

Exzellente Gesellschaft Zur Idee einer nationalen Porträtgalerie

Wer im deutschen Herbst 1940 die prunkvolle Zeitschrift „Die Kunst im Deutschen Reich“ betrachten wollte, konnte Zeuge eines denkwürdigen Kulturtodes werden. Hitler war noch auf Erfolgskurs; die Eroberung Frankreichs im diesjährigen Sommer hatte ihm legendären Ruhm verschafft. Die Zeitschrift reagierte darauf mit einem nationalen Bildniskatalog, in Anlehnung an die 1933 aufgelöste Nationale Porträtgalerie, die der Kaiser 1913 eröffnet hatte. Das Oktoberheft enthielt Photographien deutscher Skulpturen in Erinnerung an die Ausstellung über den „Großdeutschen Freiheitskampf 1813–1815“ mit effektiv ausgeleuchteten Büsten der großen Feldherren von damals: Schwarzenberg, Nollendorf, Yorck, Tauentzien, Radetzky, Wrede – sowie einer eigenen Galerie über „Das Antlitz des Feldherren“ mit Bildern von Moltke, Hindenburg, Ludendorff, Brauchitsch, Göring, von Reichenau und Keitel. Im Novemberheft folgte dann eine Reihe zu Ehren deutscher Bildhauer, sodann deutscher Musiker und Dichter.

In ihrer Summe bildete diese skulpturale Galerie ein letztes, schon völlig korrumpiertes Echo auf das, was rund hundert Jahre zuvor der bayerische König Ludwig I. mit Gründung der Walhalla nahe bei Regensburg beabsichtigt hatte. Entworfen schon 1806 zur Zeit der deutschen Freiheitskämpfe und zur Feier „deutschen Sinnes“, wurde der imponierende Bau des Architekten Leo von Klenze am 18. Oktober 1842 eingeweiht. Nach dem Vorbild eines griechischen Parthenons modelliert, sollte er nach Art des römischen Pantheons (2. Jhd. n. Chr.) zwar nicht wie dieses an Götter und Kaiser erinnern, wohl aber an nationale Leitfiguren. Klenzes Walhalla (zu deutsch: Totenhalle) enthielt zunächst rund hundert Skulpturen zum Gedenken an Persönlichkeiten aus der deutschen Geschichte: Könige und Staatsmänner, Gelehrte und Künstler, Militär und Zivilisten.

Natürlich entstand diese Walhalla auch in Deutschland um 1800 nicht im geschichtsleeren Raum; doch die Idee einer Versammlung von Exzellenzen, wie sie das römische Pantheon darbot, kam natürlich über Umwegen aus Italien. Und nicht als Bauwerk oder Skulptur, sondern als „lieux de mémoire“ (Pierre Nora)¹, Gedächtnisorte in Schriftform, mit



Stahlstich von J. Poppel, um 1860, Außenansicht der Walhalla bei Regensburg
Die Ruhmeshalle, die König Ludwig I. von Bayern 1830-42 von seinem Architekten Leo von Klenze errichten ließ, wurde in dem Jahr vollendet, in dem Friedrich Wilhelm IV. von Preußen die Friedensklasse des Ordens Pour le mérite gründete.



anonym, um 1880, Innenansicht der Walhalla bei Regensburg. In dieser monumentalen Weihstätte wurde der "rühmlichst ausgezeichneten Deutschen" aus allen Bereichen der Kultur gedacht. An der Ausführung des Skulpturenprogramms waren auch die Ordensritter Schadow, Rauch und Schwanthaler [?] beteiligt.

