mitglied des *War-Artist-Projekts* im Ersten Weltkrieg.

⁹⁴⁸ William Orpen: *Die Unterzeichnung des Friedensvertrags von Versailles*, 1919, Öl auf Leinwand, 152 x 127 cm, Imperial War Museum, London.

Nicht nur der Ort, an welchem das Deutsche Kaiserreich begann und faktisch endete, ist in der *Schlossfassung* und der *Unterzeichnung des Friedensvertrags* identisch. Auf Bertreiben Frankreichs starteten die Friedensverhandlungen am 18. Januar 1919 – also exakt dem Jahrestag der Kaiserreichsgründung. Der Friedensvertrag wurde schließlich am 28. Juni 1919 unterzeichnet und beendete den Krieg zwischen dem Deutschen Kaiserreich und den alliierten Siegermächten offiziell. Auch wenn die Alliierten wie eine Wand vor dem Betrachter erscheinen, füllen sie nur einen kleinen Teil des Gemäldes aus. Während der Friedensverhandlungen traten große Differenzen zwischen den Mächten zutage. Insgesamt waren 32 Staaten an den Verhandlungen beteiligt, welche durchaus unterschiedliche Interessen verfolgten. Die wichtigsten Entscheidungen traf der sogenannte *Rat der Vier*, bestehend aus je einem Vertreter der Länder Frankreich, Großbritannien, Italien sowie den USA. So uneins die verschiedenen Parteien waren, sind auch die Personen gruppiert: Sie erscheinen nicht als Einheit. Die Inschrift *Der König regiert allein* ist als nicht gerade subtiler Hinweis auf diese Streitigkeiten zu verstehen.

Die Spiegelwände nehmen einen Großteil des Bildes ein. Statt durch ihre Dreiteilung Struktur zu schaffen, verzerren sie jedoch die Spiegelung und bringen Unruhe in das Gemälde. Mittig spiegelt sich Hermann Müller und sogar zwei Mal der Künstler selbst – der einzige, aber dennoch sehr augenfällige, Hinweis auf seine Augenzeugenschaft. Durch den Bildausschnitt und das Hochformat wirkt der Spiegelsaal weniger wie ein großer, offener Raum, sondern ragt vielmehr bedrohlich vor dem Betrachter auf. Ein aufgrund des zerstörten Originals im Falle der *Schlossfassung* möglicherweise leicht zu übersehender, aber nichtsdestotrotz wichtiger Unterschied ist zudem die Größe des Gemäldes. *Die Pariser Friedenskonferenz* ist von wesentlich kleinerem Format. Es hatte somit nicht dieselbe Wucht wie das Proklamationsbild, welches nicht zuletzt auch durch seine Größe sehr gut die Begeisterung und den Schwung der Jublierenden transportieren konnte. Dem Anlass angemessen und dem eher ‚flüchtigen‘ Malstil folgend, sollte die *Friedenskonferenz* jedoch nicht als *das* Gemälde und bildliche Referenz zur Begründung eines neuen Staates dienen, sondern vielmehr als bildhafte Erinnerung ein trauriges europäisches Kapitel beschließen. Nicht die Authentizität des Abgebildeten steht im Vordergrund, sondern vielmehr die Botschaft, die durch das Gemälde vermittelt werden soll.

Wenngleich der Künstler sich selbst darstellt und es sich eindeutig um ein Ereignisbild handelt, lassen sich bereits auf den ersten Blick gravierende Unterschiede zu den bisher untersuchten Ereignisbildern feststellen. Zwar sind die Figuren allesamt porträtiert und eindeutig zu erkennen, je-

doch fehlt ihnen der Detailreichtum von Werners Gemälden, weshalb sie eher skizzenhaft erscheinen. Das Bild erhebt nicht den Anspruch einer ‚fotogetreuen‘ Wiedergabe des Geschehens, sondern hat ganz eindeutig gewisse impressionistische Einschläge. Zugleich lässt sich durch die Inschrift an der Decke und die offensichtlich dargestellten Differenzen der Vertreter der Siegermächte ein kaum verhohlener Ausdruck der damals existierenden Spannungen erkennen – ganz so, als wolle der Künstler zeigen, dass der Krieg zwar vorbei ist, die Beteiligten aber nur wenig daraus gelernt haben und immer noch untereinander zerstritten sind. Trotz der geballten Macht der Staatschef- und -vertreter wirken sie im Gegensatz zur Architektur eher klein und unbedeutend; eine Darstellung, welche in der offiziellen Kunst des Deutschen Kaiserreiches undenkbar gewesen wäre. Gleichzeitig lassen sich, neben der vielen Unterschiede, durchaus Parallelen in der Darstellungsweise wiederfinden.

So wird wie schon in der *Schlossfassung* Bezug auf die Deckenmalerei genommen – jedoch mit einer gänzlich anderen Botschaft. Trotz des mangelnden Anspruchs auf Authentizität (besonders im Vergleich zu Werners *konstruiertem Realismus*), gibt sich der Künstler als Augenzeuge wieder. Historische Fotografien belegen, dass der Saal überfüllt war und eine große Anzahl an Beobachtern vor Ort war. Diese bildet Orpen hingegen nicht ab, er beschränkt sich auf die für seine Bildaussage wichtigen Personen sowie die Wirkung der Räumlichkeiten auf den Betrachter, wodurch der Eindruck der Isolation noch verstärkt wird. Es wird wiederum der Moment der höchsten Spannung aufgenommen. Handelte es sich bei Werners Gemälde jedoch mit der Akklamation für Wilhelm I. sowie der Gründung des Kaiserreiches um einen freudigen Anlass für die Mehrzahl der Deutschen, ist es mit der Unterzeichnung des Vertrages, den aufgrund seines Inhalts viele Deutsche als illegitimes und zugleich demütigendes Diktat der Siegermächte sahen, nun ein trauriges Ereignis für sie – wenngleich ein generelles Kriegsende von der Mehrheit durchaus begrüßt wurde.

7 Abschlussbetrachtung

Politik hatte im Deutschen Kaiserreich einen starken Einfluss auf nahezu alle Bereiche der Kunst – sowohl auf die Kunstobjekte selbst als auch auf Künstler und Kunstpolitik. Es existieren hierbei verschiedene Schattierungen der Beeinflussung. Manche sind sehr offenkundig und leicht erkennbar, andere wiederum nur schwer auszumachen und nicht auf den ersten Blick ersichtlich. Im Gegenzug wurde auch der Einfluss von Kunst auf Politik offensichtlich. Dieser Aspekt der Wechselspiele erfolgt zumeist noch einmal wesentlich subtiler und langfristiger. So können Darstellungen wichtiger Ereignisse ein Maßstab für die Durchführung späterer Ereignisse werden. Dies konnte beispielhaft an König Wilhelms Besuch am Grabmal seiner Mutter gesehen werden, der einige Jahre später von seinem Enkel rezipiert wird.⁹⁴⁹ Demgegenüber sind Gesetze und Eingriffe der Auftraggeber, welche direkt in die Entstehung der Gemälde oder deren (gewünschte) Deutung einwirkten, im Großteil der Fälle direkt ersichtlich beziehungsweise entfalten ihre Wirkung bereits während des Werkprozesses.⁹⁵⁰ Die Wechselspiele von Kunst und Politik im Kaiserreich sind also, wie aufgezeigt wurde, ein höchst diffiziler Komplex. Im Folgenden werden die wesentlichen Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit zusammengefasst.

„Immer schreibt der Sieger die Geschichte des Besiegten.“ Dieser Ausspruch Bertold Brechts fügt sich gut in den Kontext der vorliegenden Arbeit ein. Hierauf Bezug nehmend, lassen sich neben der temporalen Komponente sowohl politische als auch geografische Aspekte feststellen. Das Deutsche Kaiserreich hatte als siegreiche Nation zunächst die ‚Deutungshoheit‘ über den deutsch-französischen Krieg – wohingegen diese nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg auf französischer Seite lag.⁹⁵¹ Dieser Umstand war schlicht der politischen Übermacht und Dominanz nach dem jeweils siegreichen Krieg geschuldet. Doch auch andere historische Ereignisse, wie beispielsweise der Tod einer wichtigen Persönlichkeit, können die allgemeine (internationale) Sichtweise auf ein Geschehen maßgeblich beeinflussen.⁹⁵² Die verschiedenen Interpretationen und Wertschätzungen

⁹⁴⁹ Vgl. hierzu Kapitel 3.1 *Am 19. Julia 1870 – König Wilhelm am Sarkophag seiner Mutter, der Königin Luise, im Mausoleum zu Charlottenburg.*

⁹⁵⁰ Wenngleich sie noch untersucht und analysiert werden müssen.

⁹⁵¹ Vgl. hierzu Kapitel 6.4 *Ausblick: Die Pariser Friedenskonferenz.*

⁹⁵² So konnte Königin Luise durch ihren frühen Tod als Sinnbild für die vermeintliche Unterdrückung Deutschlands durch Frankreich instrumentalisiert werden. Vgl. hierzu Kapitel 3.1 *Am 19. Juli 1870 – König Wilhelm am Sarkophag seiner Mutter, der Königin Luise, im Mausoleum zu Charlottenburg.*

von Ereignissen und Kunstobjekten können aufgrund unterschiedlicher politischer oder gesellschaftlicher Gegebenheiten im temporalen Sinne unterschieden werden. Es können jedoch auch zur selben Zeit divergierende, regionale Sichtweisen koexistieren.

Selbst innerhalb des Deutschen Kaiserreiches kann nicht von einer homogenen Masse gesprochen werden. Auch hier gab es verschiedene Strömungen und Sichtweisen. Diese konnten bereits bei der abweichenden Bewertung der Kaiserproklamation beobachtet werden.⁹⁵³ Doch auch andere Beispiele zeigen, dass das Deutsche Kaiserreich eine heterogene, föderale Struktur sowie einen Partikularismus und durchaus unterschiedliche Wertschätzung von Kunstobjekten und Künstlern aufwies. Stellvertretend mag hier Tschudi genannt werden, der nach seiner Demission in Berlin eine Anstellung in München erhielt.⁹⁵⁴ Anselm Feuerbach forderte bei einer etwaigen Anstellung in Karlsruhe die Entlassung aller nicht-badischen Künstler.⁹⁵⁵ Und auch die verschiedenen *Secessionen* besaßen je nach (Bundes-)Land einen teils massiv abweichenden Stellenwert und erfuhren eine gänzlich unterschiedliche Wertschätzung.⁹⁵⁶ Es gilt bei der Betrachtung des untersuchten Themenkomplexes also, verschiedenste Aspekte zu berücksichtigen.

Mannigfaltige Faktoren spielen in der Wirkungsweise eines Gemäldes eine Rolle. Nicht nur offensichtliche Aspekte, wie Aufhängungsort oder Umfeld, sind hierfür ausschlaggebend. Auch der Betrachter selbst ist ein wichtiges und, vor allem mit fortschreitender Zeit, nur schwer steuerbares Element. Seine politische Ausrichtung kann bei der Beurteilung und Interpretation des Gemäldes eine große Rolle spielen, ebenso aber auch sein persönlicher und kultureller Hintergrund und (in kleinem Maße) vielleicht sogar seine jeweilige Tagesverfassung. Je länger Entstehungs- und Betrachtungszeitpunkt auseinanderliegen, umso weniger ist eine Beeinflussung durch die ursprünglich involvierten Personen möglich und umso mehr treten neue Protagonisten in den Vordergrund. Nach dem Tod von Künstler/Auftraggeber ist eine bewusste Einflussnahme ihrerseits naturgemäß nicht mehr möglich.

Es existieren verschiedene Zeitpunkte, zu denen ein Ereignisbild auf seine Umwelt einwirkt. Wenn gleich diese Arbeit die Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich unter Wilhelm I., Friedrich III. und Wilhelm II. untersucht, handelt es sich bei diesem Zeitraum um keinen

⁹⁵³ Vgl. hierzu Kapitel 2.2.1 *Die Schlossfassung*.

⁹⁵⁴ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

⁹⁵⁵ Vgl. hierzu Kapitel 2.2.1 *Die Schlossfassung*.

⁹⁵⁶ Vgl. hierzu Kapitel 5.2.1 *Die Berliner Secession*.

in sich geschlossenen Komplex. Vielmehr muss der Blick ebenfalls auf den Zeitraum vor der Gründung im Jahr 1871 gerichtet werden – ebenso wie (für andere Aspekte) auf die Zeitspanne nach seinem Untergang im Jahr 1918. Denn Ereignisbilder nehmen nicht nur unmittelbar auf die Zeitgenossen Einfluss. Sie wirken häufig auch noch lange nach der Entstehungszeit auf die Nachwelt ein, ohne dass ihre Botschaft von Künstler oder Auftraggeber gänzlich bewusst und für alle Zeiten universalgültig gesteuert werden kann.⁹⁵⁷ Ein Kunstwerk ist – obgleich es in seiner Ausgestaltung nicht mehr überarbeitet wird und das Gezeigte sich nicht verändert – nicht statisch. Es ist vielmehr ein sich in Bedeutung und Bewertung durch den Betrachter potenziell veränderndes und subjektiv erlebtes Objekt.

An diesem Punkt soll nochmals eine Unterscheidung verdeutlicht werden: Geschichte ist nicht gleich Vergangenheit. Vergangenheit bezeichnet hier ein vergangenes Ereignis, welches abgeschlossen ist und nicht mehr nachträglich verändert werden kann. Geschichte hingegen beschreibt ein Bild, das von Zeitgenossen und/oder der Nachwelt über dieses (unveränderliche) Ereignis auf eine bestimmte Art gezeichnet wird. Ebendieses Geschichtsbild kann sich im Laufe der Zeit verändern. Dies äußert sich beispielsweise durch die Neuinterpretation eines vorhandenen Werkes (aufgrund veränderter politischer Bedingungen) oder die Anfertigung einer anderen, ‚aktuelleren‘ und ‚zeitgemäßerer‘ Version.⁹⁵⁸ Auch der Blick auf historische Ereignisse ist nicht statisch, sondern unterliegt einem steten Wandel.

Die Einwirkungen der bildhaften Darstellung im Ereignisbild auf den Betrachter reichen bis in die heutige Zeit. Wenn Ereignisbilder aus dem Kaiserreich betrachtet werden, werden sie oftmals für eine ‚dokumentarische‘ und ‚historisch korrekte‘ Abbildung des Geschehens gehalten. Als Paradebeispiel kann hier die *Friedrichsruher Fassung* der Kaiserproklamation gelten.⁹⁵⁹ Sie verdeutlicht zugleich die mangelnden Möglichkeiten der Einflussnahme und Steuerung von Künstler/Auftraggeber auf Bewertung und Stellenwert eines Kunstobjekts im Laufe der Zeit. Wenngleich die dritte Version nie als offizielles Bildnis der Proklamation angedacht war, überdauerte sie als einzige Version die beiden Weltkriege. Sie ist gleichzeitig die einzige Fassung, von der noch Farbaufnahmen

⁹⁵⁷ Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*.

⁹⁵⁸ Hierbei kann dann auch ein Historienbild das Ereignisbild ersetzen.

Dass gerade die als Geschenk für Bismarck angefertigte *Friedrichsruher Fassung* die Zeit überdauerte und der Nachwelt als Erinnerung an die Kaiserproklamation erhalten blieb, war weder vom Künstler noch vom Auftraggeber geplant oder abzusehen. Die Anfertigung einer anderen Version eines Kunstwerkes zum Transport einer veränderten Aussage an die Nachwelt muss also nicht immer bewusst erfolgen. Auch wenn bereits die *Zeughausfassung* (welche wie die *Schlossfassung* öffentlich ausgestellt wurde) bereits einen wesentlich höheren Fokus auf Preußen besaß, waren weder sie noch die für Bismarck gedachte Version als ‚offizielles‘ Bildnis des Ereignisses konzipiert. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.2 *Die Zeughausfassung*; Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*.

⁹⁵⁹ Vgl. ebd.

existieren. Ihre Abbildung lässt sich oftmals in Geschichts- und Lehrbüchern finden – ohne eine Erklärung, dass es sich um eine spätere (auf Bismarck und Preußen zugeschnittene) Fassung handelt, die im Zweifel mitnichten die im Begleittext beschriebenen Vorgänge zur Kaiserreichsgründung bildhaft wiedergibt.

Durch die *Friedrichsruher Fassung* wird dem Leser/Betrachter gar eine zu den vorherigen Versionen konträre und subjektive Lesart eingegeben. Nicht die Zusammenarbeit und Anstrengung der vereinten deutschen Staaten ermöglichte den Sieg über Frankreich, stattdessen stehen vornehmlich Preußen und hier zuallererst die Bemühungen Otto von Bismarcks im Vordergrund. Gerade an diesem Beispiel lässt sich die Langzeitwirkung und Bedeutung von Ereignisbildern besonders signifikant beobachten. Wenngleich durch die Zerstörung der beiden ersten Versionen ein besonderer Fall vorliegt und auch die sehr unterschiedlichen Aussagen der drei Fassungen eher die Ausnahme darstellen, zeigt sich deutlich, wie die Deutungshoheit von Künstler/Auftraggeber im Laufe der Zeit (auch durch Zufälle) verloren gehen kann.

Ein Ereignisbild lenkt also das zukünftige Geschichtsbild (und zwar nicht zwingend nur für das dargestellte Ereignis) oftmals bereits zum Entstehungszeitpunkt des Gemäldes in eine bestimmte Richtung.⁹⁶⁰ Es wird nicht nur für die Zeitgenossen, sondern auch für nachfolgende Generationen angefertigt: Der Künstler schuf sein Bild auch zum Zweck der Dauerhaftigkeit.⁹⁶¹ Sobald das Werk fertiggestellt ist, verlieren Künstler/Auftraggeber einen Teil der Deutungshoheit und Kontrolle über das Gemälde – ganz so wie die Vorgängerwerke, auf die sie sich von ihrer Warte aus beziehen. Es entstehen hierdurch weitreichende wechselseitige Beeinflussungen auch über Epochen, Kunstgattungen und politische sowie kulturelle Hintergründe hinweg.⁹⁶²

⁹⁶⁰ Das Gemälde *Die Eröffnung des Reichstages durch Wilhelm II.* zeigt einen isolierten und seiner Macht beraubten Bismarck. Wie aufgezeigt wurde, ist diese Darstellung für den Zeitpunkt der Eröffnungsrede nicht korrekt. Zwar war Bismarck zur Fertigstellung des Werkes beim Kaiser in Ungnade gefallen und nicht mehr im Amt. Die Vorstudie und Augenzeugenberichte belegen jedoch eindeutig, dass der Reichskanzler während des historischen Ereignisses noch im Vollbesitz seiner politischen Macht war. Dennoch bleibt durch Werners Gemälde der Nachwelt ein gebeugter Bismarck in Erinnerung – die Geschichte wurde durch das Gemälde erfolgreich umgeschrieben. Vgl. hierzu Kapitel 4.2 *Die Eröffnung des Reichstages durch Wilhelm II.*

⁹⁶¹ Das Gemälde zum für das Deutsche Kaiserreich sehr prestigeträchtigen Berliner Kongress wurde angefertigt, damit „das Gedächtniß an die für den Frieden und die Wohlfahrt der Völker so bedeutsame Begebenheit verewigt, und die sämtlichen bei derselben beteiligten Persönlichkeiten den zahlreichen einheimischen, wie fremden Besuchern der rathäuslichen Festräumen vor Augen“ geführt wird. Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress.*

⁹⁶² Wie etwa Anton von Werner mit ziemlicher Sicherheit die französischen Werke in der *Galerie des Glaces* zum Vorbild nahm und sich von ihnen für seine Version der Kaiserproklamation inspirieren ließ. Vgl. hierzu Kapitel 2.4.2 *Ausländische Vorbilder.*

Ebenso erfuhren die Werke Adolph Menzels zum Leben Friedrichs des Großen im Lauf der Zeit eine gänzlich andere Wertschätzung und Interpretation, je nach aktueller, politischer Sichtweise/Lage. Vgl. hierzu Kapitel 3.4 *Adolph Menzel und Friedrich der Große.*

Gleichzeitig können Ereignisse auch für einen bestimmten Zweck durch die Anfertigung eines alternativen Gemäldes

Im Umkehrschluss muss der Blick bei der Untersuchung nicht nur in die Zukunft, sondern auch in die Vergangenheit gerichtet werden: Kunstobjekte nehmen ihrerseits wiederum Bezug auf vergangene Darstellungen, an denen sich zum Beispiel der Künstler in seiner Ausführung orientiert.⁹⁶³ Hierdurch können bestimmte Lesarten etabliert oder Präzedenzfälle geschaffen werden. Es entstehen weit verzweigte Wechselspiele über verschiedene Epochen hinweg. Einige Kunstwerke erfahren so im Laufe ihrer Existenz sogar komplette Umdeutungen oder eine gänzlich andere Wertschätzung.⁹⁶⁴ Hieran kann ein weiterer Punkt der Wechselspiele von Kunst und Politik betrachtet werden: Der Umgang mit Kunst spiegelt oftmals die gegenwärtige Politik wider – und zwar sowohl bei aktuell entstandenen als auch bei in der Vergangenheit angefertigten Kunstobjekten. So fielen noch zur Entstehungszeit beliebte Kunstgegenstände bei späteren Generationen in Ungnade und wurden im Fall von Gemälden beispielsweise abgehängt (oder in Form von Denkmälern sogar zerstört).⁹⁶⁵ Andererseits konnten sie zu anderen Zeiten und unter anderen gesellschaftlich-politischen Hintergründen wiederum eine hohe Wertschätzung erfahren, obwohl dies vormals möglicherweise nicht der Fall war.⁹⁶⁶ Kunst und Politik stehen somit nicht nur während des Werkprozesses oder des Entstehungszeitpunkts in ständigem Wechselspiel, sondern weit darüber hinaus.

Der Einfluss von Ereignisbildern auf die Zeitgenossen ist allerdings um einiges höher und verdeutlicht insbesondere das oftmals erwähnte und aufgezeigte spezielle Geschichtsbild im Deutschen Kaiserreich. Während der Anfertigung von Ereignisbildern können hierdurch, im Gegensatz zu Historienbildern, jedoch zusätzliche ‚Komplikationen‘ bei Veränderungen, im Gegensatz zur tatsächlichen Begebenheit, entstehen – seien sie bewusst oder unbewusst: Das Ereignis ist noch sehr aktuell, es gibt meist mehrere Zeit- und Augenzeugen. Veränderungen zwischen dem Ereignis und

umgedeutet/anders interpretiert werden, wie nicht nur an den Gemälden zur Kaiserproklamation beispielhaft gesehen werden konnte, sondern ebenfalls an der Chicagoer Fassung des Berliner Kongresses zu beobachten war. Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*.