1.500 Holzstiche, bot also eine sichtbare Galerie neben den lesbaren Viten der Zeitgenossen.² Auch die Franzosen erhielten um 1700 ein ähnliches Werk über berühmte Menschen dieses Jahrhunderts, zusammengestellt vom Märchendichter Charles Perrault und mit Bildern zu immerhin rund hundert Personen. Und wie Pantaleon gliederte auch Perrault seine exzellente Gesellschaft in fünf Gruppen: Kirche und Staat, Militär, Bildung und die Künste.³ Die Idee eines Pantheons nach römischem Vorbild ergriff schließlich auch die Revolutionäre; Jean-Paul Marat notierte seinerseits sechs Gruppen in sein Tagebuch. Krieger, Philosophen, Gesetzgeber, Kaufleute, Beamte und Redner sollten geehrt und memoriert werden. 1791 eröffnete man die schließlich zum Pantheon umgebaute Kirche St. Genevieve; und die Reihe der „Grands Hommes“ eröffnete der tote Mirabeau. Freilich wurde er später auch wieder daraus vertrieben. Die Diskussion um die Würdigungsauswahl hat Mona Ozouf in ihrer Monographie ausführlich geschildert.⁴ Denn natürlich wechselten mit Revolution und nachfolgender Restauration die Kriterien dramatisch.

Mit der Eröffnung des Pantheons war aber nicht nur ein Prozeß der öffentlichen Ehrung und Memorierung „Großer Franzosen“ in Gang gesetzt worden. In gewisser Weise hatte auch wieder das Bild über den Text gesiegt und damit die visuelle Memorierung über jene der notierten Lebensleistung. Diese hatten die Griechen schon seit dem vierten Jahrhundert v. Chr. mit eigenen Ehreninschriften nicht visuell, sondern moralisch definiert: Nicht das Bild, sondern das „Vor-Bildliche“ an der Person wurde memoriert, also das, was man einer nächsten Generation weiterzugeben gedachte.⁵ Ganz ähnlich entwickelte im 18. Jahrhundert Louis XVI. ein moralisch erzieherisches Interesse an der öffentlichen Feier der Leitfiguren. So gab es schon seit 1777 einen königlichen Auftrag, die „Grands Hommes“ der Nation im Bild zu verewigen, und auch die Revolutionäre erhielten eigene Galerien wie etwa die Büstenreihe von Houdon.⁶ Auch wenn sinnliche Anschaulichkeit zum Bildungsprogramm der Revolution gehörte: Nur solange die Ehrenhalle in Buchform blieb, wie die gedruckte Galerie von Levacher und Duplessis-Bertaux,⁷ konnten die Informatio-

einem charakteristischen Mehrwert. Denn anders als die plastischen ließen sich schriftliche Ehrenhallen ständig vergrößern. Zwar enthielten deren antike Vorgänger wie Plutarchs „Bios Paralleloi“ (etwa 100 n. Chr.), Suetons Kaiserviten (etwa 140 n. Chr.) oder auch Petrarcas berühmte Nationalkompilation (1369) alle nur höchstens zwei Dutzend Biographien; doch seit Mitte des 16. Jahrhunderts existierte dann schon, vielfach vermehrt, eine gedruckte Ehrenhalle für ein imaginäres „Germanien“ einschließlich der Niederlande, Österreich und der Schweiz. Henricus Pantaleons „Teutscher Nation Wahrhaffter Helden“ von 1567 enthielt auch erstmals rund

nen zum Porträt hinreichend ausführlich werden; mit der Entlassung ins rein Malerische tendierten derartige Bilder zum Typus des Ahnenporträts. Ahnenporträts jedoch, zumal solche in einem Stammschloß, bedürfen keiner Legende, weil man sie im Familiengedächtnis aufbewahrt. Auch das berühmte deutsche Unternehmen aus dieser Zeit, die Freundesgalerie des Wilhelm Gleim aus Halberstadt mit über 130 Porträts, meist von dem Maler Anton Graff, bedurfte keiner Legenden, da die Freunde ja allseits bekannt waren: Klopstock, Lessing, Herder, Jacobi, die Karschin, Winckelmann, Wieland, Sophie La Roche, Heine, Lavater und viele andere.

Zwischen dem Projekt der Walhalla von 1842 und seiner todessüchtigen Umsetzung rund hundert Jahre später im nationalsozialistischen Rausch erstreckt sich eine lange Geschichte der deutschnationalen Selbstschau in diversen Galerien. Ihr geistiger Mentor wurde der von Goethe hochgeschätzte Carlyle mit seinem Buch „On Heroes, Heroe-Worship and the Heroic“ (Über Helden, Heldenverehrung und das Heldische, 1841). Er gruppierte seine Exzellenzen nach Marats Vorbild, zwar nicht nach Berufen, wohl aber nach Typen der geistigen Existenz: Gott, Prophet, Reformator, Dichter, Schriftsteller und König. Keineswegs alle kamen aus England. Doch standen sie durch das prominente Eingangskapitel über den germanischen Gott Odin sämtlich im Zeichen der nordischen Mythologie. Carlyles Held ist der nordische Seher mit dem funkelnden Auge, den Oswald Spengler zu verkörpern suchte und dem wir so ausgeprägt später im Hitlerkult begegnen.⁸

Eine Einrichtung wie das französische Pantheon oder die bayrische Walhalla oder, vor allem natürlich, die englische National Portrait Gallery (1856) gab es in Preußen, wie gesagt, erst im Jahr 1913. Erst nachdem der damalige Direktor der Nationalgalerie, Ludwig Justi, in einer Denkschrift die Besonderheit eines solchen Unternehmens begründet und ein geeignetes Gebäude – die Schinkelsche Bauakademie – gefunden hatte, gelang es ihm, die vorhandenen Gemälde zu einer Kollektion zusammenzuschließen. Sie verband damals noch Personen sowohl aus der Kriegs- als auch der Friedensklasse des Ordens Pour le merite, wobei das Militär knapp überwog. In seiner Denkschrift argumentierte Justi nun, daß man die vorhandenen Kriterien zu einer Porträtgalerie im neuen Jahrhundert und unter neuen technischen Bedingungen ebenfalls neu kombinieren müsse. „Bildnisreihen des Ahnenstolzes“ wie auch „Bildnisreihen zur Ehrung eines Verdienstes“ sollten nun unter dem Oberbegriff der Nation zusammenfallen.⁹

In den rund dreißig Jahren zwischen Justis Arrangement und der nationalsozialistischen Totenehrung im Reich der „Deutschen Kunst“ gewann das Motiv der möglichst textlosen Elitenporträ-



Eduard Gaertner, Die Bauakademie, 1868. Am 11. Juni 1913 eröffnete in der Schinkelschen Bauakademie die "Bildnissammlung der Königlichen Nationalgalerie". Vorbild war die bereits 1856 eröffnete National Portrait Gallery in London.



Arthur Kaufmann, Geistige Emigration, 1938. Die Porträtgalerie berühmter Männer und Frauen von Verdienst als Abgang einer geistigen Elite. In Arthur Kaufmanns Triptychon wird die Idee der Walhalla zum Zerrbild einer makabren Wirklichkeit.

tierung in Deutschland eine ungeahnt entstellte Bedeutung. Nicht mehr die Lebensleistung von Menschen schien von Wert, sondern nur noch Körper und Rasse. Kulturgeschichte, ja Geschichte überhaupt verwandelte sich in Gesichtsgeschichte. Neben zahllosen Bildbänden („Das Gesicht in der deutschen Kunst“ oder „Das Gesicht der deutschen Mutter“ oder „Das Gesicht des Germanischen Arztes“ oder „Das Antlitz des Führers“) entstanden vor allem bei den Photographen so etwas wie „Nationale Porträtgalerien von unten“, vom so genannten Volk, wie etwa bei Erna Lendvai-Dirksen, die schon seit 1916 auf der Suche nach dem deutschen „Volksgesicht“ war und unter Hitler Karriere machte.¹⁰

Es war vor allem diese kleinbürgerliche Wende zum „Adel des Körperbaus“, die im Jahr 1933 zur Schließung der Berliner Bauakademie führte und zum Ende der Nationalen Bildnissammlung. Nur einmal noch, 1936, kam es zu einem der merkwürdigsten Kompromisse zwischen nationalsozialistischem Körperkult und großbürgerlichem Ahnenstolz. Gemeint ist die große Bildnisausstellung im Berliner Kronprinzenpalais anlässlich der Olympiade. Mit 460 Gemälden und Büsten übertraf sie zwar die alten Bestände der nationalen Bildnissammlung um ein Vielfaches, aber der gegebene Anlaß, die schiere Körperleistung der Sportler, stellte doch Würde und Verdienst der meisten hier gezeigten hochgeistigen Ahnen in Frage, wenn nicht geradezu in Abrede. Und natürlich gab es darunter keine jüdischen Deutschen mehr.