⁹⁶³ Vgl. hierzu Kapitel 2.4 *Die Vorbilder der Kaiserproklamation*.

⁹⁶⁴ Vgl. hierzu Kapitel 3.4 *Adolph Menzel und Friedrich der Große*.

⁹⁶⁵ Vgl. hierzu Kapitel 6.2.2 *Das Looser-Wilhelm-Nationaldenkmal in Berlin*.

⁹⁶⁶ Bezeichnend für die ‚Halbwertszeit‘ von Gemälden und historischen Ereignissen in den Köpfen der Allgemeinheit ist hier die Kaiserproklamation. Während sie zur Gründungszeit ein enorm wichtiges und beliebtes Thema ist, schwindet das allgemeine Interesse mit zunehmender Festigung des Kaiserreiches immer mehr. So fand Werners Ausführung für die Frankfurter Aula im Jahr 1913 in der Öffentlichkeit kaum mehr Beachtung.

Der Berliner Kongress hingegen steht beispielhaft für ein Gemälde, welches mehrere Phasen durchlief: Zunächst hing er im Berliner Rathaus, wurde zu Zeiten der DDR abgehängt und wird schließlich seit einigen Jahren wieder im Berliner Rathaus ausgestellt. Vgl. hierzu Kapitel 5.4 *Ereignis- und Historienbilder, Reproduktionen und die Fotografie*.

seiner Darstellung im Gemälde fallen so potenziell stärker auf und erscheinen schwieriger glaubhaft umzusetzen. Die Authentizität der Darstellung kann hierdurch bei ungenügendem Geschick des Künstlers schnell in Zweifel gezogen werden.

Exemplarisch sichtbar wurde dieser Unterschied in der Betrachtung von Ereignis- und Historienbildern anhand Menzels ‚Friedrichbildern‘.⁹⁶⁷ Der Wahrheitsgehalt dieser Gemälde wurde von den Zeitgenossen selten in Zweifel gezogen: Schließlich lebte der Monarch zum Zeitpunkt der Anfertigung dieser Bilder über sein Leben bereits seit über hundert Jahren nicht mehr, ebenso wie etwaige Zeitgenossen. Die Darstellung konnte aufgrund dessen kaum mehr auf ihre historische ‚Korrektheit‘ überprüft oder in Zweifel gezogen werden. An dieser Stelle ist das vorherrschende Geschichtsbild im Deutschen Kaiserreich ausschlaggebend. Das Ereignis *hätte* wie von Menzel dargestellt stattfinden können – und nach Sicht der Zeitgenossen sogar möglicherweise so stattfinden *sollen*.⁹⁶⁸ Solange die abgebildete Szene nach allgemeiner Meinung nämlich nicht dergestalt hätte stattfinden sollen, wurde dem Gemälde schlicht keine (positive) Aufmerksamkeit geschenkt. Bilder wurden unter dem Blickwinkel der jeweiligen Betrachtungszeit angesehen und interpretiert – und erfuhren hierdurch unterschiedliche Wertschätzungen.

Auf diese Weise wird das Werk in einem Licht gesehen, das der Betrachter selbst als ‚wahr‘ ansehen mochte, da es seinem Weltbild entsprach. Dieses Phänomen ließ sich analog bei Ereignisbildern beobachten, wenn von einer ‚inneren‘ und ‚äußeren‘ Wahrheit gesprochen wurde. Geschichte im Deutschen Kaiserreich wurde (auch) gemalt. Über ‚historische Unkorrektheiten‘ in den Gemälden wurde hierbei nicht hinweggesehen – ganz im Gegenteil: Sie wurden in den meisten Fällen allerdings nichts als problematisch betrachtet, sondern vielmehr als folgerichtige Korrektur des Geschehens. Gewisse Begebenheiten durften jedoch nicht – oder nicht zu offensichtlich – verändert werden, da sie wiederum dieser etablierten Geschichtsauffassung widersprachen oder aus dem Ereignisbild deutlich erkennbar und nachvollziehbar ein Historien-/Genrebild machen würden.

Deshalb sollte die Authentizität des Dargestellten auf verschiedene Arten suggeriert werden. Eine authentische, bildhafte Wiedergabe eines Ereignisses wird im Deutschen Kaiserreich so definiert,

⁹⁶⁷ Vgl. hierzu Kapitel 3.4 *Adolph Menzel und Friedrich der Große*.

⁹⁶⁸ Ebenso wie Bismarck laut Anton von Werner und Wilhelm I. die weiße Kürassier-Uniform während der Kaiserproklamation hätte tragen sollen. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.2 *Die Zeughausfassung*.

Auch der (fiktive) Einzug König Wilhelms in Saarbrücken wurde bildhaft so wiedergegeben, wie er nach Meinung von Künstler und Auftraggeber hätte stattfinden sollen. Vgl. hierzu Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus*. Ein weiteres Beispiel liefert der Berliner Kongress, bei welchem die Protagonisten gebeten wurden, zwecks einer besseren bildlichen Darstellung zur Abschlusssitzung in Uniform zu erscheinen. Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*.

wie das Ereignis vom jeweiligen Protagonisten wahrgenommen wurde oder wie es nach seiner Vorstellung hätte stattfinden sollen. Sie stellt kein allgemeingültiges Bild dar. Man nahm daher – bildlich gesprochen – den Radiergummi zur Hand, um unliebsame Erinnerungen verschwinden und mit dem Pinsel eine neue Version der Geschichte Wirklichkeit werden zu lassen. Es wurde hierdurch eine Realität und Sichtweise etabliert, die der Auffassung der jeweiligen Protagonisten entsprach. Solcherart konnte die Deutungshoheit über ein Ereignis errungen und langfristig in den Köpfen der Menschen verankert werden. Gerade bei offiziellen Ereignisbildern hatte daher der Staat das Monopol und somit die Deutungshoheit inne. Für die Zeitgenossen handelt es sich dementsprechend bei den staatlich in Auftrag gegebenen Ereignisbildern um eine ‚historisch korrekte‘ Abbildung des Geschehens – jedenfalls historisch korrekt nach ihrem Geschichtsverständnis. Die offizielle Ereignismalerei im Deutschen Kaiserreich richtete sich nach aktuellen politischen Begebenheiten und gesellschaftlichen Umständen aus. Noch während des Werkprozesses konnten so bei Bedarf Änderungen vorgenommen werden.⁹⁶⁹ Figuren einfach zu ersetzen, hinzuzufügen, herauszunehmen oder zu verjüngen/altern zu lassen wurde hierbei zumeist nicht als problematische oder diskutable Veränderung des Ereignisses angesehen, sondern war im Gegenteil ganz im Sinne des subjektiven Geschichtsverständnisses. Wichtig waren vornehmlich die gewünschte Aussage des Werkes sowie der äußere Schein von historischer Korrektheit. Eine nach heutigen Maßstäben ‚objektive‘ Darstellung des Ereignisses hingegen hatte keine Priorität: Das Geschehen sollte so dargestellt werden, wie es – nach Meinung der im Werkprozess involvierten Personen – hätte sein *sollen* und nicht, wie es historisch stattgefunden hat.⁹⁷⁰

So wurde im Verlauf der Untersuchung eine Konstante der Wechselspiele von Kunst und Politik im Deutschen Kaiserreich offenkundig: Es gab verschiedene Epochen im Deutschen Kaiserreich. Diese wurden zum einen durch die Entwicklung des Staates definiert und konnten zum anderen

⁹⁶⁹ Was im späten 19./frühen 20. Jahrhundert einen großen Vorteil beispielsweise gegenüber einer Fotografie oder auch einem Denkmal darstellte.

⁹⁷⁰ Beispielhaft mag hier der Ausspruch Wilhelms I.: „Sie haben recht, er war falsch angezogen und es ist ganz richtig, daß Sie das korrigiert haben.“ bezüglich der weißen Uniform Otto von Bismarcks stehen. Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*.

Ebenso anzuführen ist die *Ankunft Seiner Majestät in Saarbrücken*, welche den Einzug des Kaisers darstellt, wie er nach Sicht der Auftraggeber hätte stattfinden sollen. Vgl. hierzu Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus*.

Dass auch in der heutigen Zeit in den Darstellungen wichtiger, historischer Ereignisse durchaus manipuliert wird (und keinesfalls konträr zum Deutschen Kaiserreich eine gänzlich andere Informationskultur mit stets neutralen Abbildung und Berichterstattungen verfolgt wird), steht auf einem anderen Blatt und soll nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein. Fest steht jedoch: Das allgemeine, akademische Geschichtsbewusstsein/-bild im 21. Jahrhundert weist durchaus Unterschiede zu dem des Deutschen Kaiserreiches auf.

Dieses Geschichtsbild zeigt sich ebenfalls in der Denkmalpflege, wenn ‚stilreine‘ Räume geschaffen und rekonstruiert werden, die so nie existiert haben, aber nach Ansicht der Zeitgenossen dergestalt hätten aussehen können oder sollen.

direkt auf die jeweiligen Monarchen bezogen werden. Gleichzeitig jedoch wurden epochenübergreifend sich ähnelnde Denkmuster der Protagonisten deutlich, wie beispielsweise das oben erwähnte und allen gemeinsame, subjektive Geschichtsverständnis.

Es wurde aufgezeigt, dass, obwohl Geschichte (neu) gemalt wurde, dennoch nicht völlig aus der Luft gegriffene Phantastereien angefertigt werden konnten, ohne dass die Glaubwürdigkeit des Gezeigten in Zweifel gezogen wurde. Anton von Werner seinerseits umging dieses ‚Problem‘, durch zu viele Änderungen oder Adaptionen möglicherweise die Authentizität in Zweifel zu ziehen, unter anderem durch eine sehr hohe Genauigkeit und Akribie, mit der er die Kleidung sowie Porträts der Dargestellten wiedergab. Dem Betrachter wird so wirksam die Illusion einer originalgetreuen Abbildung des Ereignisses suggeriert. Werner kann also durchaus als Ereignismaler bezeichnet werden: Er *malte* und *formte* die bildhafte Erinnerung an ein Ereignis und gab das Geschehen nicht objektiv wieder. Die ‚Kunst‘ liegt darin, die Darstellung des historischen Ereignisses so zu verändern, dass eben diese Veränderung dem Betrachter nicht ins Auge fällt. Hierbei stellt es auch keinerlei Problem dar, wenn beispielsweise das Alter der Protagonisten im Porträt angepasst wird.⁹⁷¹ Die Personen sind für den Betrachter gut zu erkennen und zu identifizieren, sie sind ‚lebensecht‘ wiedergegeben – und daher gemäß der inneren und äußeren Wahrheit ‚korrekt‘ dargestellt. Hierdurch können wiederum neue Referenzen für zukünftige Bilder und Ereignisse geschaffen werden, wie beispielhaft an Otto von Bismarcks weißer Uniform beobachtet wurde.⁹⁷²

Insbesondere die Proklamationsbilder haben verdeutlicht, dass Werner Geschichte malt und adaptiert – und nicht bloß ein historisches Ereignis mimetisch und ohne künstlerischen Gehalt wiedergibt. Seine Fassungen, welche sich massiv in ihrer jeweiligen Botschaft unterscheiden, beeinflussen maßgeblich den Blick von Zeitgenossen und Nachwelt auf das Ereignis. Die Kunstfertigkeit Werners bestand darin, die Bildaussage derart subtil in Sinne seiner Auftraggeber zu beeinflussen, dass das fertige Werk für Kritiker und Betrachter wie eine dokumentarische und objektive Wiedergabe des Geschehens erscheint. Selbst den Auftraggeber konnte er hierbei täuschen, wie beispielhaft an der unterschiedlichen und bewussten Positionierung der Figuren in den weißen Uniformen (sowie der Darstellung Bismarcks im weißen Kollar der Kürassiere) in den verschiedenen Versionen zur Kaiserproklamation und insbesondere der *Zeughausfassung* ganz klar ersichtlich wurde.⁹⁷³

⁹⁷¹ Vgl. hierzu Kapitel 2.2.3 *Die Friedrichsruher Fassung*.

Die Akribie und Genauigkeit beziehen sich bei der Bekleidung nicht darauf, dass die dargestellten Personen diese Kleidung wirklich getragen haben. Vielmehr wird die dargestellte Kleidung sehr mimetisch wiedergegeben und so die vermeintliche Authentizität suggeriert.

⁹⁷² Vgl. hierzu Kapitel 2.2.2 *Die Zeughausfassung*.

⁹⁷³ Vgl. hierzu Kapitel 2.2.2 *Die Zeughausfassung*.

Diese eindeutig künstlerische Motivation begründet der Künstler gegenüber dem Kaiser mit einer vermeintlichen ‚historischen Korrektheit‘ – wohlwissend, dass dieses Argument den Monarchen überzeugen würde. Die Möglichkeiten der bildhaften Interpretation eines Ereignisses seitens des Künstlers waren also durchaus mannigfaltig. Nichtsdestotrotz waren auch die Optionen des Künstlers nicht unendlich, da er nicht der einzige Akteur bei der Anfertigung des Ereignisbildes war.

Andere Änderungen in der bildlichen Darstellung gehen wiederum auf den/die Auftraggeber selbst zurück, so dass aus mehreren, subjektiven Ansichten ein gemeinsames (Geschichts-)Bild entsteht. Ereignisbilder stellen einen Sonderfall unter Gemälden und insbesondere Historienbildern dar. Künstler und Auftraggeber sind wesentlich stärker an die Darstellung gewisser ‚Fakten‘ oder Begleitumstände gebunden, die sie in der Ausführung nicht beliebig verändern können. Gleichzeitig ist der Wunsch nach bestimmten Darstellungsweisen im Gegensatz zu vielen anderen Kunstobjekten ungleich größer, damit die öffentliche Meinung in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. Es gibt somit zwei konträre Positionen, die zusammengebracht werden müssen.

Wechselspiele sind besonders dann deutlich und unvermeidlich, wenn mehrere Personen involviert sind. Die offiziellen Ereignisbilder im Kaiserreich waren allesamt Auftragsarbeiten. In vielen Aspekten musste der Künstler sich deshalb dem Willen und den Wünschen seiner Auftraggeber beugen (sofern diese in den Werkprozess eingriffen) oder konnte bestimmte Begebenheiten nicht einfach nach Gutdünken abändern – weder während des Ablaufs des historischen Ereignisses noch auf der Darstellung im späteren Gemälde.⁹⁷⁴ Insbesondere bei der Darstellung noch lebender oder kürzlich verstorbener Personen, war die (versuchte) Einflussnahme enorm hoch, sowohl von Seiten der Auftraggeber als auch der Porträtierten selbst. Man wollte sich – sowie seine Vorfahren/Landsleute/Protegés etc. – in möglichst gutem Licht dargestellt wissen.⁹⁷⁵ Gerade am *Berliner Kongress* konnte anschaulich beobachtet werden, wie viele verschiedene Parteien bei der Darstellung wichtiger Persönlichkeiten involviert sein können.⁹⁷⁶

⁹⁷⁴ Vgl. hierzu Kapitel 2.2 *Anton von Werners Gemälde zur Kaiserproklamation*; Kapitel 3.3. *Der Saarbrücker Rathauszyklus*.

⁹⁷⁵ Wilhelm II. war mit seiner Darstellung in der Goslarer Kaiserpfalz mehr als unzufrieden, da sie ihn als Kind zeigte und Vater und Großvater in den Vordergrund stellte. Die Einweihung der Pfalz erfolgte erst, als er bereits zum Kaiser gekrönt wurde – und dem feierlichen Akt sowohl fernblieb als auch keinen Vertreter sandte. Vgl. hierzu Kapitel 2.3 *Wislicenus und die Kaiserpfalz*.

Kronprinz Friedrich Wilhelm versuchte, sich in das Sedan-Panorama ‚reinmalen‘ zu lassen und intervenierte mehrmals (letztlich ohne Erfolg) beim Künstler selbst. Vgl. hierzu Kapitel 5.1.2 *Friedrich III.*

Auch Beaconsfield und Andrassy waren mit ihren Porträts zum Berliner Kongress nicht zufrieden und hielten sie sogar für Karikaturen. Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*.

⁹⁷⁶ Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*.

Ein Kunstwerk nimmt in den meisten Fällen (zwangsläufig) Rückbezüge auf die Vergangenheit.⁹⁷⁷ Das fertige Werk inspiriert und leitet spätere Generationen in ihrem Geschichtsbild – und hierdurch auch nachfolgende Künstler. Diese nehmen sich ihre Vorgänger zum Vorbild und orientieren sich an ihnen. Es werden so konkrete Lesarten und Darstellungsformen für bestimmte Anlässe etabliert.⁹⁷⁸ Es muss jedoch gleichzeitig auch im Kontext der Entstehungszeit gesehen werden.

Während im 21. Jahrhundert Kunst in Deutschland bewusst Opposition gegen die vorherrschende Politik bedeuten und gezielt hierzu eingesetzt werden kann, war dies im Deutschen Kaiserreich des 19. Jahrhunderts vergleichsweise selten der Fall; bei staatlich in Auftrag gegebenen Gemälden aus nahe liegenden Gründen niemals.⁹⁷⁹ Auch die avantgardistische *Berliner Secession* suchte in ihrer Kunst zumeist keine bewusste Opposition gegen die Regierung, sondern sogar im Gegenteil zunächst die Anlehnung an den Staat und dessen Unterstützung.⁹⁸⁰ Für die Gruppe der Ereignisbilder gilt diese Ausrichtung auf den Staat und seine Politik noch stärker. Sie wurden von staatlicher/officialer Seite gefördert und in Auftrag gegeben und hierdurch in ihrer Darstellungsform und Bildaussage verstärkt gesteuert.

Aus diesem Grund lassen sich an Ereignisbildern (auch werkgeschichtlich) die Entwicklung der Politik im Deutschen Kaiserreich und die zur Entstehungszeit aktuellen politischen Strömungen herauslesen. Ereignisbilder sind keinesfalls lediglich propagandistische ‚Reklamebilder‘ des Staates. Im Gegenteil: Sie transportieren, insbesondere für die Forschung, bedeutende Einblicke zur geschichtlichen Wahrnehmung eines historischen Ereignisses – müssen jedoch stets vor den bereits genannten Hintergründen kritisch untersucht und beurteilt werden. Hierdurch können nicht nur Rückschlüsse auf das dargestellte Ereignis gezogen werden, sondern auch wertvolle Erkenntnisse über viele Faktoren und Umstände der Anfertigungszeit sowie die an der Ausführung beteiligten Personen gewonnen werden.

Ebenso komplex verhält es sich mit Untersuchung und Beurteilung eben dieser Protagonisten, seien es Politiker, Künstler, Kritiker oder sonstige Personen des öffentlichen Lebens. Es hat sich herauskristallisiert, dass zwar bestimmte Strömungen zu erkennen sind – aber dennoch nicht pauschalisiert werden kann, sondern immer der Einzelfall betrachtet werden muss. So war Wilhelm I. kein

⁹⁷⁷ Vgl. hierzu Kapitel 2.2.1 *Die Schlossfassung*.

⁹⁷⁸ Vgl. hierzu Kapitel 2.4 *Die Vorbilder der Kaiserproklamation*.

⁹⁷⁹ Wobei selbstverständlich auch ‚oppositionelle‘ Kunstwerke existierten, beispielsweise Karikaturen.

⁹⁸⁰ Vgl. hierzu Kapitel 5.2.1 *Die Berliner Secession*.

Die Differenzen lagen vornehmlich in einem konträren Kunstverständnis und Konkurrenzdenken.

bloßer Verfechter von Traditionen, der kaum Interesse an Kunst zeigte und Allegorien rundheraus ablehnte.⁹⁸¹ Ebenso handelte es sich bei Wilhelm II. nicht um einen schlichten Kriegstreiber, der keinerlei Kenntnisse von Kunst und Kunstpolitik besaß und sich nichtsdestotrotz ununterbrochen dilettantisch in den Kunstbetrieb einmischte und so den Unmut seiner Zeitgenossen auf sich zog.⁹⁸² Auch Anton von Werner bekleidete keinesfalls ausschließlich die Rolle des servilen, reaktionären ‚Hofmalers‘, welcher als reiner ‚Ja-Sager‘ immer vollkommen den Wünschen des jeweiligen Staatsoberhauptes/Auftraggebers entsprach und wertungsneutrale Dokumentationen eines Ereignisses abbildete.⁹⁸³ Bei ihnen allen handelt es sich um vielschichtige Persönlichkeiten, die zwar bestimmte, individuelle Charakterzüge aufwiesen, aber nicht starr einem Schema folgten.

Gerade das kunstpolitische Auftreten und Handeln Wilhelms II. in der Öffentlichkeit ist sehr offensichtlich, während sein Vater sich eher im Hintergrund hielt. Friedrich Wilhelm erfuhr deshalb in der allgemeinen Kritik und späteren Betrachtung nicht dieselbe Ablehnung wie sein Nachfolger, wengleich auch er massiv auf den Kunstbetrieb einwirkte.⁹⁸⁴ Dieser Antagonismus in der ‚Öffentlichkeitsarbeit‘ der beiden Hohenzollern kann (auch in der Forschung) leicht zu der Annahme verleiten, dass vor allem Wilhelm II. sich immer wieder massiv in den Kunstbetrieb einmischte, ohne Kenntnisse über die Thematik zu besitzen, während sein Vater ein vornehm zurückhaltender Kunstliebhaber, -förderer und -freund war. Dass diese Schlussfolgerungen falsch und irreführend sind, wurde aufgezeigt. Selbst die Künstler nahmen gemäß ihren Möglichkeiten – mal mehr, mal weniger offensichtlich – Einfluss auf die bildliche Darstellung. Anton von Werner ging hierbei zumeist sehr subtil vor, indem er beispielsweise vorab die Örtlichkeiten oder die Kleidung der Protagonisten veränderte und so bereits das Ereignis (ähnlich einem Bühnenstück) inszenierte.⁹⁸⁵

Es wurde offenkundig, dass die verschiedenen Herrscher und Protagonisten ein durchaus unterschiedliches Verständnis von Kunst, Kunsterziehung und Kunstpolitik besaßen. Sie trafen jedoch trotz bestimmter Präferenzen und Charakterzüge teils kontroverse und divergente Entscheidungen. Gleichzeitig waren sie auch in einem gewissen Maße ‚Kinder ihrer Zeit‘. Hieraus kann zwar nicht geschlossen werden, dass die Akteure nicht selbst handelten und lediglich ‚Spielball der Ge-

⁹⁸¹ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.1 *Wilhelm I.*

Wilhelm I. ließ sich zu seiner Krönung in Königsberg mit erhobenem Schwert abbilden – eine kampfbereite und wehrhafte Darstellung, die er Wislicenus anlässlich der Ausmalung des Goslarer Kaiserpalatz aufgrund der veränderten politischen Bedingungen explizit untersagte.

⁹⁸² Vgl. hierzu Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

⁹⁸³ Vgl. hierzu Kapitel 3.3 *Der Saarbrücker Rathauszyklus.*

⁹⁸⁴ Vgl. hierzu Kapitel 5.1.1 *Wilhelm I.*; Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

⁹⁸⁵ Vgl. hierzu Kapitel 4.1 *Der Berliner Kongress*; 5.3 *Der Einfluss des Künstlers – Moltkes 90. Geburtstag.*

schichte‘ waren. Dennoch mussten sie sich zumindest in Teilen den gesellschaftlichen und politischen Begebenheiten und Umständen ihrer Zeit (national wie international) anpassen oder standen mit ihnen zumindest in unmittelbarer Wechselwirkung. Während die Gründungseuphorie Wilhelm I. sowohl aus politischer als auch künstlerischer Sicht eine große Begeisterung seitens der Bevölkerung einbrachte, sah sich sein Enkel mit gänzlich anderen Voraussetzungen konfrontiert. Der Aufschwung im Zuge der Gründerzeit hatte sich mittlerweile gelegt. Das gefestigte und Realität gewordene Kaiserreich sah sich neuen Herausforderungen gegenüber, wie etwa sich verändernden geopolitischen Situationen oder dem Aufkommen einer innenpolitischen Opposition.

Die kunstpolitische Landschaft verändert sich parallel hierzu ebenfalls. Dies äußert sich beispielhaft in der *Secession*, die einen Gegenpol zum etablierten und eingesessenen akademischen Kunstbetrieb einnimmt.⁹⁸⁶ Wilhelm I. hatte aufgrund der Anfangseuphorie innerhalb großer Teile der Bevölkerung nach der Kaiserreichsgründung gerade innenpolitisch nicht mit denselben, massiven und mannigfaltigen Problemen wie sein Nachfolger zu kämpfen. Diese Punkte konnte Wilhelm II. kaum bewusst steuern. Gerade die später auftretenden außenpolitischen Fronten hingegen waren zu einem Teil hausgemacht: durch gewisse Charakterzüge Wilhelms II. und seinem Wunsch nach einem *Platz an der Sonne*. Dennoch wurde das Weltgeschehen zunehmend komplexer und Wilhelms II. Streben erst durch die Festigung des Kaiserreiches ermöglicht.⁹⁸⁷ Gerade diese Genese des Deutschen Kaiserreiches lässt sich gut in den bildlichen Darstellungen der ‚offiziellen‘ Kunst nachvollziehen.

Dass sich Ereignismalerei im Deutschen Kaiserreich stark an den politischen Realitäten orientierte, zeigt ein Rückblick auf die ‚Einigungskriege‘. So konnte auch Wilhelm I. vor seiner Kaiserkrönung keinesfalls als ‚Friedenskaiser‘ bezeichnet werden. Dies belegen eindrucksvoll der Deutsch-Französische, der Deutsch-Dänische oder der Deutsch-Deutsche Krieg sowie seine bildliche Darstellung zur Königskrönung in Königsberg. Expansives Bestreben gab es schon lange Zeit vor der Regentschaft Wilhelms II. und der Gründung des Deutschen Kaiserreiches und wurde durchaus

⁹⁸⁶ Vgl. hierzu Kapitel 5.2.1 *Die Berliner Secession*.

Wenngleich es natürlich bereits ab 1871 außen-/innenpolitische Herausforderungen gab. So musste zum Beispiel der neue Staat seinen Platz in der internationalen Staatengemeinschaft erst finden und rechtfertigen; auch der Kulturkampf begann schon während der Kaiserreichsgründung. Vgl. hierzu Kapitel 5.1.1 *Wilhelm I.*, Kapitel 5.1.2 *Friedrich III.*; Kapitel 5.1.3 *Wilhelm II.*

⁹⁸⁷ Zumal auch Wilhelm I. vor der Begründung des Deutschen Kaiserreiches als König von Preußen keinesfalls als ‚Friedenskaiser‘ bekannt war und durchaus nach ‚Höherem‘ strebte sowie Kriege gegen Österreich, Dänemark und Frankreich führte.

auch in der Kunst entsprechend dargestellt.⁹⁸⁸ Gleichzeitig wird deutlich, dass der jeweilige Monarch in seinem Handeln nicht komplett unabhängig von äußeren Einflüssen war, sondern sich durchaus den jeweiligen Begleitumständen seiner Regierungszeit anpassen musste. In diesem Zuge wurde eindeutig aufgezeigt, dass Politik und bildende Kunst im Deutschen Kaiserreich eng miteinander verflochten sind und sich zu Teilen gegenseitig bedingen.

Die Sonderstellung und große Fülle der Einflussnahme seitens der Politik, insbesondere auf Ereignisbilder, wurde im Abgleich an anderer Stelle deutlich: Den Bismarck-Türmen.⁹⁸⁹ Die Bewegung der posthumen Verehrung Bismarcks und die Errichtung der Türme zum Gedenken an ihn, gingen direkt von der Bevölkerung aus. Die Möglichkeiten des Kaisers, hierauf Einfluss zu nehmen, etwa diese zu beschränken oder gar zu steuern, waren begrenzt – und dies nicht nur aufgrund der föderalistischen Struktur des Deutschen Kaiserreiches, sondern auch dadurch, dass er und seine Regierung nicht in die Auftragsvergaben involviert waren. Die Meinungsbildung in der Bevölkerung kann hierdurch nicht vollumfänglich von ihm gesteuert werden. Vielmehr zeigt sich eine wachsende politische (und nostalgische) Sehnsucht in Teilen des Volks. Diese manifestiert sich bildhaft in Denkmälern zu Ehren des verstorbenen Reichskanzlers – gleichsam, wie die Politik der Sättigkeit und friedlichen Koexistenz im Weltenbund mit dessen Rücktritt (und Tod) endgültig der Vergangenheit angehört und durch eine unsichere Expansionspolitik mit dem Wunsch nach einem Platz an der Sonne ersetzt wird.

Es lässt sich abschließend festhalten: Besonders durch das allgemeine Kunst-/Geschichtsverständnis im Deutschen Kaiserreich, wie auch Anton von Werners Malweise und den hohen Stellenwert von Gemälden, wurden die beobachteten Verflechtungen von Kunst und Politik ermöglicht und gefördert. Die offiziellen Ereignisbilder und allen voran Anton von Werner, verfolgen einen *konstruktiven Realismus*, der ganz dem subjektiven Geschichtsverständnis jener Zeit entspricht. Insbesondere an diesem Zusammenspiel von Mimese und kreativer Freiheit, Innovation und Tradition zeigt sich Werners großes künstlerisches und schaffendes Geschick. Sein Stellenwert für das Deutsche Kaiserreich sowie dessen Politik und auch noch weit darüber hinaus auf nachfolgende Generationen, ist nicht zu unterschätzen. Denn (staatliche) Kunst im Deutschen Kaiserreich folgt gemeinhin nicht dem Motto *l'art pour l'art*.⁹⁹⁰ Gerade Ereignisbilder waren immer mit (mindestens)

⁹⁸⁸ Vgl. hierzu Kapitel 2.4.1 *Die Krönung König Wilhelms I. in Königsberg*.

⁹⁸⁹ Vgl. hierzu Kapitel 6.3 *Kaiser oder Kanzler-Kult? Kunst als Ausdruck politischer Sehnsüchte der Bevölkerung*.

⁹⁹⁰ Wenngleich dies insbesondere für Ereignisbilder gilt, wurden auch die Kunstwerke der *Secessionisten* vom Staat als politische Äußerung betrachtet. Vgl. hierzu Kapitel 5.2.1 *Die Berliner Secession*.

einer Aussage oder Botschaft verbunden. Sie wurden mit einer bestimmten Intention gemalt, die das Geschichtsbild des Betrachters aktiv in eine gewisse Richtung lenken sollte.

Wenngleich der Begriff *konstruierter Realismus* zunächst wie ein Widerspruch klingt, wurde seine Funktionsweise zu Beginn der vorliegenden Arbeit anhand eines Ausspruchs Wilhelms I. verdeutlicht: „Sie haben recht, er war falsch angezogen und es ist ganz richtig, daß Sie das korrigiert haben.“ Dieses spezielle Realitäts- und Geschichtsverständnis wurde im weiteren Verlauf der Untersuchung als durchgängige Norm im Deutschen Kaiserreich belegt und stellt keine Ausnahme in einzelnen Kunstobjekten dar. Das historische Ereignis kann – je nach Bedarf – subtil bildhaft angepasst (sprich ‚korrigiert‘) werden.

Unter den jeweiligen Kaisern und Episoden des Staates sind viele unterschiedliche Strömungen und Sichtweisen erkennbar. Dennoch ist der *konstruierte Geschichtsrealismus* ein durchgängiges, belegbares Motiv in der offiziellen Ereignismalerei. Anton von Werner legte hierbei keinen gesteigerten Wert auf die historische Korrektheit der Abbildung, sondern nutzte diese vielmehr geschickt als Vorwand, um seine künstlerischen Vorstellungen in der Darstellung des Kunstobjekts durchzusetzen – was wiederum seiner Auffassung von historischer Korrektheit entsprach und mit dem subjektiven Geschichtsbild ein weiteres, durchgängiges Motiv im Deutschen Kaiserreich ist. Wenngleich im oben genannten Beispiel bei Wilhelm I. und Anton von Werner zwei verschiedene (sich nicht ausschließende) Beweggründe beobachtet werden konnten, kommen beide dennoch zu dem gleichen Ergebnis. Verschiedene Wahrnehmungen auf ein Ereignis müssen also nicht zwangsläufig in eine unterschiedliche Darstellungsweise münden.

Die Wechselspiele von Kunst (in der vorliegenden Arbeit exemplarisch in Form von Ereignisbildern) und Politik lassen ein grundsätzliches und konstantes, aber gleichzeitig heterogenes und individuelles Geschichtsbild der Zeitgenossen im Deutschen Kaiserreich erkennen, welches in Form des *konstruierten Geschichtsrealismus* auf Ereignisbildern bildhaft festgehalten wird. Dieser kann in folgender Aussage kumuliert und definiert werden:

Im Ereignisbild des Deutschen Kaiserreiches wird eine vermeintlich wirklichkeitsgetreue Darstellung suggeriert. Diese transportiert das historische Ereignis als Idee und Vorstellung solcherart, wie es nach der Meinung von Auftraggeber und Künstler hätte stattfinden und verstanden werden sollen. Es setzt sich gleichzeitig als Konsens aus (teilst höchst unterschiedlichen und subjektiven) Einzelansichten zusammen. Es handelt sich hierbei – nach Ansicht der Zeitgenossen – um eine folgerichtige Korrektur des Ereignisses. Diese Revision ist nicht statisch, sondern kann jederzeit während des Werkprozesses (und teilweise darüber hinaus) adaptiert und angepasst werden. Das Ergebnis

ist eine vordergründig mimetische Darstellung, welche eine dahinterliegende, konstruierte und idealisierte Wirklichkeit wiedergibt und diese in ein geschichtliches Ereignis transformiert.

Es lässt sich an diese Aussage anknüpfend und abschließend festhalten, dass der Begriff des ‚geschichtlichen Ereignisbildes‘ eher generisch und im Hinblick auf die Untersuchung und Rezeption der Gemälde zumindest irreführend wirkt. Er suggeriert und verführt zu der fälschlichen Annahme, im Bild werde ein geschichtliches Ereignis wirklichkeitsgetreu und ohne Überhöhung (oder politisch motivierte Änderungen zum tatsächlichen Geschehen) dargestellt. Denn in den sogenannten Ereignisbildern des Deutschen Kaiserreichs wird „eine historische Begebenheit, die noch als gegenwärtig im Bewusstsein lebt“ eben nicht „in berichtender Schilderung abgebildet“⁹⁹¹. Aufgrund der in der vorliegenden Arbeit gewonnenen Erkenntnisse, wäre es daher konsequenter und präziser, von einem ‚zeitgenössischen Historienbild‘ zu sprechen.

⁹⁹¹ Hager 1939, 2.

Vgl. hierzu auch Kapitel 1.2 *Historienmalerei, Geschichtsmalerei, Ereignisbild*.

8 Literaturverzeichnis

- Abeken, Heinrich*: Ein schlichtes Leben in bewegter Zeit, aus Briefen zusammengestellt, Berlin 1898.
- Albrecht, Dieter*: Von der Reichsgründung bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (1871–1918), in: Schmid, Alois (Hg.): Das neue Bayern. Von 1800 bis zur Gegenwart. Erster Teilband. Staat und Politik, München 2003, 319–440.
- Alings, Reinhard*: Monument und Nation. Das Bild vom Nationalstaat im Medium Denkmal – zum Verhältnis von Nation und Staat im deutschen Kaiserreich 1871-1918, Berlin/New York 1996.
- Alings, Reinhard*: Die Berliner Siegessäule. Vom Geschichtsbild zum Bild der Geschichte, Berlin 2000.
- Angelow, Jürgen*: Wilhelm I. (1861–1888), in: Kroll, Frank-Lothar (Hg.): Preussens Herrscher. Von den ersten Hohenzollern bis Wilhelm II., München 2006.
- Arndt, Monika*: Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal. Eine ikonographische Untersuchung, Hildesheim 1976.
- Arndt, Monika*: Das Kyffhäuser-Denkmal. Ein Beitrag zur politischen Ikonographie des Zweiten Kaiserreiches, in: Freunde des Wallraff-Richartz-Museum und des Museum Ludwig e.V. (Hg.): Wallraff-Richartz-Jahrbuch. Band 40, Köln 1978, 75–127.
- Arndt, Monika*: Die“ Ruhmeshalle“ im Berliner Zeughaus. Eine Selbstdarstellung Preußens nach der Reichsgründung, Berlin 1985.
- Baldus, Alexandra*: Das Sedanpanorama von Anton von Werner. Ein wilhelminisches Schlachtenpanorama im Kontext der Historienmalerei, Bonn 2001.
- Bartmann, Dominik*: Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985.
- Bartmann, Dominik* (Hg.): Anton von Werner. Geschichte in Bildern, München 1993.
- Bartmann, Dominik* (Hg.): Anton von Werner. Jugenderinnerungen (1843–1870), Berlin 1994.
- Baumgart, Winfried*: Der Friede von Paris 1856. Studien zum Verhältnis von Kriegführung, Politik und Friedensbewahrung, München/Wien 1972.
- Baumgart, Winfried*: Bismarcks Kolonialpolitik, in: Kunisch, Johannes (Hg.): Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte. Bismarck und seine Zeit, Berlin 1992, 141–155.
- Baumgärtel, Bettina*: Chronik der Düsseldorfer Malerschule 1815–2011, in: Baumgärtel, Bettina (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1891–1918. Band 1, Düsseldorf 2011, 353–377.
- Becker, Frank*: Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit Deutschlands 1864–1913, München 2001.
- Becker, Frank*: Deutungsmedien und Leitbilder. Die Bildwelt des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71, in: Paul, Gerhard: Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, 114–134.
- Becker, Winfried*: Der Kulturkampf in Preußen und in Bayern. Eine vergleichende Betrachtung, in: Zedler,

- Jörg (Hg.): Der Heilige Stuhl in den internationalen Beziehungen 1870–1939, München 2010, 51–91.
- Becker, Wolfgang: Paris und die deutsche Malerei 1750–1840. Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Band 10, München 1971.
- Beenken, Hermann: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte. Versuch einer Rechenschaft, München 1944.
- Behne, Adolf: Der Kaiser und die Kunst, in: Diederichs, Eugen (Hg.): Die Tat. Heft 6, Jena 1913.
- Berg-Ehlers, Luise; Nürnberger, Helmuth; Remak, Hery H. H. (Hgg.): Schriften der Theodor Fontane Gesellschaft. Band 2, Berlin/New York 1977.
- Berghahn, Volker: Handbuch der deutschen Geschichte. Das Kaiserreich 1871–1914. Industriegesellschaft, bürgerliche Kultur und autoritärer Staat, Stuttgart 2006.
- Berner, Ernst (Hg.): Kaiser Wilhelms des Großen Briefe, Reden und Schriften. Zweiter Band, Berlin 1906.
- Bietenholz, Peter G.: Historia and Fabula. Myths and Legends in Historical Thought from Antiquity to the Modern Age, Leiden/New York/Köln 1994.
- Bismarck, Otto von: Gedanken und Erinnerungen. Erster Band, Stuttgart 1898a.
- Bismarck, Otto von: Gedanken und Erinnerungen. Zweiter Band, Stuttgart 1898b.
- Blessing, Werner K.: Der monarchische Kult, politische Loyalität und die Arbeiterbewegung im deutschen Kaiserreiche, in: Ritter, Ritter, Gerhard Albert (Hg.): Arbeiterkult, Königstein im Taunus 1979.
- Bock, Sybille: Bildliche Darstellungen zum Krieg von 1870/71, Freiburg im Breisgau 1882.
- Born, Karl Erich: Die Zeit der konservativ-autoritären Reichspolitik (1878-1890), in: Schieder, Theodor (Hg.): Handbuch der europäischen Geschichte. Band 6, Stuttgart 1973, 213–218.
- Börsch-Supan, Helmut: Die offizielle Kunst in Berlin 1875–1890, in: Kunisch, Johannes (Hg.): Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte. Bismarck und seine Zeit, Berlin 1992, 323–359.
- Börsch-Supan, Helmut: Menzel und das zeitgenössische Ereignisbild in Berlin, in: Germer, Stefan; Zimmermann, Michael F. (Hgg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München/Berlin 1997, 499–529.
- Borst, Arno: Barbarossas Erwachen. Zur Geschichte der deutschen Identität, in: Marquard, Odo; Stierle, Karlheinz (Hgg.): Identität. Poetik und Hermeneutik VII, München 1979, 17–60.
- Brauer, Hans M.: Schlachten-Panoramen, in: Zeitschrift für Heereskunde. Heft 19, Hamburg 1930, 151–152.
- Brockhaus Enzyklopädie. 12. Band (KIR – LAG), Mannheim 1990.
- Bruch, Rüdiger vom; Liess, Hans-Christoph (Hgg.): Bürgerlichkeit, Staat und Kultur im Deutschen Kaiserreich, Stuttgart 2005.
- Bühler, Johannes: Deutsche Geschichte. Vom Bismarck-Reich zum geteilten Deutschland, Berlin 1960.
- Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen, Krefeld 1948.

- Burke, Peter: Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence, London 2001.*
- Busch, Werner: Adolph Menzel. Leben und Werk, München 2004.*
- Büttner, Frank: Aufstieg und Fall der Geschichtsmalerei, in: Baumgärtner, Ulrich; Fenn, Monika (Hgg.): Geschichte zwischen Kunst und Politik. Heft 4, München 2002, 33–59.*
- Büttner, Frank: Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Baumstark, Reinhold; Büttner, Frank (Hgg.): Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei, München 2003, 22–68.*
- Büttner, Frank: Historische Wahrheit und der Wahrheitsanspruch der Kunst. Düsseldorf und München in den Auseinandersetzungen um die Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert, in: Baumgärtel, Bettina (Hg.): Die Düsseldorfer Malerschule und ihre internationale Ausstrahlung 1891–1918. Band 1, Düsseldorf 2011, 102–114.*
- Canis, Konrad: Der Weg in den Abgrund. Deutsche Außenpolitik 1902–1914, Paderborn 2013.*
- Cassirer, Bruno; Cassirer Paul (Hgg.): Katalog der deutschen Kunstaussstellung der „Berliner Secession“. Zweite Auflage, Berlin 1899.*
- Christensen, Erik M.; Looock, Hans-Dietrich (Hgg.): Georg Brandes. Berlin als deutsche Reichshauptstadt. Erinnerungen aus den Jahren 1877–1883, Berlin 1989.*
- Clark, Christoper; Kaiser, Wolfram (Hgg.): Kulturkampf in Europa im 19. Jahrhundert, Leipzig 2003.*
- Clark, Christopher: Preußen. Aufstieg und Niedergang 1600–1947, München 2007.*
- Conrads, Norbert: Friedrich der Große und der schlesische Adel, in: Kurilo, Olga: Friedrich II. und das östliche Europa. Deutsch-polnisch-russische Reflexionen, Berlin 2013, 60–86.*
- Corinth, Franz Heinrich Louis: Das Leben Walter Leistikows. Ein Stück Berliner Kulturgeschichte, Berlin 1910.*
- Curtius, Friedrich: Denkwürdigkeiten des Fürsten Chlodwig zu Hohenlohe-Schillingsfürst. Zweiter Band, Stuttgart/Leipzig 1907.*
- Daweke, Klaus; Schneider, Michael: Die Mission des Mäzen. Zur öffentlichen und privaten Förderung der Künste, Opladen 1986.*
- Demandt, Philipp: Luisenkult. Die Unsterblichkeit der Königin von Preußen, Köln 2003.*
- Der deutsch-französische Krieg 1870–71. Redigiert von der kriegsgeschichtlichen Abtheilung des Großen Generalstabes. Erster Theil. Geschichte des Krieges bis zum Sturz des Kaiserreichs. Erster Band. Vom Beginn der Feindseligkeiten bis zur Schlacht von Gravelotte, Berlin 1874.*
- Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin: Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Berlin 1903.*
- Dincklage-Campe, Friedrich von: Kriegs-Erinnerungen, Leipzig/Berlin 1895.*
- Dobler, Andreas u.a. (Hgg.): Victoria Kaiserin Friedrich 1840 – 1901. Im Schatten der Krone. Ein Leben mit*

- der Kunst, Petersberg 2001.
- Doeberl*, M.: Bayern und die Bismarckische Reichsgründung, München/Berlin 1925.
- Droysen*, Johann Gustav: Geschichte der preußischen Politik. Friedrich I. König von Preußen, Leipzig 1872.
- Das provisorische Statut der königlichen Akademie der Künste zu Berlin, in: *DRU* (Deutsche Rundschau). 2. Jahrgang, April 1876, 134–140.
- Düwell*, Kurt: Geistesleben und Kulturpolitik des Deutschen Kaiserreiches, in: Mai, Ekkehard; Waetzold, Stephan; Wolandt, Gerd (Hgg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, 15–31.
- Eckert*, Andreas: Die Berliner Afrika Konferenz (1884/85), in: Zimmerer, Jürgen (Hg.): Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte, Frankfurt am Main 2013, 137–150.
- Eggers*, Friedrich: Die diesjährige Berliner Kunstausstellung, in: Deutsches Kunst-Blatt 3, Leipzig 1852.
- Eichhorn*, Ulrike: Richard Wagner in Berlin, Berlin 2013.
- Elias*, Julius: Anton von Werner. 9. Mai 1843 bis 4. Januar 1915, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jahrgang XIII, Berlin 1915, 278–281.
- Erkens*, Franz-Reiner (Hg.): Karl der Große und das Erbe der Kulturen, Berlin 2001.
- Ernst II.*, Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha: Aus meinem Leben und aus meiner Zeit. Erster Band, Berlin 1887.
- Eryüzlü*, Hüseyin: Die Italienpolitik Friedrich Barbarossas und die Auseinandersetzung mit der Kurie, Hamburg 2009.
- Esner*, Rachel: Gloria victis. Französische Malerei des Deutsch-Französischen Krieges, in: Germer, Stefan; Zimmermann, Michael F. (Hgg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München/Berlin 1997, 390–403.
- Fechner*, Hans: Die Menschen, die ich malte, Berlin 1927.
- Fehrenbach*, Elisabeth: Die Wandlungen des deutschen Kaisergedankens 1871–1918, München/Wien 1969.
- Feldenkirchen*, Wilfried: Staatliche Kunstfinanzierung im 19. Jahrhundert, in: Mai, Ekkehard; Pohl, Hans; Waetzold, Stephan (Hgg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Berlin 1982, 35–55.
- Felguera*, Maria de los Santos Garcia: ‚Tötet alle Zeugen!‘. Gegen Historienmalerei, in: Germer, Stefan; Zimmermann, Michael F. (Hgg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München/Berlin 1997, 403–433.
- Flacke*, Monika: Deutschland. Die Begründung der Nation aus der Krise, in: Flacke, Monika (Hg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, Berlin 1998, 101–128.
- Fleckner*, Uwe; Warnke, Martin; Ziegler, Hendrik (Hgg.): Handbuch der politischen Ikonographie. Band II. Imperator bis Zwerg, München 2011.