Ihnen hat wenigstens noch unter dem Hitlerregime, 1938, der Maler Arthur Kaufmann in einem Triptychon ein unvergessenes Denkmal gesetzt. Seine vom Terror erzwungene Porträtgalerie für Männer und Frauen „von Verdienst“ zeigt jüdische Deutsche zwischen Hakenkreuz und Freiheit, halb schon in einem Bunker eingemauert, doch in Gedanken auf dem Schiff: eine Elite des Geistes, in der Hoffnung auf eine

Arche Noah. Als eine solche Arche hat man womöglich schon immer die Idee einer Nationalen Porträtgalerie begriffen, nachdem von himmlischen Entrückungen nicht mehr die Rede sein konnte, wie noch in Ciceros berühmtem „Traum des Scipio“. Dort ruhen die Großen der Politik auf den Sternen und betrachten die Welt von außen.

Wie buchstäblich das Gleichnis der Arche für die späteren Nachkommen seiner Erfinder werden sollte, hat niemand ahnen können. Und hat uns nicht die Geschichte hierzulande überhaupt die Idee einer Nationalen Porträtgalerie auf immer verstellt? Könnte man sich hier noch eine Versammlung von Leitfiguren deutscher Nation, einträchtig jüdische neben nichtjüdischen, legitimiert vorstellen? Die Entwicklung der photographischen Gedenkalerien seit 1945 hat es verneint. Nicht der prominente, sondern einfache Mensch, der eigentlich Leidtragende aus zwei Weltkriegen, wurde statt dessen memoriert; am berühmtesten wohl in Edward Steichens Ausstellung „The Family of Men“ von 1955. Aber es geht doch auch anders. Schließlich sind ja Menschen „von Verdienst“ keineswegs von der Bildfläche verschwunden, um nicht zu sagen: Sie sind mehr denn je im Bilde über das, was Verbildlichung von Verdiensten bedeutet. Mit Mona Ozouf möchte man somit für eine anschauliche Sammlung von Leitbildern aus der deutschen Geschichte plädieren. Sie stünde wie jene der Revolution für das demokratische Ideal; erinnern wir nur an die Rolle der „Göttinger Sieben“ um 1848 und natürlich an Satzungen wie jene des Ordens Pour le mérite. Denn wo eine kundige und verantwortungsvolle Menschengruppe die Geschicke des Landes lenkt, können weder Könige herrschen noch Diktatoren.

Anmerkungen

- 1 Pierre Nora (Hg.), Erinnerungsorte Frankreichs. München 2005.
- 2 Plutarch, Große Griechen und Römer, dt. von Konrat Ziegler und W. Wuhrmann. 6 Bde. München 1954–1965; Sueton, Die Kaiserviten. Latein–Deutsch. 2. Aufl. Zürich 2000; Petrarca, Opera omnia, a cura di Pasquale Stoppelli. Progetti Editoriali. Rom 1997 (elektronische Edition).
- 3 Charles Perrault, Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle. Avec leurs portraits au naturel. Ed. D. J. Culpin. Tübingen 2003.
- 4 Mona Ozouf, Das Pantheon. Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit. Zwei französische Gedächtnisorte. Berlin 1996 [1984, 1992].
- 5 Konrad Vössing (Hg.), Biographie und Prosopographie. Internationales Kolloquium zum 65. Geburtstag von Anthony R. Birley. Stuttgart 2005.
- 6 Willibald Sauerländer, Ein Versuch über die Gesichter Houdons. München, Berlin 2000.
- 7 Enthalt in: Petra & Uwe Nettelbeck, Charlotte Corday. Ein Buch der Republik. Mit einer Porträtgalerie der Revolution nach Levacher und Duplessis-Berteaux. Nördlingen 1987.
- 8 Claudia Schmolders, Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie. München 2000.
- 9 Justi 1912.
- 10 Erna Lendvai-Dirksen betrieb in den 1920er Jahren ein Atelier für Porträtphotographie in Charlottenburg; der Bildband über „Das deutsche Volksgesicht“ erschien erst 1930; seither widmete sie sich fast ausschließlich der Porträtierung von Menschen in deutscher Landschaft. „Das Gesicht des deutschen Ostens“ (1937) wurde eines ihrer bekanntesten Werke.