- Fleckner, Uwe*: Die Ideologie des Augenblicks. Ereignisbilder als Zeugen und Protagonisten der Geschichte, in: *Fleckner, Uwe* (Hg.): *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin 2014, 11–29.
- Jesse, Eckhard* (Hg.): *Deutsche Geschichte. Vom Kaiserreich bis heute*, München 2008.
- Forster-Hahn, Françoise*: Die „formende Kraft“ historischer Bilder. Adolph Menzels und Anton von Werners Darstellungen deutscher Geschichte, in: *Bartmann, Dominik* (Hg.): *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, München 1993, 80–91.
- Forster-Hahn, Françoise*: Das unfertige Bild und sein fehlendes Publikum. Adolph Menzels ‚Aufbahrung der Märzgefallenen‘ als visuelle Verdichtung politischen Wandels, in: *Fleckner, Uwe* (Hg.): *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*, Berlin 2014, 267–278.
- Förster, Birte*: Der Königin Luise-Mythos. Mediengeschichte des ‚Idealbilds Deutscher Weiblichkeit‘ 1860–1960, Göttingen 2001.
- Förster, Michael Andree*: Kulturpolitik im Dienst der Legitimation: Oper, Theater und Volkslied als Mittel der Politik Kaiser Wilhelms II., Bern 2009.
- Frauendienst, Werner; Rich, Norman; Fisher, M. H.* (Hgg.): *Die Geheimen Papiere Friedrich von Hohlsteins. Band 2. Tagebuchblätter*, Göttingen 1957.
- Freytag, Gustav*: Neues und altes Kaiserceremoniell, in: *Dove, Alfred* (Hg.): *Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst. Band 1*, Leipzig 1871.
- Fröhlich, Michael*: *Imperialismus. Deutsche Kolonial- und Weltpolitik 1880–1914*, München 1994.
- Fuchs, Georg*: Die Münchener Secession der Künste, in: *Neue Deutsche Rundschau. VII. Jahrgang. Drittes und viertes Quartal*, Berlin 1896, 902–912.
- Gaethgens, Thomas W.* (Hg.): *Anton von Werner. Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches. Ein Historienbild im Wandel preußischer Politik*, Frankfurt am Main 1990.
- Gaethgens, Thomas W.*: *Anton von Werner und die französische Malerei*, in: *Dominik Bartmann* (Hg.): *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, München 1993, 49–51.
- Gehrecke, Siegfried*: *Hermann Wislicenus. 1825–1899*, Göttingen 1987.
- Germer, Stefan*: Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: *Germer, Stefan; Zimmermann, Michael F.* (Hgg.): *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München/Berlin 1997, 17–37.
- Glaserapp, G. von* (Hg.): *Unteroffizier-Zeitung*, Berlin 1874.
- Grabein, Paul*: Kaiser Wilhelm II. als Seemann, in: *Bremer, Arthur u.a.* (Hgg.): *Die Höfe Europas. Band 1. Am Hofe Kaiser Wilhelms II.*, Berlin 1898.
- Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, Leipzig 1902.
- Groepfer, Horst*: *Bismarcks Sturz und die Preisgabe des Rücksicherungsvertrages*, Paderborn 2008.
- Großbongardt, Annette*: Mildes Herbstlicht, in: *Klussmann, Uwe; Pötzl, Norbert F.* (Hgg.): *Die Hohenzollern.*

- Preußische Könige, Deutsche Kaiser, München 2011.
- Gruner*, Wolf D.: Der Deutsche Bund 1815–1866, München 2012.
- Hager*, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild, München 1939.
- Hahn*, Ludwig Ernst (Hg.): Der Krieg Deutschlands gegen Frankreich und die Gründung des deutschen Kaiserreichs. Die Deutsche Politik 1867 bis 1871 in Actenstücken, amtlichen und halbamtlichen Aeüßerungen, Berlin 1871.
- Hardtwig*, Wolfgang: Geschichtsinteresse, Geschichtsbilder und politische Symbole in der Reichsgründungsära im Kaiserreich, in: Mai, Ekkehard; Waetzold, Stephan (Hgg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich, Berlin 1981, 47–75.
- Hedinger*, Hans-Walter: Bismarck-Denkmal und Bismarck-Verehrung, in: Mai, Ekkehard; Waetzold, Stephan (Hgg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich, Berlin 1981, 277–314.
- Henoumont*, Edmund: Barbarossa. Festspiel der Stadt Düsseldorf unter Mitwirkung der Künstlerschaft zu Ehren Seiner Majestät des Kaisers und Königs im Saale der städtischen Tonhalle am 4. Mai 1891, Düsseldorf 1891.
- Henze-Döhring*, Sabine: Friedrich der Große. Musiker und Monarch, München 2012.
- Heresch*, Elisabeth: Nikolaus II. Feigheit, Lüge und Verrat. Leben und Ende des letzten russischen Zaren, München 1992.
- Hoffmann*, Godehard: Rheinische Romanik im 19. Jahrhundert. Denkmalpflege in der preußischen Rheinprovinz, Köln 1995
- Holländer*, Klaus: Das Spichern-Museum in Saarbrücken, in: Melcher, Ralph; Trepesch, Christof; Wolf, Eva (Hgg.): Ein Bild der Kultur. Die Geschichte des Saarlandmuseums, Gollenstein 2004, 207–219.
- Holtz*, Bärbel: Nationale Museumspolitik unter preußischen Königen?, in: Breuer, Constanze; Holtz, Bärbel; Kahl, Paul (Hgg.): Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2015, 57–77.
- Huber*, Ernst Rudolf: Deutsche Verfassungsgeschichte, Stuttgart u.a. 1969.
- Janorschke*, Johannes: Die „Krieg-in-Sicht“-Krise von 1875. Eine Neubetrachtung, in: Historische Mitteilungen 20, 2007, S. 116–139.
- Jordan*, Max (Hg.): Die Wandgemälde im Kaiserhaus zu Goslar, Goslar 1902.
- Kaul*, Camilla G.: Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser: Bilder eines nationalen Mythos im 19. Jahrhundert. Band 1, Köln/Weimar/Wien 2007.
- Keller*, Raymond: Die Berliner Secessionen. Zur Situation der Kunstszene in der Reichshauptstadt vor 1914, in: Brakensiek, Stephan (Hg.): Kriegezeit. Kunst im Dienst von Krieg und Propaganda, Trier 2014, 33–51.
- Kemp*, Wolfgang: Die handelnde Menge. Jacques-Louis Davids ‚Der Schwur im Ballhaus‘ als Revolution des Historienbildes, in: Fleckner, Uwe (Hg.): Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, Berlin 2014, 11–29.

- Khaynach*, Friedrich Freiherr von: Anton von Werner und die Berliner Hofmalerei, Zürich 1893.
- Kiaulehn*, Walter: Berlin. Schicksal einer Weltstadt, München 1997.
- Kirstein*, Gustav: Das Leben Adolph Menzels, Leipzig 1919.
- Kittel*, Paul (Hg.): Die deutschen Befreiungskriege. Deutschlands Geschichte von 1806-1815 von Hermann Müller-Bohn. Zweiter Band, Berlin 1901.
- Klein*, Thoralf: Die Hunnenrede (1900), in: Zimmerer, Jürgen (Hg.): Kein Platz an der Sonne. Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte, Frankfurt am Main 2013, 137–150.
- Koch*, John: Die Siebenschläferlegende. Nachdruck des Originals von 1883, Nikosia 2016.
- Koch*, Michael: Ferdinand Keller (1842 – 1922). Leben und Werk, Karlsruhe 1978.
- Kohle*, Hubertus: Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre, Berlin 2001.
- Kokalj*, Hans Christian: Darstellungsweisen der Kaiserproklamation in Versailles, in: Arand, Tobias (Hg.): „Welch eine Wendung durch Gottes Fügung.“ Der deutsch-französische Krieg 1870/71 und die Formen seiner historischen Erinnerung in beiden Ländern vom Kaiserreich bis zur Gegenwart, Münster 2005.
- Kolb*, Eberhard: Großpreußen oder Kleindeutschland? Zu Bismarcks deutscher Politik im Reichsgründungsjahrzehnt, in: Kunisch, Johannes (Hg.): Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte. Bismarck und seine Zeit, Berlin 1992, 11–37.
- Kramer*, Thomas: Der Orient-Komplex. Das Nahost-Bild in Geschichte und Gegenwart, Ostfildern 2013.
- Kratzsch*, Gerhard: ‚Der Kunstwart‘ und die bürgerlich-soziale Bewegung, in: Mai, Ekkehard; Waetzold, Stephan; Wolandt, Gerd (Hgg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, 371–397.
- Kugler*, Franz: Geschichte Friedrichs des Großen, Leipzig 1840.
- Kulhoff*, Birgit: Bürgerliche Selbstbehauptung im Spiegel der Kunst. Untersuchungen zur Kulturpublizistik der Rundschauzeitschriften im Kaiserreich 1871–1914, Bochum 1990.
- Kunisch*, Johannes (Hg.): Forschungen zur Brandenburgischen und Preussischen Geschichte. Bismarck und seine Zeit, Berlin 1992.
- Kunstreich*, Jan Siefke: Historische Zusammenhänge von Kunst und Photographie. Bemerkungen vor dem Kieler Moltkebild Anton von Werners, in: Fuglsang, Fritz; Klose, Olaf (Hgg.): Nordelbingen. Beiträge zur Heimatforschung in Schleswig-Holstein, Hamburg und Lübeck. 28./29. Band, Heide in Holstein 1960, 243–262.
- Avenarius, Ferdinand (Hg.): Der *Kunstwart II*. Rundschau über alle Gebiete des Schönen, Dresden 1888/9.
- Avenarius, Ferdinand (Hg.): Der *Kunstwart XV.1*. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste, München 1901/2.
- Avenarius, Ferdinand (Hg.): Der *Kunstwart XV.2*. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste, München 1902.

- Avenarius, Ferdinand (Hg.): *Der Kunstwart XX.2. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende und angewandte Künste*, München 1907.
- Lammel, Gisold: Preußens Künstlerrepublik von Blechen bis Liebermann. Berliner Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1995.
- Lang, Karen: The Hamburg Bismarck Monument as „Lighthouse of National Thought“*, in: Reinik, Wessel; Stumpel, Jeroen (Hgg.): *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam. 1-7 September 1996*, Berlin 1999, 567–581.
- Lehnert, Uta: Der Kaiser und die Siegesallee*, Berlin 1998.
- Leixner, Otto von: Die moderne Kunst und die Ausstellungen der Berliner Akademie. Die Ausstellung von 1877. Erster Band*, Berlin 1878.
- Lembke, Richard: Der Kaiser und die Kunst*, in: *Moderne Kunst. Band XXVII*, Berlin 1912/13, 262–264.
- Lerchenfeld-Koefering, Hugo: Erinnerungen und Denkwürdigkeiten*, Berlin 1935.
- Liebermann, Max: Gesammelte Schriften*, Villingen-Schwenningen 2014.
- Löhneysen, Wolfgang Freiherr von: Kunst- und Kunstgeschmack von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, in: Schoeps, Hans Joachim (Hg.): *Zeitgeist im Wandel. Das Wilhelminische Zeitalter*, Stuttgart 1967, 87–120.
- Lützow, Carl von (Hg.): Zeitschrift für bildende Kunst. Band 28*, Leipzig 1893.
- Machtan, Lothar: Bismarcks Tod und Deutschlands Tränen. Reportage einer Tragödie*, München 1998.
- Magistrat der Stadt Berlin (Hg.): Bericht über die Gemeinde-Verwaltung der Stadt Berlin in den Jahren 1877 bis 1881. Erster Teil*, Berlin 1883.
- Mai, Ekkehard: Nationale Kunst – Historienmalerei vor und nach 1870. Von der Romantik der Geschichte zu geschichtlicher Wirklichkeit*, in: Bartmann, Dominik (Hg.): *Anton von Werner. Geschichte in Bildern*, München 1993, 19–33.
- Mai, Ekkehard: Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert. Künstlerausbildung zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln/Weimar 2010.
- Malkowsky, Georg: Die Kunst im Dienste der Staatsidee. Hohenzollerische Kunstpolitik vom Grossen Kurfürsten bis auf Wilhelm II.*, Berlin 1912.
- Marz, Rasim: Ali Pascha. Europas vergessener Staatsmann*, Berlin 2016.
- Meisner, Heinrich Otto (Hg.): Kaiser Friedrich III. Das Kriegstagebuch von 1870/71*, Berlin/Leipzig 1926.
- Meisner, Heinrich Otto (Hg.): Friedrich III. Tagebücher von 1848-1866*, Leipzig 1929.
- Meyer, Bruno: Adolph Menzel. Eine Skizze*, in: *Lützow, Carl von (Hg.): Zeitschrift für Bildende Kunst. Band 11*, Leipzig 1876.
- Meyer-Friese, Boye: Marinemalerei in Deutschland im 19. Jahrhundert*, Oldenburg/Hamburg/München 1981.

- Meyer-Maril, Edina:* Der ‚friedliche Kreuzritter‘ Kaiser Wilhelm II. - Die Kreuzfahrerrezeption in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Tsukerman, Mosheh (Hg.): Geschichte und bildende Kunst, Göttingen 2006, 75–98.
- Möhring, Maren:* Marmorleiber. Körperbildung in der deutschen Nacktkultur (1890–1930), Köln/Weimar 2004.
- Mommsen, Wolfgang J.:* Bürgerliche Kultur und Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870 bis 1918, Frankfurt am Main/Berlin 1994.
- Mommsen, Wolfgang J.:* War der Kaiser an allem schuld? Wilhelm II. Und die preußisch-deutschen Machteliten, Berlin 2005.
- Müller, Frank Lorenz:* Der 99-Tage-Kaiser: Friedrich III. von Preußen – Prinz, Monarch, Mythos, München 2013.
- Münkler, Herfried:* Die Deutschen und ihre Mythen, Bonn 2010.
- Nipperdey, Thomas:* Deutsche Geschichte 1866–1918. Machtstaat vor der Demokratie. Zweiter Band, München 1995.
- Nolte, Paul (Hg.):* Thomas Nipperdey. Kann Geschichte objektiv sein? Historische Essays, München 2013.
- Obst, Michael A. (Hg.):* Die politischen Reden Kaiser Wilhelms II., Paderborn u.a. 2011.
- Oncken, Hermann:* Großherzog Friedrich I. von Baden und die deutsche Politik 1854–71. Band 2, Osnabrück 1927.
- Oncken, Wilhelm:* Das Zeitalter des Kaisers Wilhelm. Zweiter Band, Paderborn 1890.
- Oster, Uwe A.:* Preußen. Geschichte eines Königreichs, München 2010.
- Oster, Uwe A.:* Die Großherzöge von Baden 1806–1918, Regensburg 2007.
- Ostermann, Tim:* Die verfassungsrechtliche Stellung des Deutschen Kaisers nach der Reichsverfassung von 1871, Frankfurt am Main 2009.
- Otmarova, Jana:* Seni vor der Leiche Wallensteins, in: Baumstark, Reinhold; Büttner, Frank (Hgg.): Grosser Auftritt. Piloty und die Historienmalerei, München 2003, 162–180.
- Paret, Peter:* Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1983.
- Paret, Peter:* Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane, München 1990.
- Paul, Barbara:* ‚Preußens Gloria‘. Deutsche Geschichte in der Nationalgalerie zu Berlin, in: Germer, Stefan; Zimmermann, Michael F. (Hgg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München/Berlin 1997, 550–563.
- Pfister, Albert von:* Das Deutsche Vaterland im 19. Jahrhundert. Eine Darstellung der kulturgeschichtlichen und politischen Entwicklung, für das deutsche Volk geschrieben, Stuttgart 1900.

- Pietsch*, Ludwig; *Dettinger*, Hauptmann a.D.: Sedan-Panorama nebst Dioramen gemalt von A. v. Werner und E. Bracht. Die Schlacht bei Sedan am 1. September 1870, Berlin um 1885.
- Plagemann*, Volker: Zur Hinwendung Deutschlands nach Übersee, in: *Plagemann*, Volker (Hg.): Übersee. Seefahrt und Seemacht im deutschen Kaiserreich, München 1988a, 9–17.
- Plagemann*, Volker: Literatur und Kunst stellten sich bewußt oder unbewußt in den Dienst des Vaterlandes. Kultur, Wissenschaft, Ideologie, in: *Plagemann*, Volker (Hg.): Übersee. Seefahrt und Seemacht im deutschen Kaiserreich, München 1988b, 299–309.
- Rak*, Christian: Krieg, Nation und Konfession. Die Erfahrung des deutsch-französischen Krieges von 1870/71, Paderborn 2004.
- Rauch*, Georg von: Rußland vom Krimkrieg bis zur Oktoberrevolution (1856–1917), in: *Schieder*, Theodor (Hg.): Handbuch der europäischen Geschichte. Band 6, Stuttgart 1968, 309–354.
- Richter*, Günter: Hohenlohe-Schillingsfürst, Chlodwig Fürst zu, in: *Neue Deutsche Biographie*. Band 9, Berlin 1972, 487–489.
- Riemann-Reyher*, Marie (Hg.): Adolph von Menzel. Reiseskizzen aus Preußen, Berlin 1992.
- Ritter*, Gerhard: Europa und die deutsche Frage, in: *Hallmann*, H. (Hg.): Revision des Bismarckbildes, Darmstadt 1972.
- Das provisorische Statut der königlichen Akademie der Künste zu Berlin, in: *Rodenberg*, Julius (Hg.): Deutsche Rundschau. Band VII. April–Mai–Juni 1876, Berlin 1876, 134–141.
- Roeck*, Bernd: Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution, Goettingen 2004.
- Röhl*, John Charles Gerald (Hg.): Philipp Eulenburgs politische Korrespondenz. Band 2. Im Brennpunkt der Regierungskrise 1892–1895, Boppard am Rhein 1979.
- Röhl*, John Charles Gerald: Kaiser Wilhelm II., Grossherzog Friedrich I. und der „Königsmechanismus“ im Kaiserreich. Unzeitgemäße Betrachtungen zu einer badischen Geschichtsquelle, in *Gall*, Lothar; *Schieder*, Theodor (Hgg.): *Historische Zeitschrift*. Band 236, München 1983, 539–578.
- Röhl*, John Charles Gerald: Wilhelm II. Die Jugend des Kaisers. 1859–1888, München 1993.
- Röhl*, John Charles Gerald: Wilhelm II. Der Aufbau der Persönlichen Monarchie. 1888–1900, München 2001a.
- Röhl*, John Charles Gerald: Wilhelm II. Der Weg in den Abgrund. 1900–1941, München 2001b.
- Rosenberg*, Adolf: Die Konkurrenz für die Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar, in: *Kunstchronik*. Beiblatt zur *Zeitschrift für bildende Kunst und zum Kunstgewerbeblatt*. 12. Jahrgang 1876/77. Nr. 51. 27.09., Leipzig 1877a, Sp. 814–817.
- Rosenberg*, Adolf: Die Kaiserproklamation in Versailles von A. v. Werner, in: *Kunstchronik* XII. Beiblatt zur *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig 1877b, 430–433.
- Rosenberg*, Adolf: Die Berliner Malerschule 1819–1879, Berlin 1879.

- Rosenberg, Adolf*: Anton von Werner, Bielefeld/Leipzig 1895.
- Rückert, Friedrich*: Der Kranz der Zeit. Band 2, Stuttgart/Tübingen 1817.
- Ruland, Bernd*: Orient-Express: Schicksalszug deutscher Geschichte in Bildern, Bayreuth 1967.
- Salewski, Michael*: Der Dreizack gehört in unsere Faust. Wilhelm II. und die See, in: Plagemann, Volker (Hg.): Übersee. Seefahrt und Seemacht im deutschen Kaiserreich, München 1988, 43–47.
- Salewski, Michael*: Die Deutschen und die See. Studien zur deutschen Marinegeschichte des 19. und 20. Jahrhundert. Teil II, Stuttgart 2002.
- Sauer, Michael*: Bilder im Geschichtsunterricht, Seelze-Velber 2007.
- Scharfen, Klaus*: Gerhart Hauptmann im Spannungsfeld von Kultur und Politik 1880 bis 1919, Berlin 2005.
- Scheffler, Karl*: Die Maler 1870 und 1914, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für Kunst und Kunstgewerbe. Jahrgang XIII, Berlin 1915, 195–211.
- Schmid, Max*: Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 2, Leipzig 1906.
- Schmidt, Rainer F.*: Die Balkankrise von 1875 – 1878. Strategien der großen Mächte, in: Schmidt, Rainer F. (Hg.): Deutschland und Europa. Außenpolitische Grundlinien zwischen Reichsgründung und Erstem Weltkrieg, Stuttgart 2004, 36–97.
- Schnädelbach, Herbert*: Die Abkehr von der Geschichte. Stichworte zum ‚Zeitgeist‘ im Kaiserreich, in: Mai, Ekkehard; Waetzold, Stephan; Wolandt, Gerd (Hgg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, 31–45.
- Schneider, Friedrich* (Hg.): Universalstaat oder Nationalstaat. Macht und Ende des Ersten deutschen Reiches. Die Streitschriften von Heinrich v. Sybel und Julius Ficker zur deutschen Kaiserpolitik des Mittelalters, Innsbruck 1943.
- Schneider, Reinhold*: Herrscher und Heilige, Köln/Olten, 1953.
- Schnettger, Matthias*: Der Spanische Erbfolgekrieg 1701-1713/14, München 2014.
- Schoch, Rainer*: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Reutlingen 1975.
- Schoeps, Hans Joachim* (Hg.): Zeitgeist im Wandel. Das Wilhelminische Zeitalter, Stuttgart 1967.
- Schoeps, Hans-Joachim*: Preussen. Geschichte eines Staates, Berlin 1966.
- Scholl, Lars*: Marinemalerei im Dienste politischer Zielsetzung, in: Walle, Heinrich (Hg.): Seefahrt und Geschichte, Herford/Bonn 1986, 173–190.
- Schultz, Uwe*: Der Herrscher von Versailles. Ludwig XIV und seine Zeit, München 2006.
- Schüssler, Wilhelm* (Hg.): Bismarck. Die gesammelten Werke. Band 12. Reden 1878-1885, Berlin 1929.
- Schweiggert, Alfons*: Schattenkönig. Otto, der Bruder König Ludwig II. von Bayern: Ein Lebensbild, München 1992.

- Schwengelbeck, Matthias*: Die Politik des Zeremoniells. Huldigungsfeiern im langen 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 2007.
- Schwinger, Hans*: Ein Humboldt aus Franken. Dr. Ernst von Bibra. Sein Leben und Wirken in Zeiten der Unruhe und des Wandels, Norderstedt 2011.
- Seidel, Paul* (Hg.): Der Kaiser und die Kunst, Berlin 1907.
- Sellin, Volker*: Politik und Gesellschaft, in: Kroll, Frank-Lothar (Hg.): Abhandlungen zur europäischen Geschichte, Berlin/Boston 2015.
- Sieg, Ulrich*: Wilhelm II. - ein „leutseliger Charakter“, in: Möller, Frank (Hg.): Charismatische Führer der deutschen Nation, München 2004, 85–109.
- Siemann, Wolfram*: Vom Staatenbund zum Nationalstaat. Deutschland 1807–1871, München 1995.
- Sievers, Johannes*: Aus meinem Leben, Berlin 1966.
- Söngen, Johannes*: Geschichte der Schlesischen Kriege, Norderstedt 2020.
- Speitkamp, Winfried*: Die Verwaltung der Geschichte. Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871–1933, Göttingen 1996.
- Speitkamp, Winfried*: Kolonialdenkmäler, in: Zimmerer, Jürgen (Hg.): Kein Platz an der Sonne. Erinnerungs-orte der deutschen Kolonialgeschichte, Frankfurt am Main 2013.
- Steller, Verena*: Diplomatie von Angesicht zu Angesicht. Diplomatische Handlungsformen in den deutsch-französischen Beziehungen 1870–1919, Paderborn 2011.
- Teichlin, Anton*: Zur Charakteristik Wilhelm von Kaulbach's, in: Lützwow, Carl von (Hg.): Zeitschrift für Bildende Künste. Band 11, Leipzig 1876, 257–265.
- Tittel, Lutz*: Das Niederwalddenkmal 1871–1883, Hildesheim 1979.
- Vierhaus, Rudolf* (Hg.): Das Tagebuch der Baronin Spitzemberg. Aufzeichnungen aus der Hofgesellschaft des Hohenzollernreiches, Göttingen 1960.
- Vogel, Jakob*: 2. September 1870: Der Tag von Sedan, in: Francois, Etienne; Puschner, Uwe: Erinnerungstage. Wendepunkte der Geschichte von der Antike bis zu Gegenwart, München 2010, 201–219.
- Vollmer, Hans*: Anton von Werner, in: Becker, Felix u. a. (Hgg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Band 35, Leipzig 1942, 403.
- Werner, Anton von*: Ansprachen und Reden des Direktors A. von Werner an die Studirenden der Königlichen Akademischen Hochschule für die Bildenden Künste zu Berlin und Verzeichnis der Lehrer, Beamten und Schüler derselben seit 1875, Berlin 1896.
- Werner, Anton von*: Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890, Berlin 1913.
- Wienecke-Janz, Detlef* (Hg.): Die große Chronik-Weltgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Band 15. Der erste Weltkrieg und seine Folgen 1914–1932, Gütersloh/München 2008.
- Winkler, Heinrich August*: Der lange Weg nach Westen. Deutsche Geschichte 1806–1933, Bonn 2002.

- Winzen, Peter*: Das Kaiserreich am Abgrund. Die Daily-Telegraph-Affäre und das Hale-Interview von 1908. Darstellung und Dokumentation, Stuttgart 2002.
- Wippermann, Wolfgang*: Biche und Blondi, Tyras und Timmy. Repräsentation durch Hunde, in Huth, Lutz; Krzeminski, Michael (Hgg.): Repräsentation in Politik, Medien und Gesellschaft, Würzburg 2007, 185–203.
- Wischmeyer, Johannes*: Buße, Andacht, patriotische Erhebung. Protestantische Inszenierungen der Reichsgründung 1871, in: Fischer, Michael; Senkel, Christian; Tanner, Klaus (Hgg.): Reichsgründung 1871: Ereignis, Beschreibung, Inszenierung, Münster 2010, 15–38.
- Wislicenus, Georg*: Deutschlands Seemacht sonst und jetzt, Leipzig 1896.
- Wittenauer, Volker*: Im Dienste der Macht. Kultur und Sprache am Hof der Hohenzollern. Vom Grossen Kurfürst bis zu Wilhelm II., Paderborn 2007.
- Zedlitz-Trützschler, Robert*: Zwölf Jahre am Deutschen Kaiserhof. Aufzeichnungen, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1924.
- Ziegler, Hendrik*: Carl Alexander und Wilhelm II. Fürstliches Kunstmäzenatentum im Vergleich, in: Ehrlich, Lothar; Ulbricht, Justus H. (Hgg.): Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Erbe, Mäzen und Politiker, Köln 2004, 129–165.
- Ziegler, Hendrik*: Die Personalisierung der Geschichte. Charles Le Brung ‚Passage du Rhin‘ in der Spiegelgalerie von Versailles zwischen Ereignis und Mythos, in: Fleckner, Uwe (Hg.): Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst, Berlin 2014, 185–201.

9 Abbildungsverzeichnis

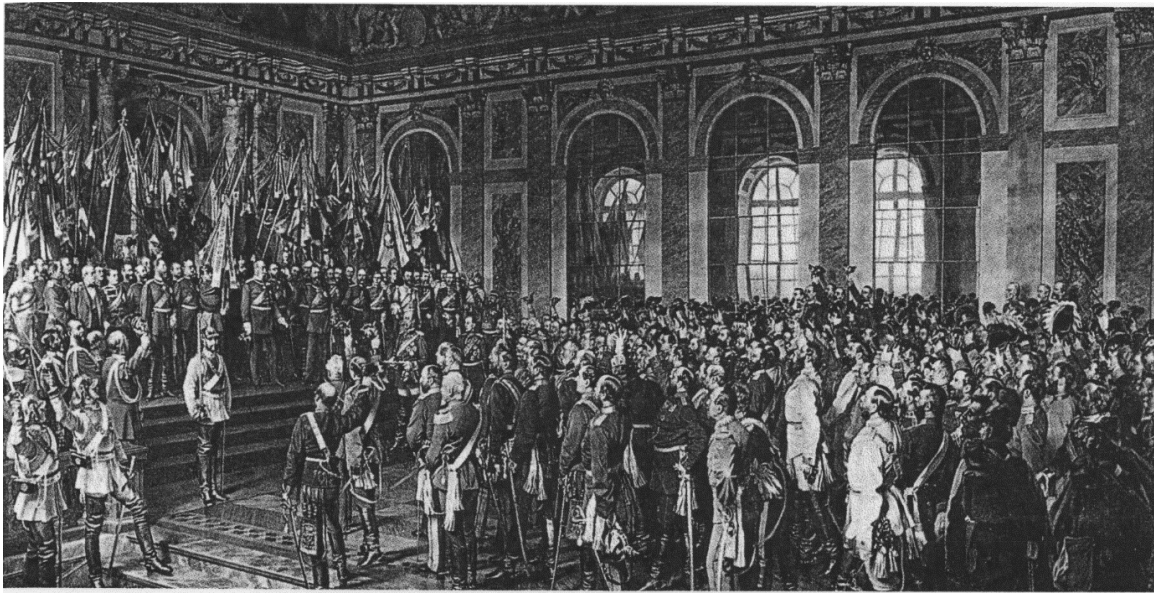
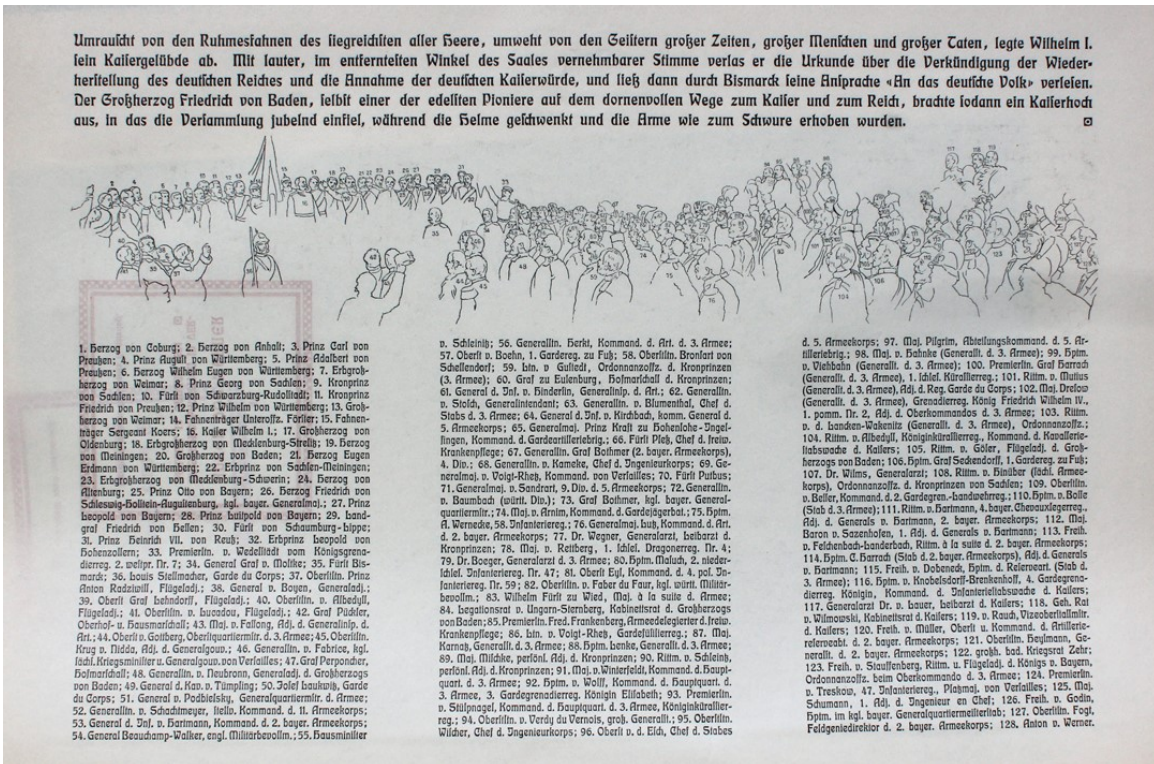


Abb. 1: Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Schlossfassung), 1877, Öl auf Leinwand, 434 x 732 cm, ehemals Bildergalerie des Berliner Schlosses (Kriegsverlust).



Umraucht von den Ruhmesfahnen des siegreichsten aller Heere, umweht von den Geisfern großer Zeiten, großer Mienitäten und großer Taten, legte Wilhelm I. sein Kaisergekleide ab. Mit lauter, im entferntesten Winkel des Saales vernehmbarer Stimme verlas er die Urkunde über die Verkündigung der Wiederherstellung des deutschen Reiches und die Annahme der deutschen Kaiserwürde, und ließ dann durch Bismarck seine Ansprache «An das deutsche Volk» verlesen. Der Großherzog Friedrich von Baden, selbst einer der edelsten Pioniere auf dem dornenvollen Wege zum Kaiser und zum Reich, brachte sodann ein Kaiserhoch aus, in das die Verammlung jubelnd einfiel, während die Helme geknüpft und die Arme wie zum Schwure erhoben wurden.

- 1. Herzog von Coburg; 2. Herzog von Anhalt; 3. Prinz Carl von Preußen; 4. Prinz August von Württemberg; 5. Prinz Adalbert von Preußen; 6. Herzog Wilhelm Eugen von Württemberg; 7. Erbprinz von Bayern; 8. Prinz Georg von Sachsen; 9. Kronprinz von Sachsen; 10. Fürst von Schwarzburg-Rudolstadt; 11. Kronprinz Friedrich von Preußen; 12. Prinz Wilhelm von Württemberg; 13. Großherzog von Weimar; 14. Fahnenträger Unteroffizier; Fährlin; 15. Fahnenhüter Sergeant Kees; 16. Kaiser Wilhelm I.; 17. Großherzog von Oldenburg; 18. Erbprinz von Mecklenburg-Strelitz; 19. Herzog von Meiningen; 20. Großherzog von Baden; 21. Herzog Eugen Erdmann von Württemberg; 22. Erbprinz von Südban-Meiningen; 23. Erbprinz von Mecklenburg-Schwerin; 24. Herzog von Altenburg; 25. Prinz Otto von Bayern; 26. Herzog Friedrich von Schleswig-Holstein-Augustenburg, kgl. bayer. Generalmaj.; 27. Prinz Leopold von Bayern; 28. Prinz Ludwig von Bayern; 29. bandgr. Friedrich von Hessen; 30. Fürst von Schaumburg-Lippe; 31. Prinz Heinrich VII. von Reuß; 32. Erbprinz Leopold von Hohenzollern; 33. Premierltn. v. Wedellstedt vom Königsregiment; 2. weipr. Nr. 7; 34. General Graf v. Mollath; 35. Fürst Bismarck; 36. Louis Stöckelmeier, Garde d. Corps; 37. Oberltn. Prinz Anton Radziwill, Flügeladj.; 38. General v. Boyen, Generaladj.; 39. Oberltn. Graf behndorf, Flügeladj.; 40. Oberltn. v. Albedyll, Flügeladj.; 41. Oberltn. v. buzdow, Flügeladj.; 42. Graf Pöhlner, Oberltn.-u. Hausmarschall; 43. Maj. v. Follong; 44. Generalmaj. d. Art.; 44. Oberst v. Goltberg, Oberltn. d. 3. Armee; 45. Oberltn. Krug v. Nidda, Adj. d. Generalmaj.; 46. Generalmaj. v. Fabricz, kgl. ital. Kriegsmittler u. Generalmaj. von Versailles; 47. Graf Perponcher, Dolmetscher; 48. Generalmaj. v. Neubronn, Generaladj. d. Großherzogs von Baden; 49. General d. Kan. v. Tümping; 50. Jofel Isakow, Garde du Corps; 51. General v. Podbielsky, Generalquartierltn. d. Armee; 52. Generalmaj. v. Schodtmeyer, holl. Kommand. d. II. Armeekorps; 53. General d. Inf. v. Barmann, Kommand. d. 2. bayer. Armeekorps; 54. General Besouchamp-Walker, engl. Militärattaché; 55. Hausminister v. Schleinitz; 56. Generalmaj. Berlit, Kommand. d. Art. d. 3. Armee; 57. Oberst v. Bochn, 1. Gardereg. zu Fuß; 58. Oberltn. Bronfort von Schellendorf; 59. Maj. v. Giffels, Ordnonanzoffiz. d. Kronprinzen (3. Armee); 60. Graf zu Eulenburg, Bolmarfchall d. Kronprinzen; 61. General d. Inf. v. Biederlin, Generaladj. d. Art.; 62. Generalmaj. v. Stöckel, Generalintendant; 63. Generalmaj. v. Blumenthal, Chef d. Stabs d. 3. Armee; 64. General d. Inf. v. Kirchbach, kommand. General d. 5. Armeekorps; 65. Generalmaj. Prinz Kraft von Hohenzollern-Dagelungen, Kommand. d. Garderegiment; 66. Fürst Pleh, Chef d. freies. Krankenpflege; 67. Generalmaj. Graf Bolmer (2. bayer. Armeekorps); 68. Maj. v. Sander, 9. Div. d. 5. Armeekorps; 69. Generalmaj. v. Voigt-Rheh, Kommand. von Versailles; 70. Fürst Putbus; 71. Generalmaj. v. Sander, 9. Div. d. 5. Armeekorps; 72. Generalmaj. v. Baumbach (würt. Div.); 73. Graf Bollmer, kgl. bayer. Generalquartierltn.; 74. Maj. v. Armin, Kommand. d. Garderegiment; 75. Eym. d. Werneck, 58. Dolantierreg.; 76. Generalmaj. Isak, Kommand. d. Art. d. 2. bayer. Armeekorps; 77. Dr. Wegner, Generalarzt, beibrat d. Kronprinzen; 78. Maj. v. Reiberg, 1. Jäger, Dragonerreg. Nr. 4; 79. Dr. Boeyer, Generalarzt d. 3. Armee; 80. Eym. Müllsch, 2. niederl. Jäger, Dolantierreg. Nr. 47; 81. Oberst Euj, Kommand. d. 4. pol. Dolantierreg. Nr. 59; 82. Oberltn. v. Faber du Four, kgl. würt. Militärbevoll.; 83. Wilhelm Fürst zu Wied, Maj. v. la suite d. Armee; 84. beauftragt v. Ungarn-Sternberg, Kabinettarzt d. Großherzogs von Baden; 85. Premierltn. Fred. Frankenberg, Armeemediziner d. freies. Krankenpflege; 86. Maj. v. Voigt-Rheh, Garderegiment; 87. Maj. Hornig, Generaladj. d. 3. Armee; 88. Eym. benke, Generaladj. d. 3. Armee; 89. Maj. Müllsch, pers. Adj. d. Kronprinzen; 90. Rittm. v. Salentin, pers. Adj. d. Kronprinzen; 91. Maj. v. Winterfeldt, Kommand. d. Hauptquart. d. 3. Armee; 92. Eym. v. Wolff, Kommand. d. Hauptquart. d. 3. Armee; 3. Garderegiment, Königin Elisabeth; 93. Premierltn. v. Stülpenel, Kommand. d. Hauptquart. d. 3. Armee, Königsärztl. reg.; 94. Oberltn. v. Verdü du Vernot, groß. Generaladj.; 95. Oberltn. Wilder, Chef d. Dolantierreg.; 96. Oberst v. d. Eide, Chef d. Stobes d. 5. Armeekorps; 97. Maj. Pülgim, Abteilungskommand. d. 5. Artilleriereg.; 98. Maj. v. Eschke (Generaladj. d. 3. Armee); 99. Eym. v. Viehbach (Generaladj. d. 3. Armee); 100. Premierltn. Graf Barock (Generaladj. d. 3. Armee); 1. Jäger, Kürassierreg.; 101. Rittm. v. Müllus (Generaladj. d. 3. Armee); Adj. d. Reg. Garde du Corps; 102. Maj. Drosow (Generaladj. d. 3. Armee), Generalarzt, König Friedrich Wilhelm IV., 1. pomrn. Nr. 2. Adj. d. Oberkommandos d. 3. Armee; 103. Rittm. v. d. Landen-Wakenitz (Generaladj. d. 3. Armee), Ordnonanzoffiz.; 104. Rittm. v. Albedyll, Königsärztl. Kommand. d. Kaiserin-Kaiserin; 105. Rittm. v. Götter, Flügeladj. d. Großherzogs von Baden; 106. Eym. Graf Sedendorf, 1. Gardereg. zu Fuß; 107. Dr. Wilms, Generalarzt; 108. Rittm. v. Hinder (Adj. Armeekorps), Ordnonanzoffiz. d. Kronprinzen von Sachsen; 109. Oberltn. v. Isak, Kommand. d. 2. Gardereg. Landwehr; 110. Eym. v. Belle (Stab d. 3. Armee); 111. Rittm. v. Barmann, 4. bayer. Chevaulegereg. Adj. d. Generals v. Barmann, 2. bayer. Armeekorps; 112. Maj. Baron v. Szanholten, 1. Adj. d. Generals v. Barmann; 113. Freih. v. Feldenbach-Kandorich, Rittm. v. la suite d. 2. bayer. Armeekorps; 114. Eym. C. Barock (Stab d. 2. bayer. Armeekorps), Adj. d. Generals v. Barmann; 115. Freih. v. Dobenek, Eym. d. Kaiserst. (Stab d. 3. Armee); 116. Eym. v. Knobelsdorf-Brenkenhoff, 4. Garderegiment, Königin, Kommand. d. Dolantierregiment d. Kaiser; 117. Generalarzt Dr. v. Bauer, beibrat d. Kaiser; 118. Geh. Rat v. Wilmsowski, Kabinettarzt d. Kaiser; 119. v. Raud, Vizeoberstltn. d. Kaiser; 120. Freih. v. Müller, Oberst u. Kommand. d. Artillerieregiment d. 2. bayer. Armeekorps; 121. Oberltn. Freyman, Generaladj. d. 2. bayer. Armeekorps; 122. groß. bod. Kriegsrat Zehr; 123. Freih. v. Stouffenberg, Rittm. u. Flügeladj. d. Königs v. Bayern, Ordnonanzoffiz. beim Oberkommando d. 3. Armee; 124. Premierltn. v. Tressow, 47. Dolantierreg., Kommand. von Versailles; 125. Maj. v. Schumann, 1. Adj. d. Dolantierreg. v. Götter; 126. Freih. v. Godin, Eym. im kgl. bayer. Generalquartiermeisterstab; 127. Oberltn. Fogt, Feldregimentdirektor d. 2. bayer. Armeekorps; 128. Rittm. v. Werner.

Abb. 2a: Anton von Werner: Erklärungstafel zu Die Kaiserproklamation von 1871 (Schlossfassung), Holzstich, 34,5 x 45 cm, Stadtmuseum, Berlin.



Abb. 2b: Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Schlossfassung), 1871, Federzeichnung, 30,2 x 28,2 cm, Kurt Demkes Erben, Essen.



Abb. 3: Anton von Werner: Entwurf für das Velarium Kampf und Sieg, 1871, Öl auf Leinwand, 80 x 106 cm, Stadtmuseum, Berlin.



Abb. 4: Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Zeughausfassung), 1882, Öl auf Leinwand, 500 x 600 cm, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).

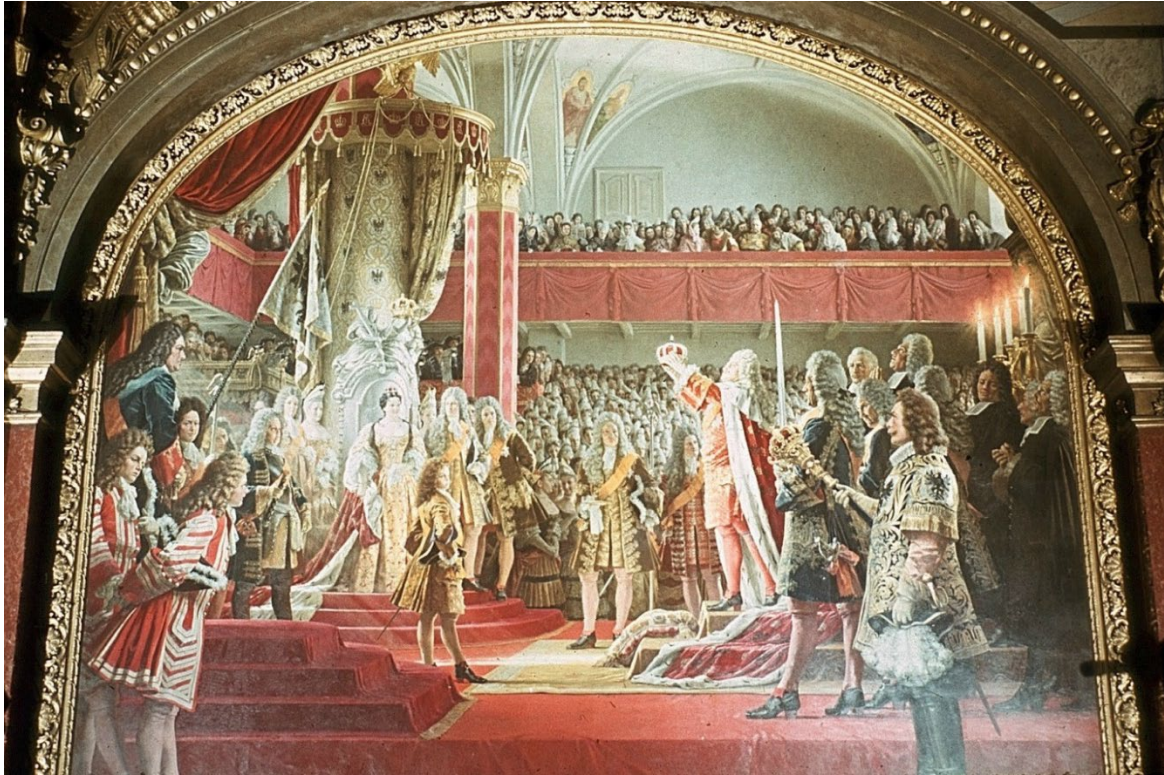


Abb. 5a: Anton von Werner: Die Krönung Friedrichs I. in Königsberg 1701, um 1887, Wachsfarben auf Leinwand, 500 x 600 cm, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).



Abb. 5b: Wilhelm Camphausen: Die Huldigung der schlesischen Stände vor Friedrich II. im Jahre 1741, 1882, Wandbild, 500 x 600 cm, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).



Abb. 5c: Georg Bleibtreu: Aufruf Friedrich Wilhelms III. am 17. März 1813, 1882, Wandbild, 500 x 600 cm, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).

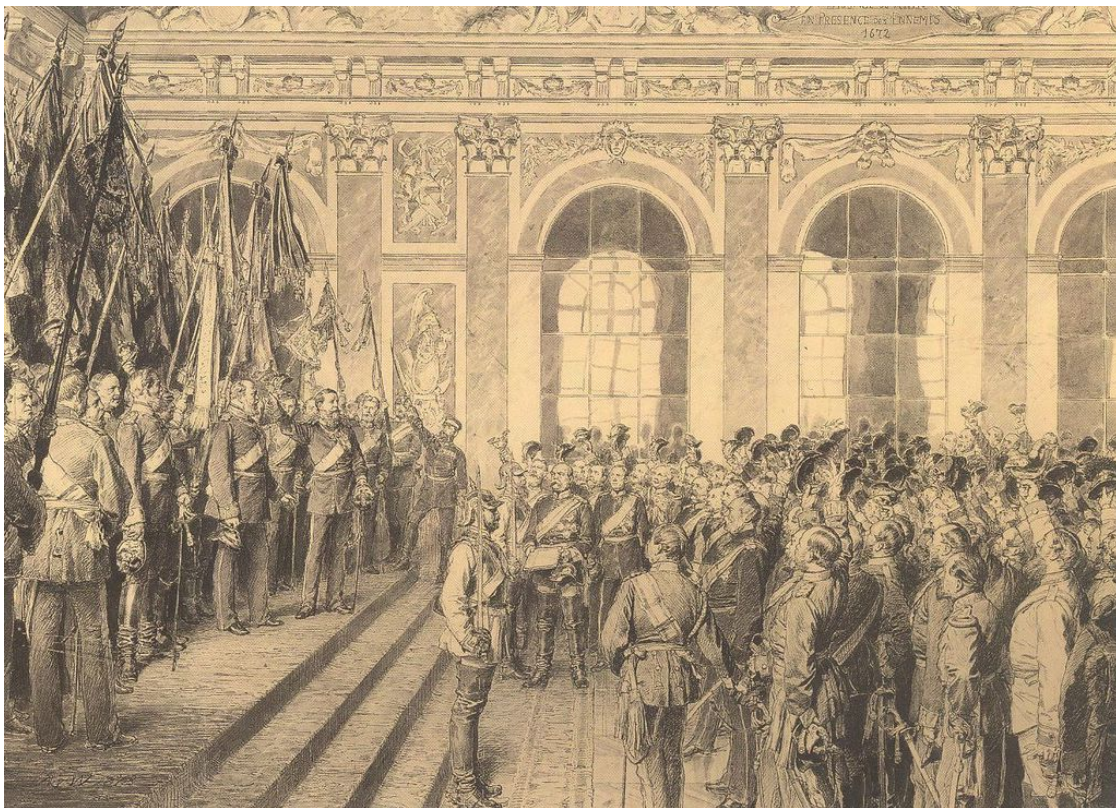


Abb. 6a: Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Vorstudie zur Zeughausfassung), 1878, Federzeichnung, 41,5 x 57,5 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 6b: Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Vorstudie zur Zeughausfassung), 1880, Federzeichnung über Bleistift, 50 x 59,2 cm, Universitätsarchiv der Universität der Künste, Berlin.

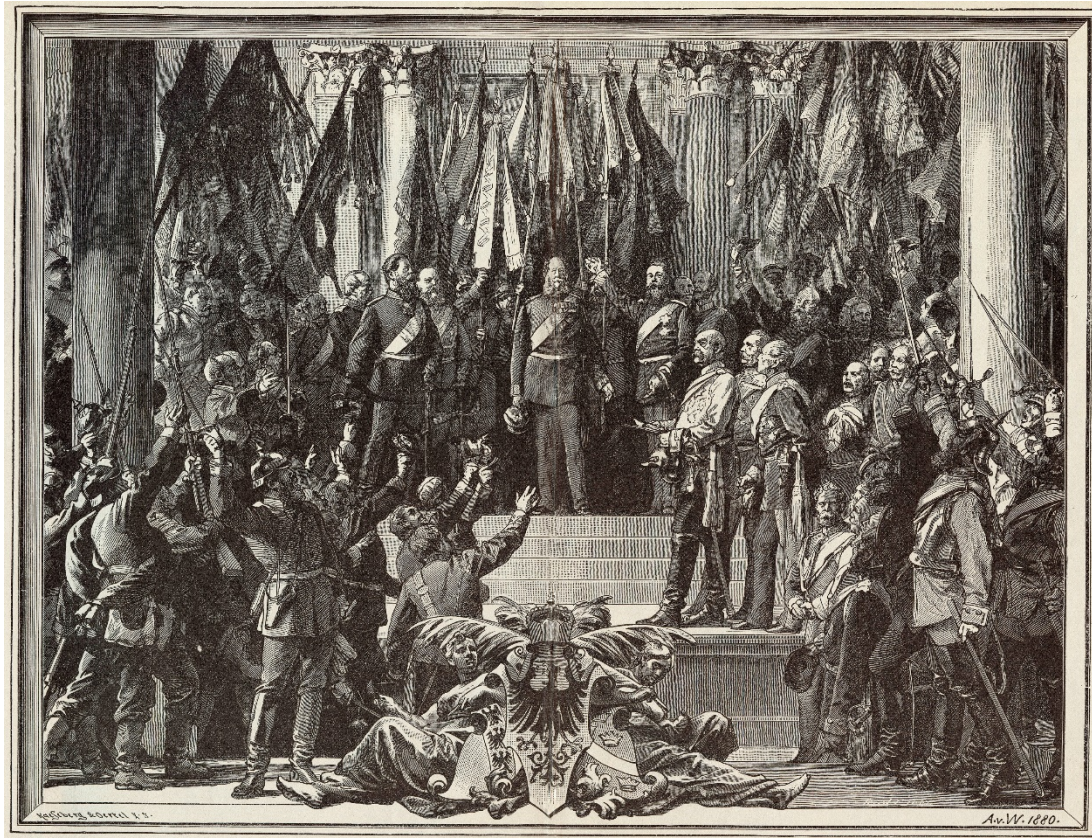


Abb. 7: Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871, um 1880, Holzstich.



Abb. 8: Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Friedrichsruher Fassung), 1885, Öl auf Leinwand, 167 x 202 cm, Bismarck Museum, Friedrichsruh.



Abb. 9a: Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Friedrichsruher Fassung, Ausschnitt), 1885, Öl auf Leinwand, 167 x 202 cm, Bismarck Museum, Friedrichsruh.



Abb. 9b: Anton von Werner: Die Kaiserproklamation von 1871 (Zeughausfassung, Ausschnitt), 1882, Öl auf Leinwand, 500 x 600 cm, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).



Abb. 10a: Anton von Werner: Kaiser Friedrich als Kronprinz auf dem Hofball 1878, 1895, Öl auf Leinwand, 118 x 95 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.



Abb. 10b: Anton von Werner: Kaiser Friedrich als Kronprinz auf dem Hofball 1878 (Farbskizze), 1887, Öl auf Malpappe, 68 x 49 cm, Stadtmuseum, Berlin.



Abb. 11: Hermann Wislicenus: Triptychon mit der Apotheose des Deutschen Kaiserreiches, 1880–1882, Fresko, 710 x 720 cm, Kaiserpfalz (Kaisersaal), Goslar.



Abb. 12: Holzschnitt nach einem Gemälde von Guido Phillip Schmidt: Otto von Bismarck – Der Schmied der deutschen Einheit (1895, verschollen), Landesmuseum Württemberg, Stuttgart.

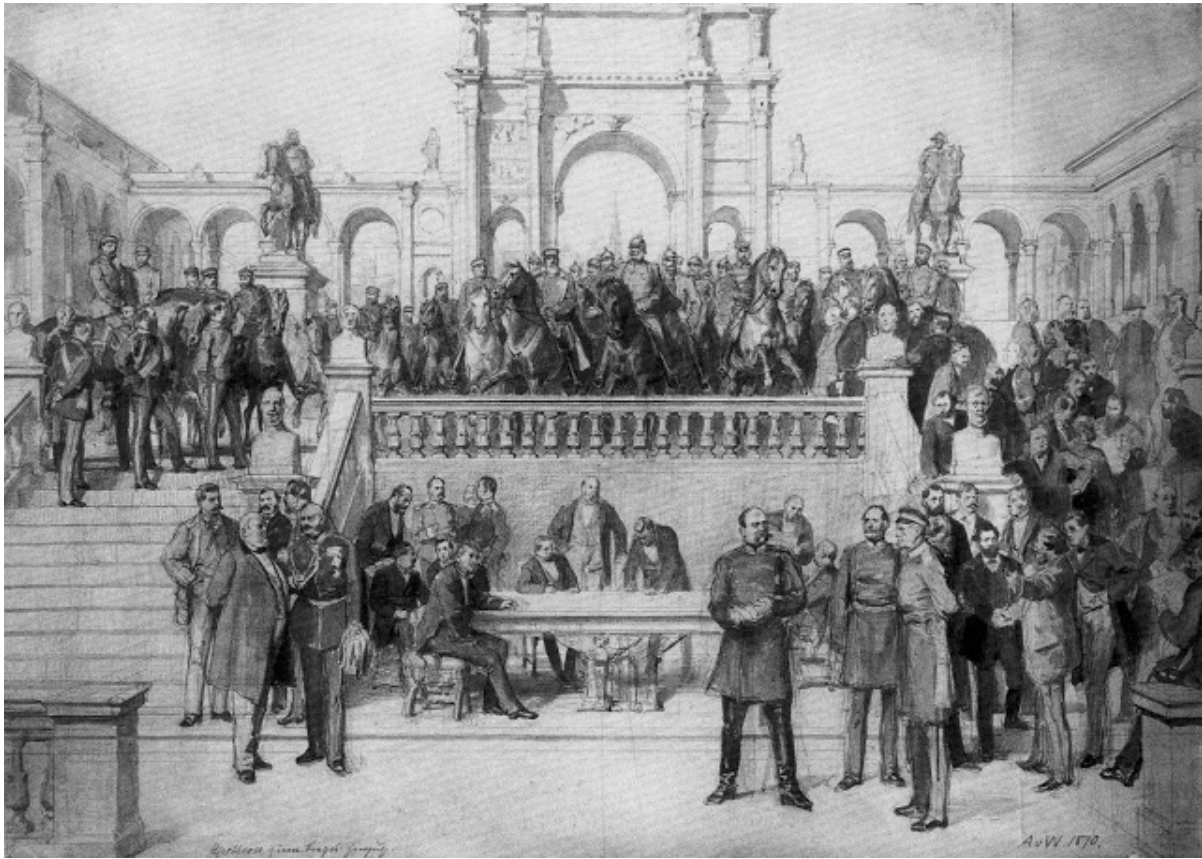


Abb. 13: Anton von Werner: Apotheose des deutschen Einigungswerks, Ende 1870, Bleistift, 59,9 x 85,5 cm, Stadtmuseum, Berlin.



Abb. 14a: Adolph Menzel: Die Krönung Wilhelms I. in Königsberg, 1865, Öl auf Leinwand, 345 x 445 cm, Staatliche Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci.



Abb. 14b: Adolph Menzel: Die Krönung Wilhelms I. in Königsberg (Farbskizze), 1861, Öl auf Leinwand, 74,5 x 100 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

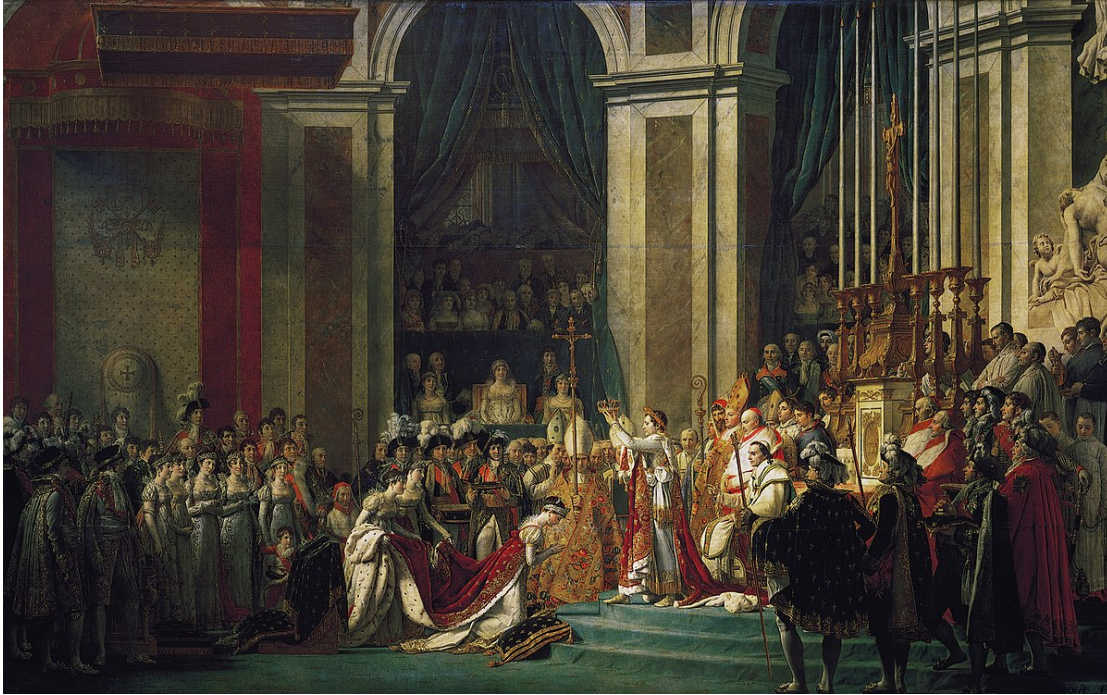


Abb. 15a: Jacques-Louis David: *Le Sacre* (Napoleon krönt Kaiserin Josephine), 1805–1807, Öl auf Leinwand, 610 x 931 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb. 15b: Jacques-Louis David: *La Distribution des Aigles* (Schwur des Heeres auf den Kaiser nach der Verteilung der Adler auf dem Marsfeld in Paris am 5. Dezember 1804), 1808–1810, Öl auf Leinwand, 610 x 970 cm, Salle du Sacre, Chateau de Versailles.



Abb. 16a: Peter Paul Rubens: Krönung der Maria de' Medici in St. Denis, 1611, Öl auf Leinwand, 727 x 394 cm, Louvre, Paris.



Abb. 16b: Jacques-Louis David: Le serment du Jeu de Paume le 20 juin 1789 (Der Ballhauschwur), um 1791, Öl auf Leinwand, 65 x 88,7 cm, Musée Carnavalet, Paris.

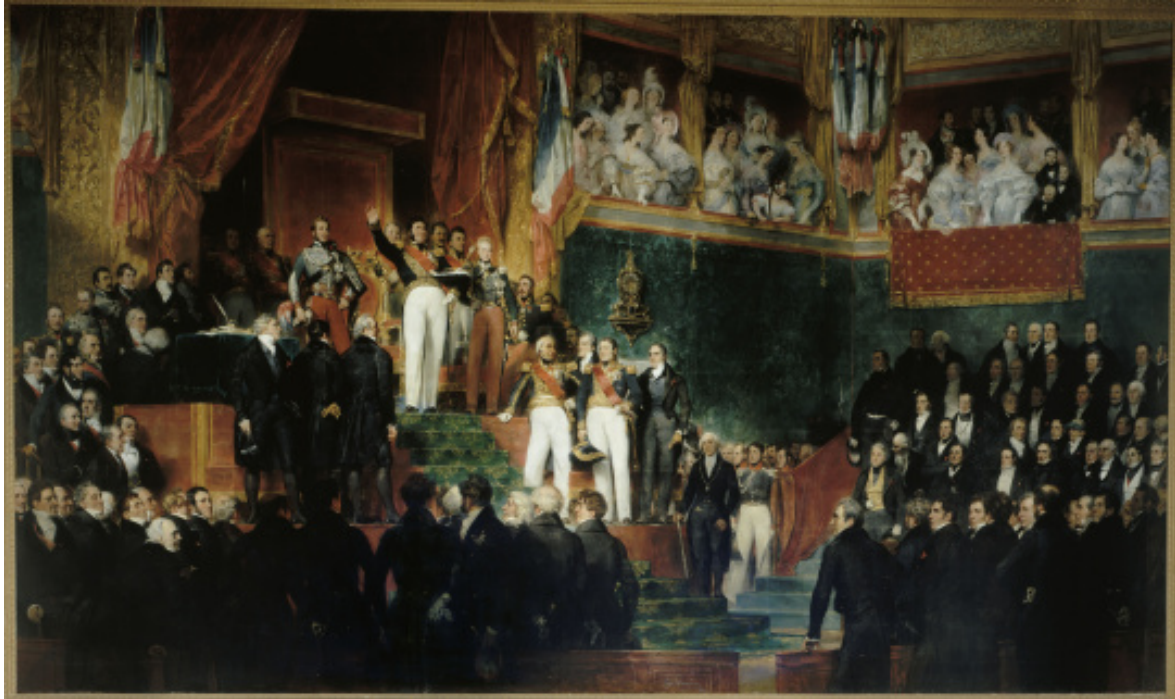


Abb. 16c: Eugène Devéria: Der Schwur von Louis-Philippe vor den Kammern (Farbskizze), 1836, Öl auf Leinwand, 77 x 110 cm, Musée de l'Histoire de France, Château de Versailles.

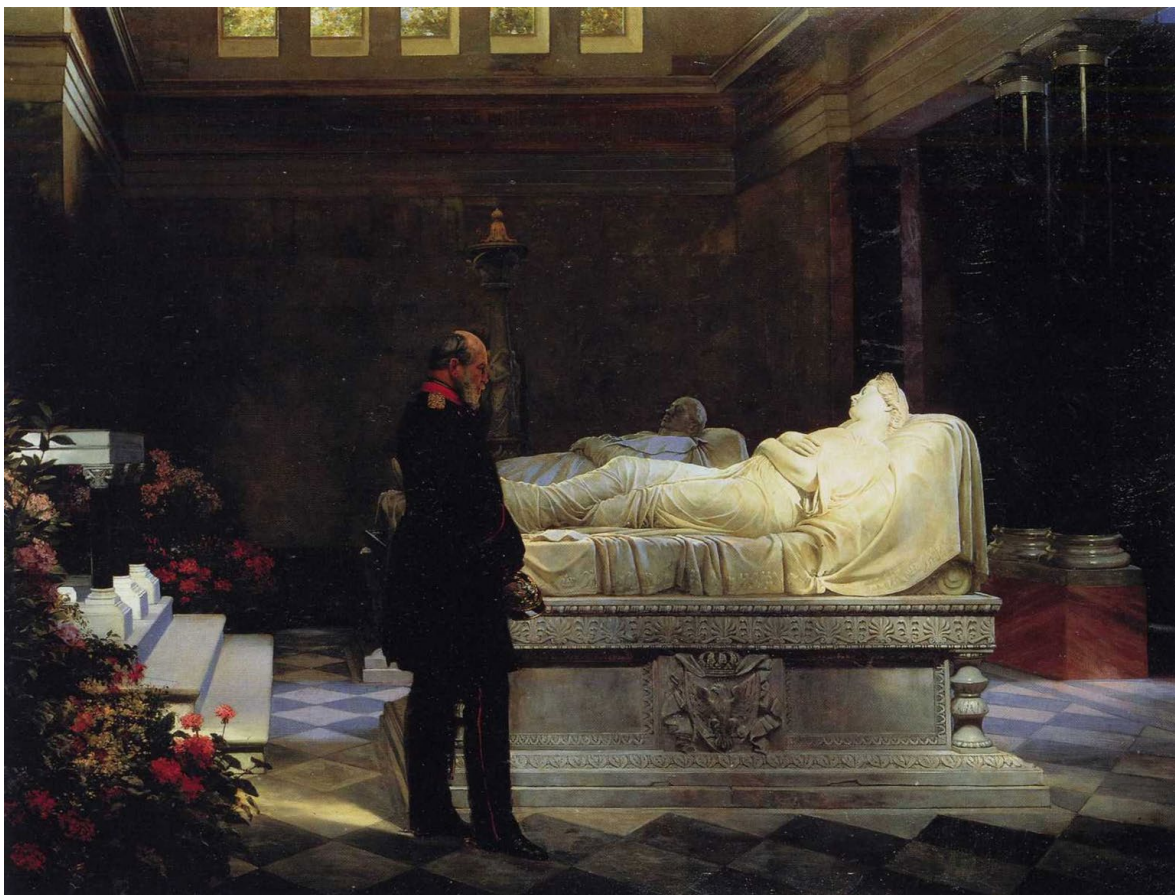


Abb. 17: Anton von Werner: Am 19. Juli 1870 – König Wilhelm am Sarkophag seiner Mutter, der Königin Luise, im Mausoleum zu Charlottenburg, 1881, Öl auf Leinwand, 169 x 221 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau.

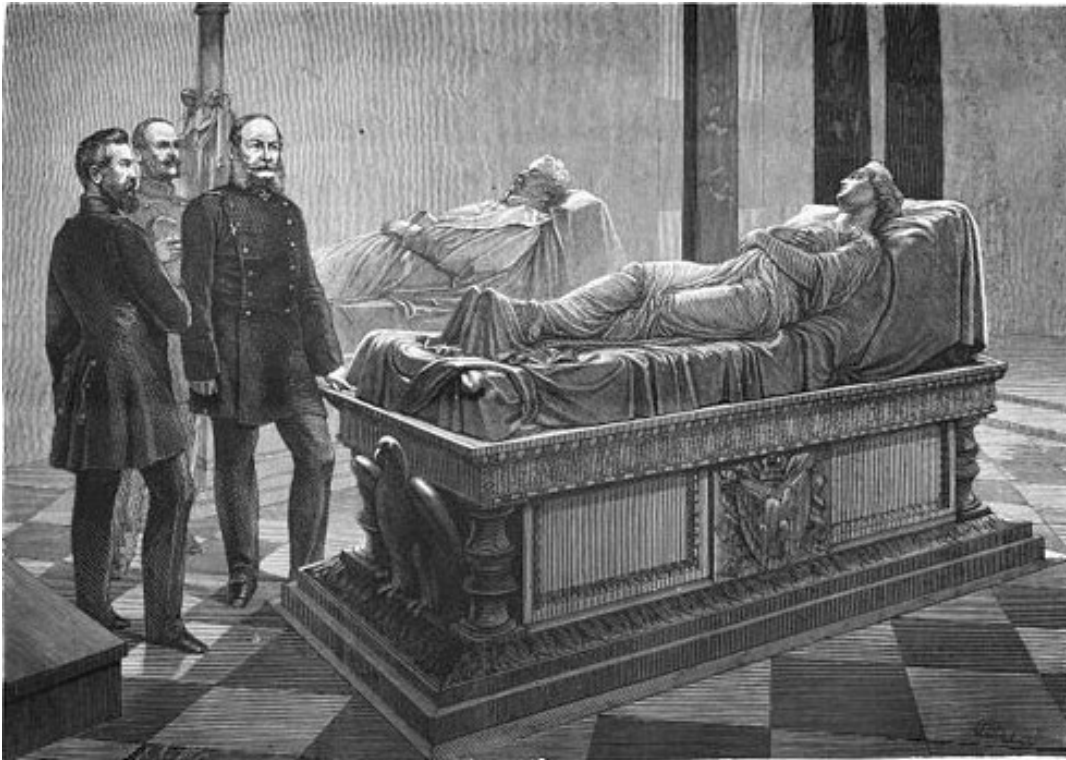


Abb. 18a: A. Schaal: König Wilhelm I. mit seinem Sohn und Bruder am Sarkophag der Königin Luise, 1870, Holzstich, Gartenlaube, Heft 36, 577.



Abb. 18b: Carl Röchling: Der König mit seinen beiden ältesten Söhnen am Sterbelager der Königin im Hohenzieritz am Morgen des 19. Juli 1810, 1896, aus: Röchling, Carl: Die Königin Luise in 50 Bildern für Jung und Alt, Berlin 1896 (Tafel 50).



Abb. 18c: Daniel Berger: Der König mit seinen beiden ältesten Söhnen am Sterbelager der Königin in Hohenzieritz am Morgen des 19. Juli 1810, 1811, Kupferstich nach einer Zeichnung von Heinrich Anton Dähling, 48,8 x 63,1 cm, Kunstbibliothek, Berlin.



Abb. 19a: Carl Theodor von Piloty: Seni vor der Leiche Wallensteins, 1855, Öl auf Leinwand, 312 x 364,5 cm, Neue Pinakothek, München.



Abb. 19b: Paul Delaroche: Cromwell am Sarg Karls I., 1831, Öl auf Leinwand, 226 x 291 cm, Privatsammlung.



Abb. 20: Adolph Menzel: Abreise König Wilhelms am 31. Juli 1870 aus Berlin in sein Hauptquartier in Mainz, 1871, Öl auf Leinwand, 63 x 78 cm, Nationalgalerie, Berlin.

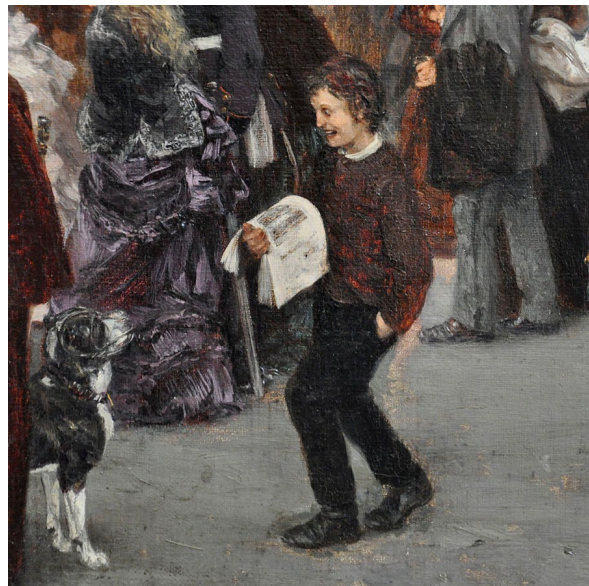


Abb. 21a und b: Adolph Menzel: Abreise König Wilhelms am 31. Juli 1870 aus Berlin in sein Hauptquartier in Mainz (Ausschnitte), 1871, Öl auf Leinwand, 63 x 78 cm, Nationalgalerie, Berlin.



Abb. 22a: Anton von Werner: Die Enthüllung des Richard-Wagner-Denkmal
(1. Oktober 1903), 1908, Öl auf Leinwand, 230 x 280 cm, Berlinische Galerie, Berlin.



Abb. 22b: Adolph Menzel: Die Aufbahrung der Märzgefallenen, 1848, Öl auf Leinwand,
45 x 63 cm, Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 23: Anton von Werner: Sturm auf den Spicherer Berg, 1880, Wachs- und Ölfarben auf Leinwand, ca. 350 x 515 cm, Rathaus, Saarbrücken.



Abb. 24: Anton von Werner: Ankunft Seiner Majestät in Saarbrücken, 1880, Wachs- und Ölfarben auf Leinwand, ca. 350 x 515 cm, Rathaus, Saarbrücken.



Abb. 25: Anton von Werner: Ankunft Seiner Majestät in Saarbrücken (Farbskizze), 1877, Öl auf Leinwand, 87 x 128 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 26a: Anton von Werner: Die Ankunft Seiner Majestät in Saarbrücken (Entwurf zur Wanddekoration im Rathausfestsaal), 1875, Aquarell auf Pappe, 36,2 x 47 cm, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Merseburg.

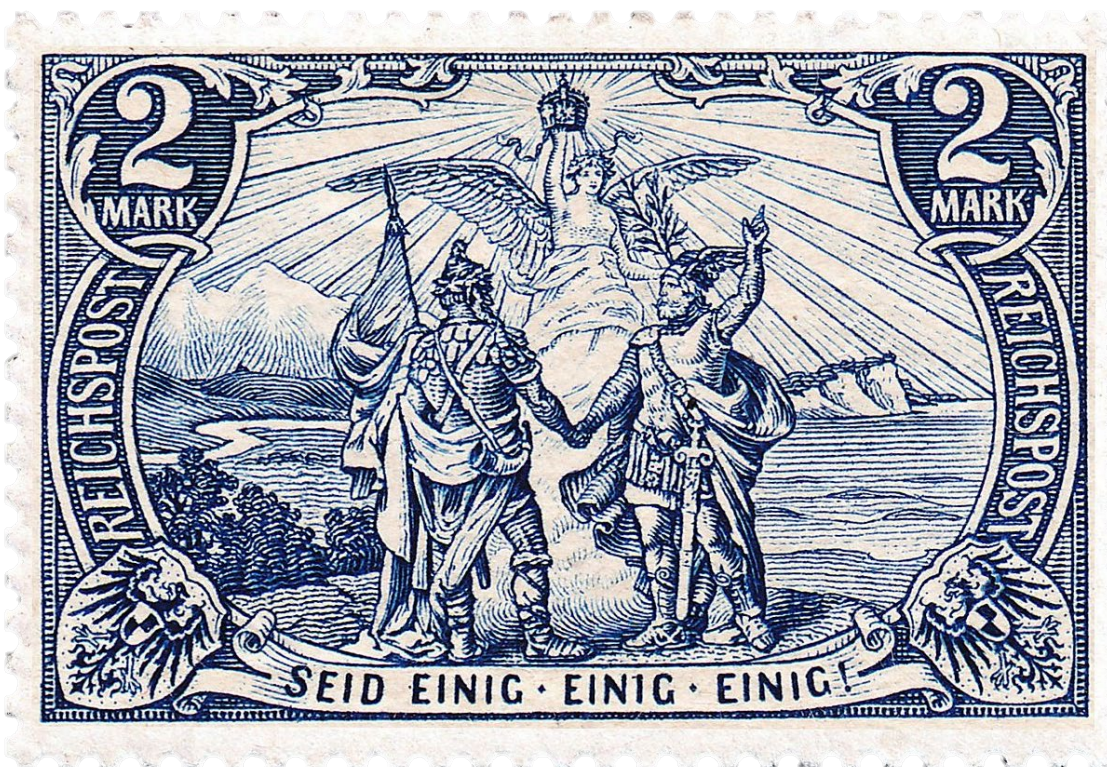


Abb. 26b: Briefmarkenserie zur Saarbrücker Victoria, Ausgabedatum am 01.06.1900.



Abb. 27: Adolph Menzel: Friedrich der Große und die Seinen bei Hochkirch, 1856, Öl auf Leinwand, 295 x 378 cm, ehemals Alte Nationalgalerie, Berlin (Kriegsverlust).



Abb. 28a: Adolph Menzel: König Friedrich II. Tafelrunde in Sanssouci, 1850, Öl auf Leinwand, 203 x 172 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.



Abb. 28b: Adolph Menzel: Flötenkonzert König Friedrichs II. in Sanssouci, 1852, Öl auf Leinwand, 142 x 205 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.



Abb. 29: Ferdinand Keller: Kaiser Wilhelm, der siegreiche Begründer des Deutschen Reiches, 1888, Öl auf Leinwand, 500 x 700 cm, Märkisches Museum, Berlin (Dauerleihgabe).



Begegnung Bismarcks mit Napoleon III. bei Sedan.

Nach dem Gemälde von A. v. Werner. (Photographie der Photographischen Gesellschaft zu Berlin.)

Abb. 30: Anton von Werner: Bismarcks Zusammentreffen mit Napoleon am 2. September 1870 um 6 Uhr, 1884, Öl auf Leinwand, 380 x 600 cm, ehemals Diorama im Sedan-Panorama am Bahnhof Alexanderplatz, Berlin (verschollen).



E. HÜNTEIN. BISMARCK'S BEGEGNUNG MIT NAPOLEON NACH DER SCHLACHT BEI SEDAN

Abb. 31: Postkarte von Bismarcks Zusammentreffen mit Napoleon, nach einem Gemälde von Emil Hüntein (1895).



Abb. 32: Adolph Menzel: Begegnung Friedrichs II. mit Kaiser Josef II. in Neiße im Jahre 1769, 1855–1857, Öl auf Leinwand, 247 x 318 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.



Abb. 33a: Anton von Werner: General Reille überbringt König Wilhelm Napoleons Brief, 1884, Öl auf Leinwand, 440 x 990 cm, ehemals Diorama im Sedan-Panorama am Bahnhof Alexanderplatz, Berlin (Kriegsverlust).



Abb. 33b: Carl Steffek: General Reille überbringt König Wilhelm I. auf dem Schlachtfelde von Sedan im September 1870 das Schreiben Kaiser Napoleons, 1884, Wandmalerei, ehemals Zeughaus, Berlin (Kriegsverlust).



Abb. 34: Wilhelm Camphausen: Otto von Bismarck geleitet Kaiser Napoleon III. am Morgen nach der Schlacht von Sedan zu König Wilhelm I., 1877, Öl auf Leinwand, 68 x 115 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 35: Anton von Werner: Der Berliner Kongress, 1881, Öl auf Leinwand, 360 x 615 cm, Rathaus, Berlin.

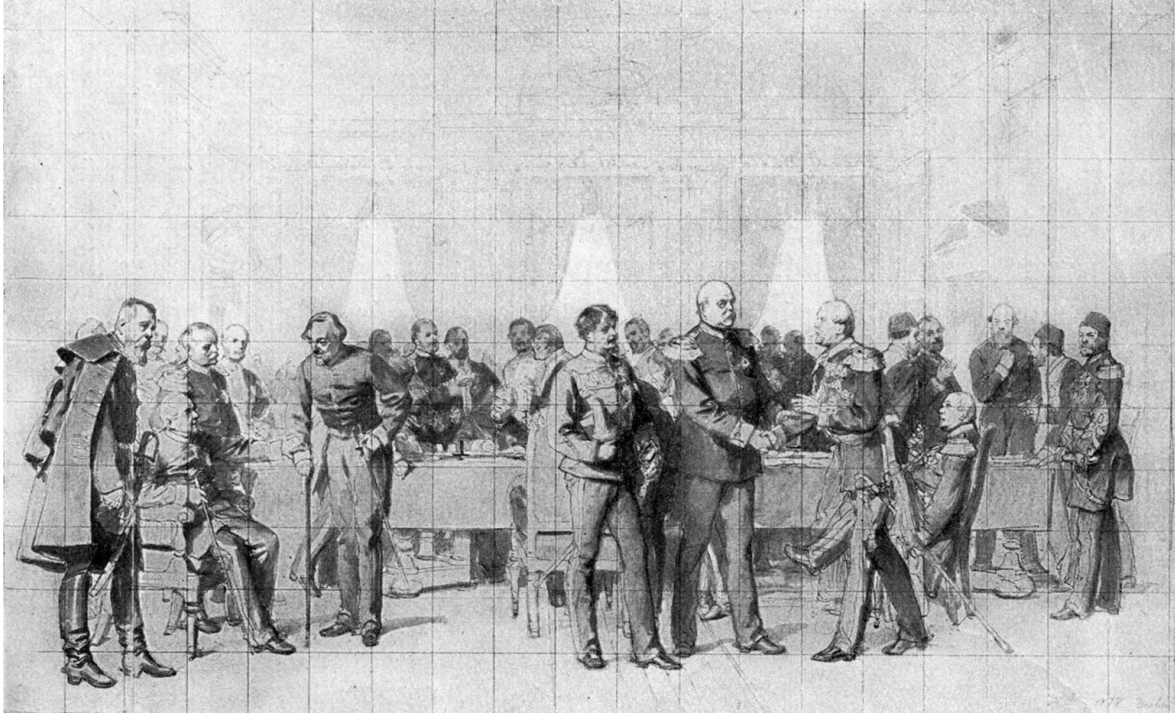


Abb. 36: Anton von Werner: Der Berliner Kongress (Vorstudie), 1878, Tusche auf Papier, 38 x 63 cm, Privatbesitz.

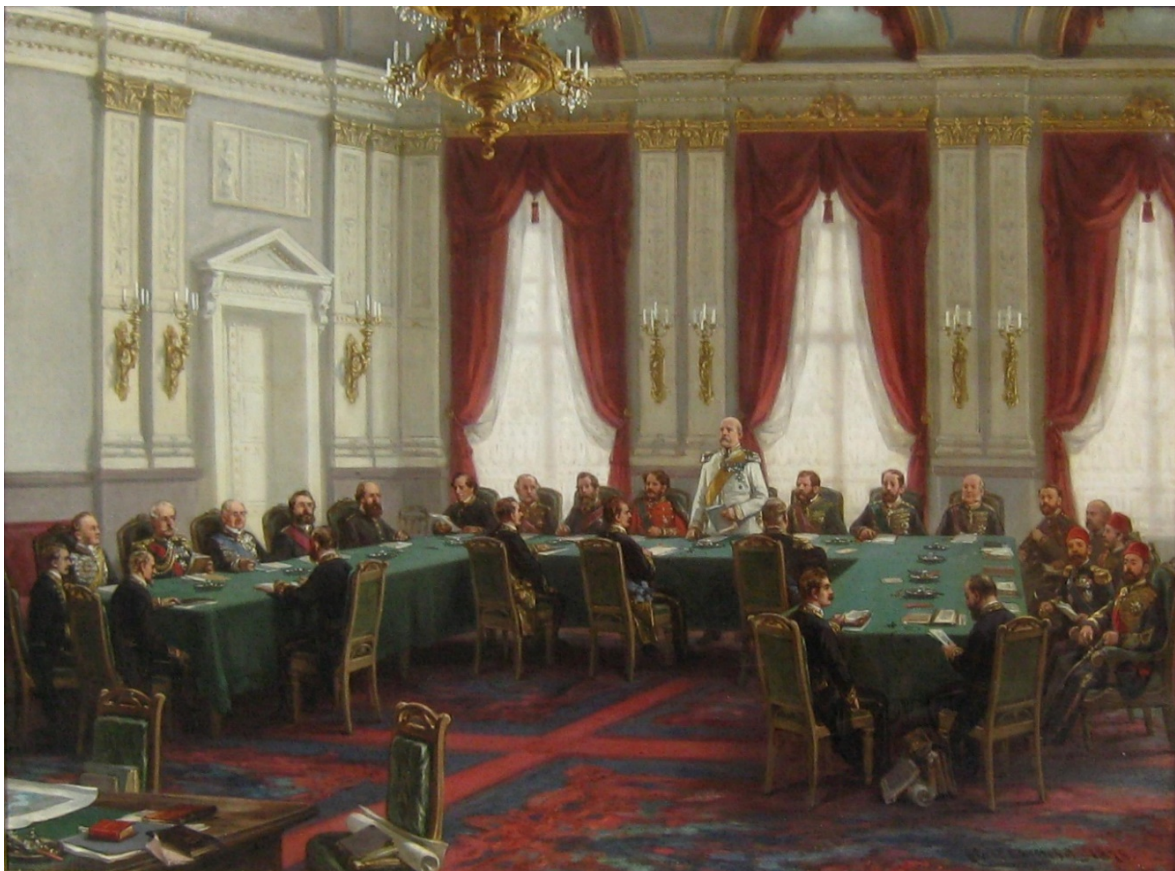
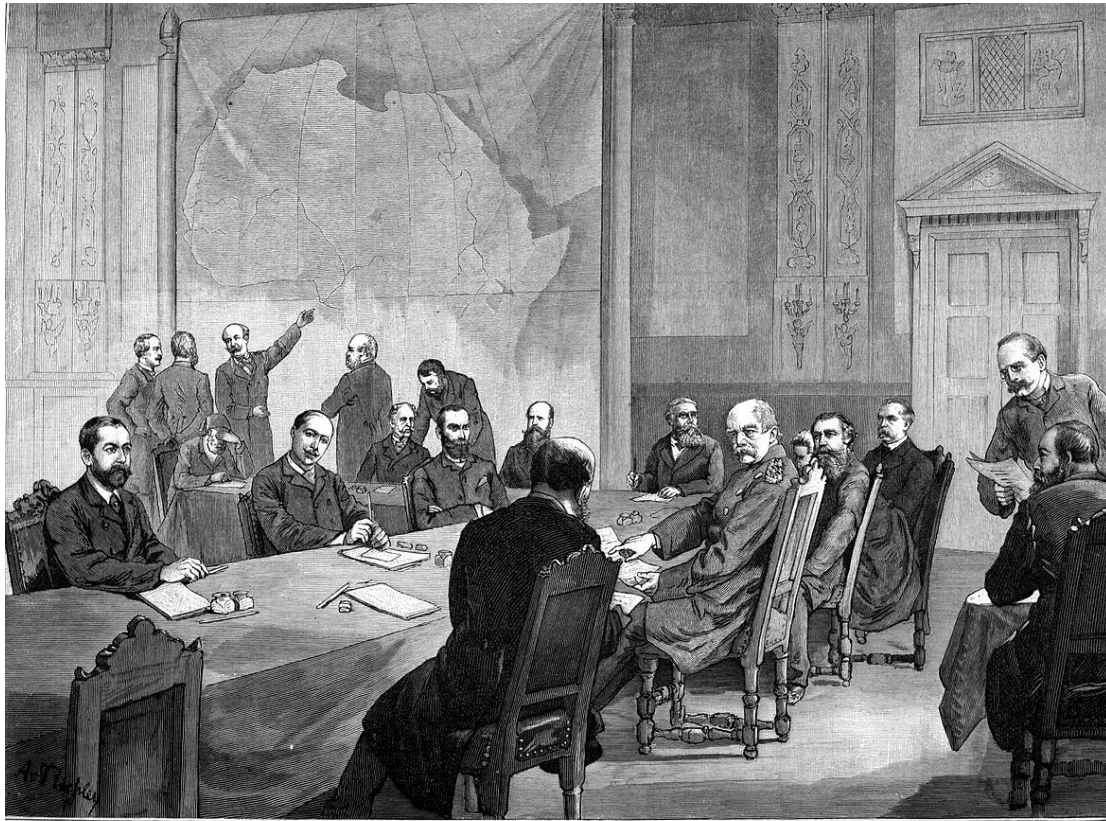


Abb. 37a: Carl Johann Arnold: Arbeitssitzung des Berliner Kongresses, 1878, Öl auf Leinwand, 92,5 x 118 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



o. Embremond. de Courcel. Marquis de Drouot. Graf de Kanary. Nelson. o. Yafferson. Henry Sandes. Josef Siamant. o. Dink. Graf Wilheim Bismarck. Graf Napier. Sub Pösch. Graf Safford. o. de Stearn. Kambre. Graf Senner. Graf Spherny. Graf Wilheim Bismarck. Innerkassette Reich.

Abb. 37b: Adalbert von Rößler: Kongo-Konferenz in Berlin 1884, Allgemeine Illustrierten Zeitung 1884, 308.



Abb. 38a: Anton von Werner: Der Berliner Kongress (überarbeitete Erstfassung, sog. Chicagoer Fassung), 1892, Öl auf Leinwand, 127 x 203 cm, Francis Joseph Dewes Burgweger Family, Moline.



Abb. 38b: Édouard Dubufe: Le Congrès de Paris, 1856, Öl auf Leinwand, 308 x 510 cm, Musée de France, Versailles.



Abb. 39: Anton von Werner: Die Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II. am 25. Juni 1888, 1893, Öl auf Leinwand, 387 x 642 cm, SSG Potsdam-Sanssouci, Potsdam.

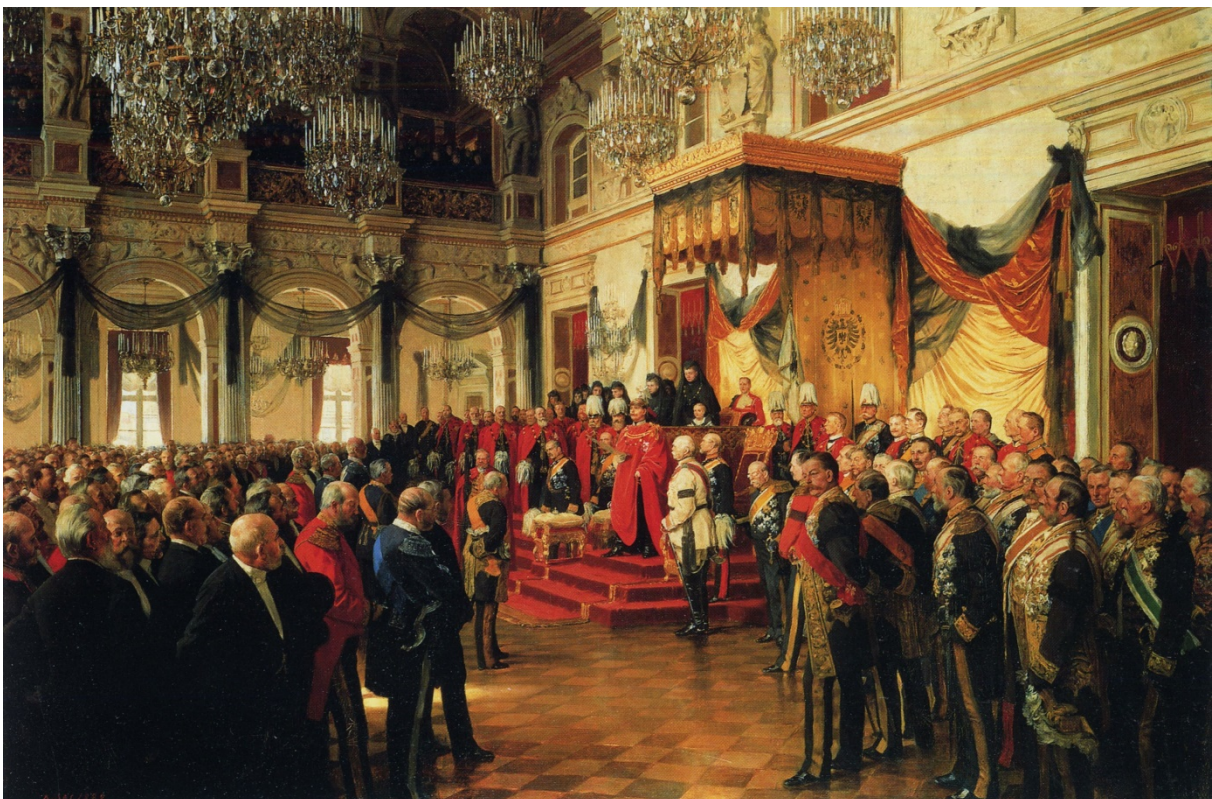


Abb. 40: Anton von Werner: Die Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II. am 25. Juni 1888 (Farbskizze), 1888, Öl auf Leinwand, 103 x 153 cm, Sammlung Johanniterorden, Berlin.



Abb. 41: Anton von Werner: Wilhelm I. auf dem Sterbebett, 1898, Öl auf Leinwand, 189 x 289 cm, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover.



Abb. 42a: Anton von Werner: Wilhelm I. auf dem Sterbebett (Skizze), 1888, Universitätsarchiv der Universität der Künste, Berlin.



Abb. 42b: Julius Schoppe: Die Familie am Sterbebett des Königs Friedrich Wilhelm III., 1842, Öl auf Leinwand, 143 x 189 cm, verschollen.

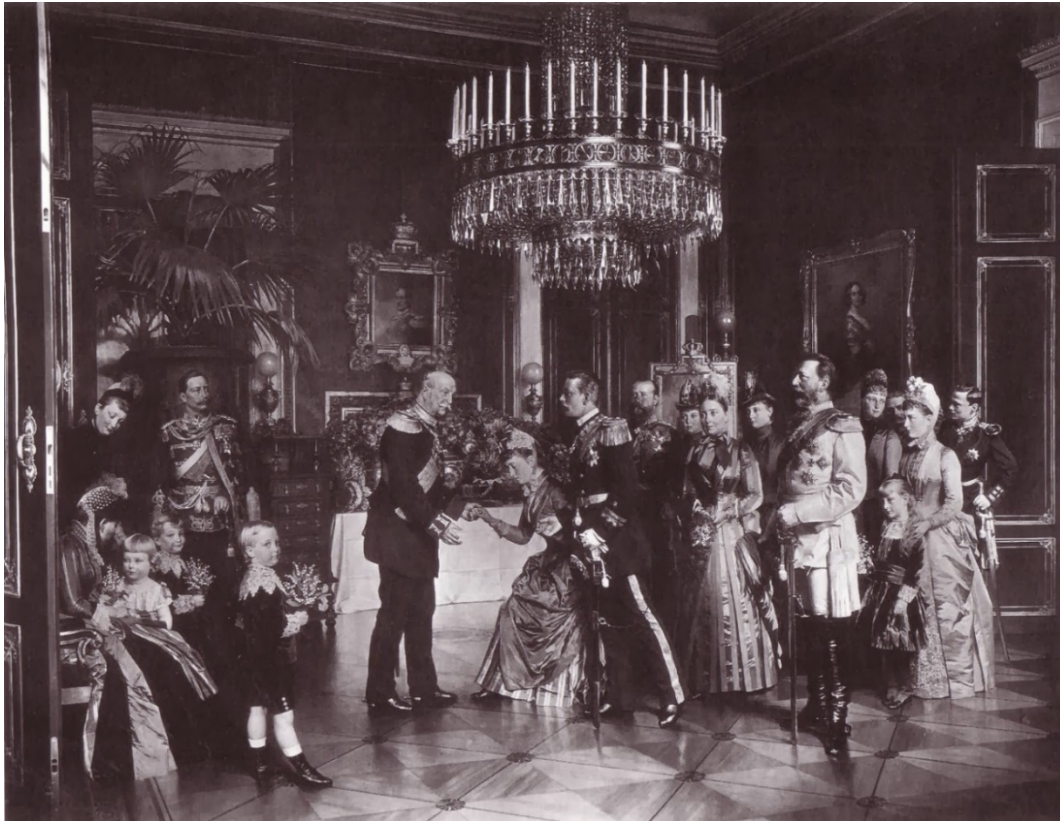


Abb. 43a: Anton von Werner: Die Verlobung des Prinzen Heinrich am 90. Geburtstag Kaiser Wilhelms I., 1889, Öl auf Leinwand, 203 × 261 cm, Universitätsarchiv der Universität der Künste, Berlin.



Abb. 43b: Anton von Werner: Die Verlobung des Prinzen Heinrich am 90. Geburtstag Kaiser Wilhelms I. (Farbskizze), 1887, Aquarell über Bleistift, 63 x 92,5 cm, Royal Art Collection, Windsor.



Abb. 44: Anton von Werner: Kronprinz Friedrich Wilhelm an der Leiche des Generals Abel Douay, 1890, Öl auf Leinwand, 117 x 167 cm, Burg Hohenzollern, Hechingen.



Abb. 45a: Anton von Werner: Selbstporträt, 1859, Öl auf Leinwand, 34 x 30 cm, gestohlen.

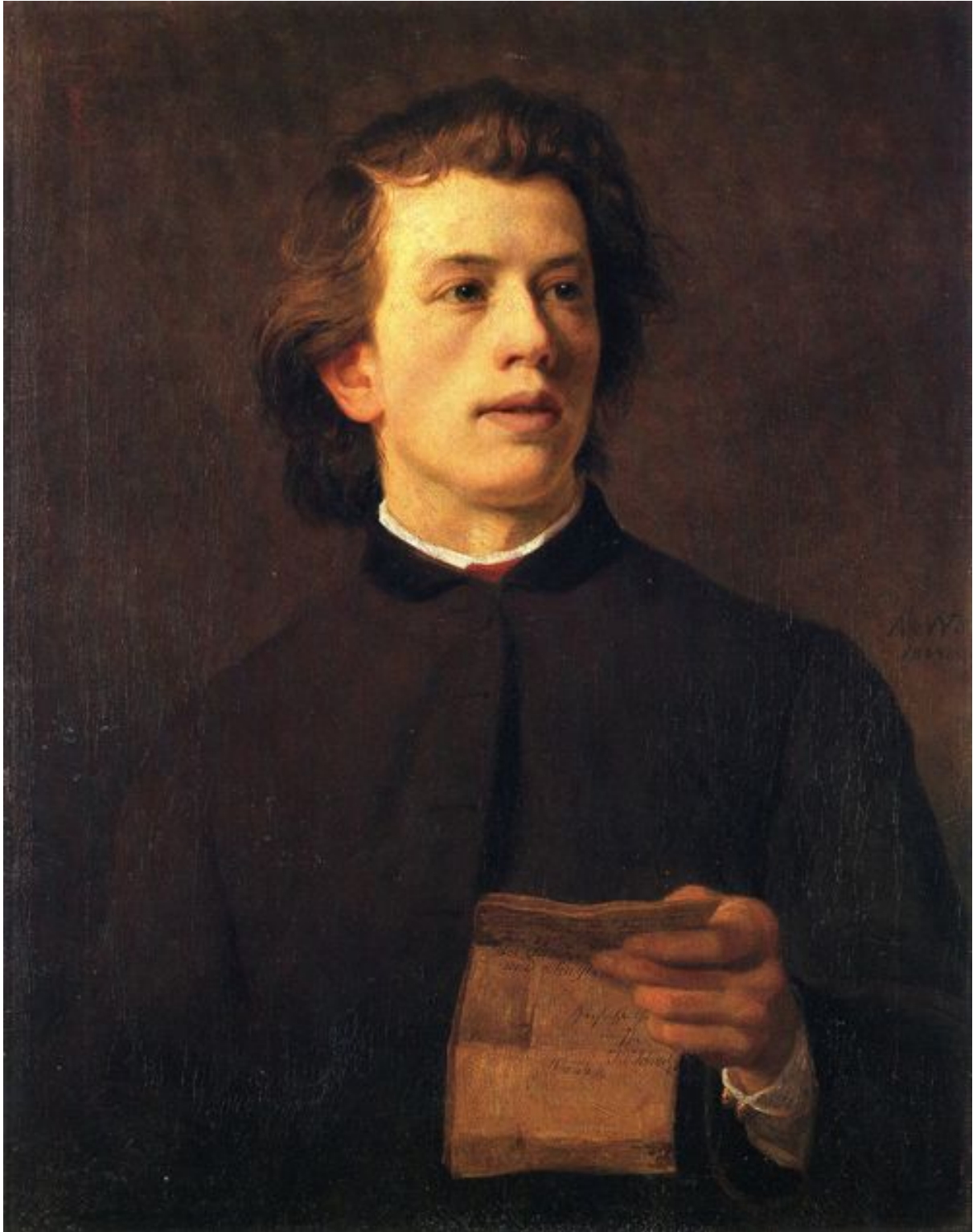


Abb. 45b: Anton von Werner: Selbstporträt, 1864, Öl auf Leinwand, 65 x 50cm, Literarische Gesellschaften, Karlsruhe.



Abb. 45c: Anton von Werner, 1866, Fotografie.



Abb. 45d: Anton von Werner: Selbstporträt, 1885, Öl auf Leinwand , 119 x 87cm, Museum Viadrina, Frankfurt an der Oder.



Abb. 45e: Wilhelm Fechner: Anton von Werner und Kaiser Wilhelm II., um 1895, Fotografie, 22 x 13,3 cm, Stadtarchiv, Frankfurt an der Oder.



Abb. 45f: Anton von Werner in seinem Atelier, 1898, Fotografie, 18 x 24 cm, Berliner Illustrierte Zeitung vom 12.06.1898.



Abb. 46: Richard Birkin: Darstellung der Kaiserproklamation, um 1900, Baumwolle/Spitze, 339 x 161 cm, Kimberley.



Abb. 47: Hermann Knackfuß: Völker Europas, wahrt eure heiligsten Güter!, 1895, Federlithographie, Liwadija-Palast, Ukraine.



Abb. 48: Anton von Werner: Moltkes 90. Geburtstag, 1896, Öl auf Leinwand, 320 x 497 cm, Kriegsverlust.



Abb. 49: Anton von Werner: Graf Moltke in seinem Arbeitszimmer in Versailles, 1872, Öl auf Leinwand, 99 x 71 cm, Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 50: Anton von Werner: Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches (Schwarz-Weiß-Fotografie von ca. 1925), 1913, Öl auf Leinwand, 500 x 750 cm, ehemals Aula des Realgymnasiums, Frankfurt an der Oder (verschollen).



Abb. 51: Robert Warthmüller: Der König überall (König Friedrich II. begutachtet den Kartoffelanbau), 1886, Öl auf Leinwand, 105,5 x 182 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Illustriertes Familienblatt. — Begründet von Ernst Feil 1853.

Jahresabonnement (1. Januar bis 31. Dezember) 7 Mark. Zu beziehen in 28 Halbheften zu 25 Pf. oder in 14 Heften zu 50 Pf.

Nur ein Mensch.

Roman von Ida Hopf-Gb.

(2. Fortsetzung.)

Wieder auf verboten.
Alle Rechte vorbehalten.

Jeden Tag ging Sabine nun nach dem Kaffee allein vor den Thoren von Mühlau spazieren.

Südlich aus dem Overtore führte eine mit Obstbäumen bestandene Chaussee durch grüne Felder schier endlos gegen einen Horizont, den das langsam steigende Gelände bildete. — Da war kein Reiz als die Weite und keine Schönheit als der große Himmel im Glanz seiner Bläue oder im geheimnisvollen Leben ziehender Wolken.

Aber westlich, aus dem Berliner Thor, zogen zwei Landwege, rechts und links von der Chaussee, ihre ausgefahrenen Spuren durch eine mannigfaltige Landschaft. Die Chaussee durchschnitt bald einen Kiefernwald und führte nach Heinsdorf. Der Landweg rechts ging über ein sandiges Heidegebiet zu trockenen Hügeln, die von jungen Kiefern bestanden waren. Der Weg links führte zum Mühlauer Kirchhof, und vom Thore bis dahin hatten wohlhabende Bürger, angeregt vom Bürgermeister Dorsten, auf dem Sande einen Park angelegt. Mühsam kämpften Gebüsche und Platanen um ihr Leben. Der ganze Park mit seinen Wegen und seinem Mittelplatz war durchsichtig und dürftig zum Erbarmen. Wenn ihn nicht gerade einmal ein Leichenzug durchquerte, oder einer von den spärlichen Kirchhofbesuchern, lag er verlassen. Hier streifte Sabine umher und saß auch wohl lange auf einer der drei Bänke, die der „Verschönerungsverein“ auf dem Rundplatz aufgestellt hatte.

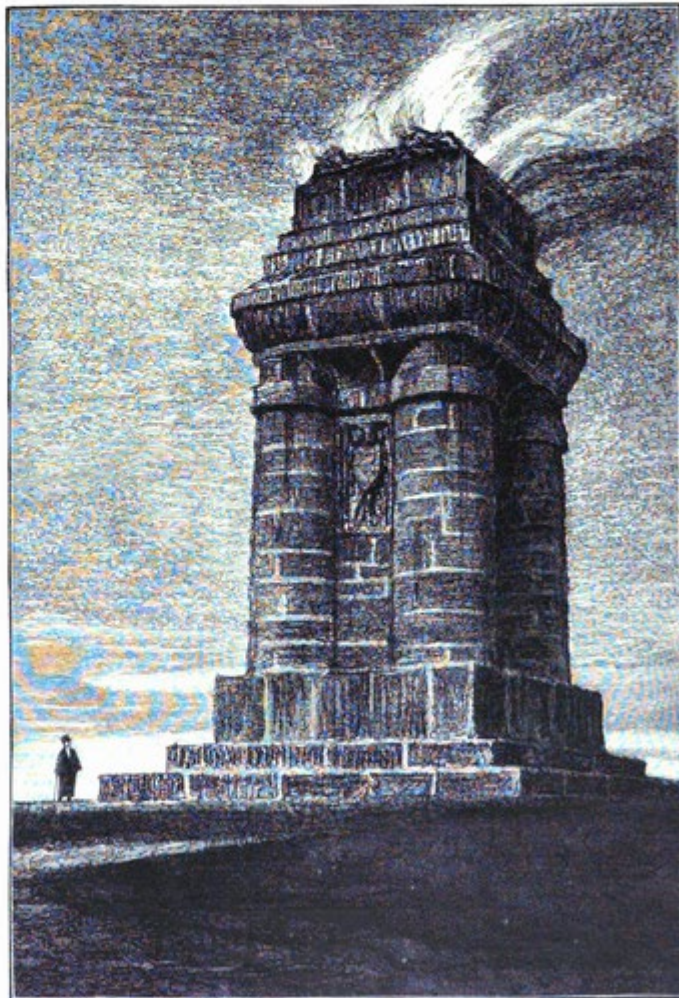
Die laug begrüntem Fliederbüsche blühten nicht mehr, kräftiger strebten die Akazien auf dem Sandboden empor, zwischen ihren langen Federblättern hingen die weißen Blüthentrauben.

Von Düften war die Luft gesättigt. Leuchtend stand ein blauer Himmel über der Erde.

Durch das ruhevolle Schweigen der Frühlingschönheit drang manchmal das feine Gezwitscher steigender Lerchen.

Die Sehnsucht zersprengte fast Sabines Herz. Die unnenbare, unbestimmte,

1899



Die Bismarck-Feuersäule der deutschen Studentenschaft.
Mit dem ersten Preise gekrönter Entwurf von W. Kreis.

42

Abb. 52: Wilhelm Kreis: Entwurf Götterdämmerung, 1899, Die Gartenlaube.



Abb. 53: Paul Bürde: Die Huldigung Kaiser Wilhelms I., 1871, Öl auf Leinwand, 70,5 x 82 cm, Deutsches Historisches Museum, Berlin.



Abb. 54: William Orpen: Die Unterzeichnung des Friedensvertrags von Versailles, 1919, Öl auf Leinwand, 152,4 x 127 cm, Imperial War Museum, London.

9.1 Abbildungsnachweis

akg-images:

Abb. 7

Bildarchiv Foto Marburg:

Abb. 45a

Deutsches Historisches Museum, Berlin:

Abb. 6a, 25, 34, 37a, 39, 46, 51, 53

Fotoherr Essen:

Abb. 2b

Gemeinfreie Abbildungen:

Abb. 1, 6b, 8, 9a, 9b, 10b, 11, 13, 14a, 16a, 16b, 17, 18a, 18b, 19a, 19b, 22a, 22b, 24, 26a, 26b, 27, 28a, 29, 30, 33a, 35, 36, 37b, 38a, 40, 41, 42a, 43a, 43b, 44, 45b, 45c, 45d, 45f, 47, 48, 49, 50, 52

HiMuSaar (CC BY-SA 4.0):

Abb. 23

Imperial War Museums, London (IWM Art.IWM ART 2856):

Abb. 54

Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Fotografin Anna Russ (CC BY-NC-SA):

Abb. 18c

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart, Bildarchiv (CC BY-SA 4.0):

Abb. 12

Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz (CC BY-NC-SA 3.0 DE)

Fotograf Klaus Göken:

Abb. 10a, 14b

Fotograf Jörg P. Anders:

Abb. 20, 21a, 21b, 28b, 32

Österreichische Nationalbibliothek:

Abb. 42b

RMN-Grand Palais (Château de Versailles):

38b

Fotograf Franck Raux:

Abb. 15a, 15b

Fotograf Gérard Blot:

Abb. 16c

Rudolf Schuster, Berlin:

Abb. 45e

Stiftung Stadtmuseum Berlin:

Abb. 2a, 3

Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek (Aufnahmen 1943/45):

Abb. 4, 5a, 5b, 5c, 33b